

Н.И. ДАВЫДОВ

ДУХОВНЫЙ МИР
ПРАВОСЛАВНОЙ
ЛИТОЙ ИКОНЫ

МЕДНАЯ ПЛАСТИКА
С ОБРАЗОМ

ИИСУСА
ХРИСТА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
РАДУНИЦА



Н.И. Давыдов

**ДУХОВНЫЙ МИР ПРАВОСЛАВНОЙ
ЛИТОЙ ИКОНЫ**

**Медная пластика с образом
ИИСУСА ХРИСТА**



Издательство
РАДУНИЦА
Москва
2010

Научные консультанты: игумен Иоанн (Рубин),
проректор Николо-Угрешской Православной
духовной семинарии

С. В. Гнутова,
кандидат искусствоведения, зав. сектором
Центрального музея древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева

Н. И. Давыдов

Духовный мир православной литой иконы. Медная пластика с образом
Иисуса Христа. – М.: «Радуница». 2010.

209 с. 21 табл. 66 рис.

Книга посвящена искусству церковного медного литья – крестов и икон. В ней рассмотрены символика, основы сложившегося иконографического и образного строя этих святынь. Приведены некоторые сведения, касающиеся производства отливок. При этом сделан акцент на раскрытии духовного содержания литых крестов и икон. Рассматривая произведения русских мастеров как святыни, предназначенные для молитвенного общения с Богом, автор руководствовался православным вероучением. При этом основное внимание сосредоточено на главном образе – Господа нашего Иисуса Христа. Использование богословского материала, сведений в области искусствоведения, большое количество иллюстраций делают книгу интересной для широкого круга читателей. Она может быть полезной учащимся учебных заведений соответствующей направленности и коллекционерам меднолитой пластики.

© Давыдов Н. И., 2010
© Давыдова М. Н. 2010
© Издательство «Радуница», 2010

Перепечатка, все виды копирования и воспроизведения материала,
допускаются с разрешения автора и издательства
со ссылкой на источник информации

Всякое место есть место Божия присутствия и Божия Владычества; отсюда несомненно, что очами икон Господь взирает на нас, и устами икон, как собственными, может вещать нам. Оттого, что Господь на всяком месте, крест Его чудесно действует, имя Его производит чудеса, иконы Его являются чудотворными и во всяком случае местами благодатного Его присутствия.

*Святой праведный
Иоанн Кронштадтский*

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава 1. Производство меднолитой пластики как предметов религиозного почитания.....	11
1.1. Конец XI – начало XVIII века. Православная Русь и меднолитая пластика.....	11
1.2. XVIII – начало XX века. Западное влияние в русском церковном искусстве при Петре I. Благочестие поморских мастеров меднолитой пластики и их последователей.....	16
1.3. Литейное дело. Канон и искусство оформления меднолитой пластики.....	25
1.4. Основные типы литых образов и их связь с религиозными представлениями народа..... Приложение..... Библиография.....	40 52 54
Глава 2. Крест Иисуса Христа.....	57
2.1. Священное Писание и Предание о крестной смерти Спасителя. Обретение Животворящего Креста Господня.....	57
2.2. Символика и формы православных крестов.....	72
2.3. Основные типы литых крестов и их иконографические изводы..... Приложение..... Библиография.....	85 128 140
Глава 3. Образ Спасителя.....	144
3.1. Священное Предание и иные свидетельства о внешнем облике Иисуса Христа.....	144
3.2. Иконография образа Иисуса Христа на литых иконах и крестах... Приложение..... Библиография.....	161 197 206

ВВЕДЕНИЕ

В истории русского православного искусства меднолитая пластика¹ занимает видное место. На протяжении столетий металлические кресты и иконы² были многочисленны и широко распространены среди населения. В глазах верующих людей они являлись святынями.

Как произведения искусства их следует отнести к малым скульптурным формам, характерная особенность которых состоит в невысоком рельефе объемного изображения, пластично переходящего от одного сюжетного плана к другому. Причем данный рельеф не является самостоятельным элементом, а находится на металлической пластине, составляя с ней единое целое.

Литые кресты и иконы появились на Руси с принятием христианства и имеют своим прообразом памятники византийской культуры. Примечательно, что ни в одной христианской стране производство подобного вида металлопластики не получило такого развития и распространения, как в православной России, где дошедшие до наших дней древние и более поздние образцы литых крестов и икон отражают многовековую духовную историю народа. Этот вид прикладного искусства развивался, опираясь на высоконравственные принципы просвещенной христианством русской цивилизации, отражая одновременно скромность и достоинство жизненного уклада, характерного для большей части населения. Об особом значении литых образцов³ свидетельствует их распространение по всей России, включая самые отдаленные районы огромной страны.

Стоит отметить, что искусствоведы до второй половины XIX века практически не обращали внимания на существование столь мощного пласта народного изобразительного творчества, и не рассматривали литые кресты и иконы как художественные произведения. Одним из первых проявил к ним интерес известный исследователь древнерусской материальной культуры граф А. С. Уваров (1825–1884), бывший в числе основателей Русского и Москов-

¹ Пластика (*греч.* – plastiké) – ваение, скульптура.

² В том числе имеются в виду иконы-складни, то есть иконы, состоящие из двух и более числа створок.

³ Образ (мн. – образа) – то же, что икона (изображения на иконе – образы). Святыми образами считаются Кресты-Распятия, изображения Господа Иисуса Христа, Богоматери, христианских святых, событий на темы Священной истории.

ского археологических обществ и занимавшийся изучением, а также собирательством церковных древностей, в том числе и меднолитой пластики. Им обстоятельно рассмотрена связь византийских и изготовленных на Руси литых крестов и икон¹. Он также обратил внимание на их художественно-историческое значение.

На рубеже XIX–XX веков немалый вклад в понимание исторической ценности литых крестов и икон внесли Б. И. и В. Н. Ханенко, которые собрали и описали коллекцию этих предметов. Изданные ими 1899–1900 годах каталоги образцов отливок не потеряли и сегодня своей актуальности.

До середины XX века заметных исследований меднолитой пластики не было, за исключением опубликованной в 1933 году работы В. Н. Перетц², где рассмотрены основные принципы ее датировки.

Каждая историческая эпоха на Руси накладывала особый отпечаток на пластические формы отливок; не теряя своей типичности, они изменялись, появлялись все новые виды изделий. Их описание – это летопись времен в истории русского прикладного искусства, поражающего своим глубоким духовным содержанием.

В двадцатые годы XX века производство литых крестов и икон по известным причинам было практически прекращено. Значительное количество произведений вывезено за границу либо безвозвратно утеряно – уничтожено (утилизировано как цветной металл). В то же время многие предметы, дошедшие до наших дней, имеют, к сожалению, сильно стертую поверхность, что, главным образом, обусловлено бытовавшим обычаем перед престольными праздниками чистить металлические образа «до блеска». Однако еще можно встретить прекрасно сохранившиеся образцы меднолитой пластики. Знакомясь с ними, мы как бы совершаем путешествие в прошлое, в мир церковного художественного литья.

Знаменательным в сегодняшней России является то, что насаждавшаяся в годы безверия «культура», отделяющая икону от Церкви, отвергнута. Возвращаясь к утерянным духовным ценностям, все большая часть общества испытывает перед святым образом, прежде всего, чувство благоговения, а уже потом оценивает достоинство иконы в художественном отношении. Совершается

¹ См.: Беляев Л. А. Христианские древности: введение в сравнительное изучение (Византийская библиотека). – СПб., 2001. С. 424.

² Перетц В. Н. О некоторых основах датировки древнерусского медного литья. – Л., Изд. ГАИМК, 1933.

переход от эстетического переживания к духовному осмыслению. На смену подсознательно живущей в каждом человеке тяге к «высокому» приходит сознательное устремление к Богу.

Церковную меднолитую пластику, подобно живописным иконам, изготавливали с соблюдением канона. Эти духовного назначения предметы несут в себе всю глубину богословия, и их нельзя рассматривать лишь с точки зрения экспозиционных и, тем более, коммерческих интересов, а также использовать в целях оформления интерьеров жилых помещений и офисов только лишь с целью их украшения. Святой праведный Иоанн Кронштадтский писал: «Не для красоты ли твоего жилища, как прекрасную мебель, как украшение, вешаешь ты у себя в доме богатые и живописные иконы, не относясь к ним с сердечной верой, любовью и благоговением, как к святыне? Спроси свое сердце, не так ли это? Иконы в доме или в храме не для вида, а для молитвы, для почитания, для назидания. Лики святых должны быть нашими домашними церковными учителями. Читай жития их и печатлей их на сердце своем, да и сам старайся сообразоваться житиям их»¹. Сказанное весьма актуально в наши дни, когда у людей материальные интересы часто находятся в противоречии с духовным осознанием бытия.

За последние годы появилось немало коллекционеров меднолитой пластики (особенно XVIII–XIX веков), не отдающих дань ее религиозной принадлежности. Действительно, литые кресты и иконы указанного периода отличаются многообразием художественных форм и сюжетов, привлекая внимание возможностью создать собрание определенной направленности, эстетически радующее глаз. Это, безусловно, отвечает основным принципам коллекционирования, поскольку в данном случае имеет место собирательство вещей, объединяемых внутренней целостностью и содержанием. Созданию коллекций во многом способствует издание ряда альбомов – каталогов меднолитой пластики. Однако, как правило, в них приводится информация, касающаяся лишь художественных особенностей и дается очень краткое описание, а порой только название христианских сюжетов.

В результате собирательский ажиотаж приводит к тому, что люди не задумываются о прямом назначении объектов своего интереса, в то время как литые образы являются духовным свидетельством Евангельской Истины. К тому же, нужно помнить о том,

¹ Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Моя жизнь во Христе. – М., 2005. С. 583.

что эти предметы бытовали среди верующих, значит, в свое время были освящены. Иначе говоря, они получили благословение на их использование для молитвы, которое давалось священнослужителем от имени всей Церкви. Святой Иоанн Златоуст писал: «Разве не знаешь, что если кто будет оскорблять образ царя, нанесет оскорбление первообразу достоинства?»¹. Поэтому надо иметь в виду, что дошедшие до нас литые кресты и иконы носят в себе церковную святость, и к ним надо относиться с должным благоговением, отдавая дань их духовному смыслу и почитая память людей (порой, нескольких поколений), для которых они являлись средством общения с Богом. Не стоит также забывать о мастерах, по воле Господа столь удачно сумевших передать в металле высокий религиозный настрой, создать истинно церковный образ.

Интерес к меднолитой пластике, помимо уже сказанного, обусловлен той духовностью и «неземным теплом» (несмотря на природную холодность металла), которое ощущаешь, держа эти святыни в руках. Что касается Креста Господнего, то это воистину «Красота Церковная», и перед ним испытываешь ни с чем не сравнимый трепет. Глядя на него, убеждаешься в невозможности человеческого разума постичь бесконечность Сущего – Создателя всего; осознаешь, что не только в духовном, но и во всем материальном мире проявляется воля Господа нашего – Творца, Путеводителя и Спасителя. Поэтому исследования меднолитой пластики нельзя сводить к оценке технологического и художественного исполнения, количества и качества эмалей и т. п. Необходимо в каждом образе прежде всего видеть духовный смысл сюжета, суть православной символики.

Открыть для себя во всей полноте духовную красоту и гармонию литых крестов и икон можно, только будучи готовым к восприятию Откровения Божия через вещественную святыню, возводя мысли и чувства к изображаемому. Безусловно, это легче сделать человеку, которому не нужен поиск доказательств существования Бога, и для него главное – почитание Творца. «Только через духовное начало, которое есть связь человека с Богом, человек делается независимым и от природной необходимости, и от власти техники»².

В книге показано, что искусство меднолитой пластики (так же, как и живописных икон) изначально нельзя считать плодом

¹ Сокровищница духовной мудрости. Антология святоотеческой мысли. Т. V. Издание Московской Духовной Академии и Введенской Оптиной Пустыни, 2004. С. 207.

² Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. – М., 2000. С. 455.

творческой фантазии художников и мастеров художественных ремесел, поскольку запечатление святых образов в пластической изобразительной форме стало возможным в результате ряда установлений Святых Отцов Церкви и утверждения православных канонов. Согласно принятой Церковью иконографии божественных образов здесь рассмотрены отдельные группы крестов и икон, объединенных общей изобразительной тематикой. При этом акцент сделан на их духовную составляющую, на главную идею, которую они несут в себе. Следуя Священному Преданию и другим источникам, затронуты некоторые догматические и исторические аспекты символики изображений на литых святынях. Причем из всего многообразия предметов меднолитой пластики выделены наиболее значимые группы, а именно: кресты, Кресты-Распятая и иконы с образом Спасителя. Они позволяют проследить историю развития сюжетов, связанных с образом Иисуса Христа. Наряду с этим рассмотрены исторически сложившиеся основы технологии изготовления церковного художественного литья.

Приведенные в книге примеры отливок свидетельствуют, что литые кресты и иконы, помимо их духовного значения, осуществляли эстетические функции и представляли самостоятельное направление православного церковного искусства.

Фактически содержание книги шире того, на что указывает ее название, и хочется надеяться, что знакомство с некоторыми аспектами православной старины поможет духовному созерцанию и более глубокому осмыслению прекрасных художественных творений русских мастеров.

Книга не претендует на детальный анализ образцов литых крестов и икон с позиций искусствоведения, и, тем более, богословия. В ней лишь сделана попытка связать церковное понимание этих святынь с размышлениями об искусстве художественного литья.

* * *

В подрисуночных надписях размеры предметов приведены в сантиметрах по расстоянию между самыми крайними точками (включая навершие или ушко). Размеры складней – в раскрытом состоянии.

В приложениях к главам содержатся некоторые дополнительные сведения о крестах и иконах, показанных в таблицах этих глав. Нумерация предметов соответствует нумерации в таблицах.

Тексты и условные сокращения на крестах и иконах приводятся в том виде, в котором они доступны для прочтения.

Автор выражает глубокую благодарность за неоценимую помощь и поддержку в написании книги С. В. Гнутовой. Благодарит за важные замечания в части богословия игумена Иоанна (Рубина), воздает должное за большую и кропотливую работу над текстом Е. А. Володиной и В. В. Алёшкова. Благодарит своих близких Н. В. Давыдову, М. Н. Давыдову, которые с немалым вниманием относились к написанию книги.

* * *

Электронное воспроизведение иллюстративного материала, его компоновка и компьютерный набор текста выполнены автором.

Глава 1

ПРОИЗВОДСТВО МЕДНОЛИТОЙ ПЛАСТИКИ КАК ПРЕДМЕТОВ РЕЛИГИОЗНОГО ПОЧИТАНИЯ

Мы обожаем не сами иконы как разглашают некоторые; да не будет сего! Нет; наша любовь и наше стремление – любовь и стремление к Богу и святым его. Сохраняя чистоту нашей веры, мы и иконы, подобно тому, как книги божественного писания, употребляем для напоминания о том, кого мы почитаем.

*Собор Никейский второй,
Вселенский седьмой (787 г.) [1]*

1.1. Конец XI – начало XVIII века.

Православная Русь и меднолитая пластика

Художественные литые миниатюры – кресты и иконы – появились на Руси с принятием христианства. Эти в большинстве своем достойные произведения древних мастеров – результат соединения таланта, данного от Бога, и мировоззрения, проникнутого христианской верой. Надо сказать, что с точки зрения православной догматики отсутствуют принципиальные различия между литыми предметами духовного содержания и живописными иконами. У них одна задача – доносить до людей истину Божию согласно Священному Преданию и канонам Святых Отцов. В заключительном вероопределении VII Вселенского Собора (787) написано: «...со всяким тщанием и осмотрительностью определяем, чтобы святые и честные иконы предлагались (для поклонения) точно так же, как и изображение Честного и Животворящего Креста, будут ли они сделаны из красок... или из какого-либо другого вещества, только бы сделаны были приличным образом... Ибо честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней» [2]. Икона напоминает

о тех, кого изображает, оставляя в сознании человека их бессмертные образы.

Сначала металлические кресты и иконы (в основном – кресты) вывозились из Византии, а затем их изготовление было освоено на территории Руси и не прекращалось на протяжении веков, отражая влияния разных исторических эпох [3].

XI век – начало христианства на Руси. В Киев прибывают греческие (византийские) мастера, обучающие строительству храмов, а также изготовлению разных предметов церковного назначения. Постепенно осваивается производство меднолитой пластики (крестов и икон), которое к началу XII века приобретает массовый характер. Преобладает при этом воспроизведение византийских образцов крестов-энколпионов¹. Лаконизм являлся предпочтительным средством выразительности: такие кресты нередко имели простые формы (состояли из прямоугольных перекладин), а их рельеф содержал минимум деталей.

Энколпионы в основном служили для индивидуального проявления благочестия. Их отливали по привозным образцам в больших количествах, часто не обеспечивая качественного уровня этих образцов. Рельеф крестов не всегда получали четким, тем самым создавалось впечатление потертых предметов. Об этом свидетельствуют многочисленные археологические находки крестов в древних городах южной Руси [4]. Известны попытки изготовления крестов-энколпионов за пределами Киева, например, на территории Старой Рязани [5]. Вероятно, и в других местах существовали мастерские, специализирующиеся на производстве медных крестов.

Со временем в иконографии литых икон появляются изображения ранее неизвестных на Руси, а также новопрославленных в соответствии с христианским вероучением русских святых, и переосмысливаются некоторые сюжеты. Однако в основе сохраняются византийские традиции.

XIII–XV века – период монгольского ига на русской земле, отчасти парализовавшего деятельность многих культурных центров, в том числе Киева. В эти годы по воле Господа уцелела от разгрома лишь Православная Церковь [6]. Тем не менее, в результате тягостных настроений и неуверенности в завтрашнем дне наблю-

¹ Крест-энколпион, энколпий (*греч.* хόλπος) – двухстворчатый крест в виде небольшого ковчежца с подвижным оглавием, в который помещали мощи святых и другие святыни. Такие кресты изготавливали, главным образом, для ношения на груди (на персях). Энколпионы малых размеров носили как нательные.

дался застой церковного изобразительного искусства, главным образом в тех его видах, которые предназначены для общественной молитвы (фресковая живопись, мозаика и т. п.). В то же время литые кресты и иконы, являющиеся святынями для личного проявления религиозных чувств, продолжали пользоваться спросом у населения как сопровождающие человека в его частной жизни и спасительные в своем духовном предназначении. Их производство – главным образом, в стиле домонгольских традиций – осуществлялось в уцелевших «медницах».

В эти годы проявляется интерес к изображениям святого мученика Никиты, избивающего беса, а также святых в воинском облачении (например, мучеников Бориса и Глеба) [7]. Появление таких сюжетов обусловлено общенациональным настроением русского народа против завоевателей.

XIV–XV века. Достойным преемником Киева становится «вольный град» Новгород, которого в меньшей степени коснулось монгольское нашествие. На начальном этапе новгородские мастера воссоздавали киевские образцы с византийскими корнями, а затем произошло постепенное становление местной школы. Это, прежде всего, проявлялось в укрупнении деталей пластического рисунка при сохранении размера предмета, а также в разработке новых моделей с изображениями почитаемых местных святых [8].

Характерными признаками этих литых икон являлись их форма – квадрат или прямоугольник, ширина которого больше высоты, укороченные фигуры, рамки с орнаментом, имитирующим веревочку, оглавия с четырехконечным крестом (реже – с образом «Спас Нерукотворный»), отсутствие обработки на оборотной стороне. Встречаются изделия с полукруглым арочным верхом (см. разд. 3.2, табл. VII, № 2 – стр. 184).

Новгородские мастера оставили нам богатое наследие литых крестов и икон с различной иконографией, ныне отчасти забытой. Их выпуск не прекратился и после взятия города при Иване III (1479) [9].

В XVII–XVIII веках в Новгороде литейное дело угасло, и сведения о существовании в те времена мастерских отсутствуют. По-видимому, это связано с тем, что часть мастеров подались в столицу, а часть на север к старообрядцам, которым был нужен богатый опыт новгородцев в изготовлении крестов и икон согласно древним образцам [10].

XVI–XVII века. Производство меднолитой пластики зарожда-

ется и развивается в центральной России, в частности, в Москве. Здесь наблюдается падение качественного уровня получаемых отливок. Некоторым образом это связано с тем, что было распространено применение слепков (моделей) с миниатюр церковного содержания, которые ранее были изготовлены мастерами художественной резьбы по дереву, кости и камню. Данные изделия не соответствовали требованиям литейной технологии к моделям и не могли обеспечить получение достаточно четкого рельефа. Поэтому такое воспроизведение резных крестов и икон превращало оригинальные творения в массовую ремесленную продукцию из металла [11]. Тем не менее, появляются новые, популярные среди населения сюжеты, которые старообрядцы отливали в своих «медницах» до XIX века, например, изображения святителя Николая Можайского и святого Георгия.

Конец XVII – начало XVIII века. Время создания старообрядческих мастерских для производства меднолитой пластики вдали от цивилизации, в лесах выговского Поморья¹. Осознающие себя последним оплотом древнего благочестия, старообрядцы видели в металлических крестах и иконах выражение старорусских традиций, неразрывно связанных с ранними литыми святынями, а также чтимые образы, прошедшие «очищение через огонь». В своих «медницах» они изготавливали кресты и иконы по старым моделям и образцам и одновременно заложили основы производства художественного литья, богатого новым содержанием.

Особым вкладом старообрядцев являлось создание ранее неизвестных разновидностей крестов и икон, в частности, больших восьмиконечных Крестов-Распятый и икон-складней с клеймами на темы главных православных праздников. Дошедшие до наших дней кресты и иконы характеризуются четкостью пластического рисунка. Их украшали с большим вкусом, широко используя технологию нанесения цветных эмалей. Можно предположить, что благодаря высокому качеству меднолитой пластики у населения повысился к ней интерес. Однако сначала тираж отливок был невелик и, в основном, обеспечивал ближайшие поселения.

Зародившийся на Выге так называемый «тип поморского литья» впоследствии становится образцовым при производстве крестов и икон в «медницах», создаваемых по всей России вплоть до

¹ Поморье – название территории вдоль побережья Белого моря. Производство меднолитой пластики многие годы существовало в разбросанных по этой территории старообрядческих поселениях, в которых имелись «медницы».

начала XX века.

Двадцатые годы XVIII века. Производство литых крестов и икон находится на грани исчезновения, поскольку царским указом от 31 января 1723 года предписывалось: «медные и оловянные литые иконы, где обретаются, кроме носимых на персах крестов, по тому же в ризницы обрать для того: выливаются оные зело неискусно и неизобразительно, и тем достойной чести весьма лишаются: чего ради таковыя брав, употребить на церковные потребности, и о том, чтобы оных икон отныне впредь не лить и обретающимся купеческим людям в рядах продажу оных воспретить...» [12]. По мнению В. Г. Дружинина, появление этого указа можно объяснить тем, что изящных произведений старообрядцев (крестов и икон) у населения было мало, и они еще не приобрели известность, а существующие мастерские с массовым характером производства выпускали изделия грубой работы [13]¹.

В условиях гонения старообрядцы, осознавая правоту своего дела, продолжали тайное производство меднолитой пластики, создавая «медницы» в поселениях, окруженных малопроезжими лесами.

¹ Возможно, что отсутствие производства меднолитой пластики под контролем официальной Православной Церкви связано не только с нежеланием уподобляться старообрядцам в создании литых образов, но и с появлением данного указа.

1.2. XVIII – начало XX века¹.

Западное влияние в русском церковном искусстве при Петре I.

Благочестие поморских мастеров меднолитой пластики и их последователей

XVIII век характеризуется нововведениями в церковной жизни России, связанными с изменением церковно-государственных отношений, что, в свою очередь, оказало заметное влияние на религиозные настроения в обществе. Чтобы представить духовную атмосферу, в которой работали создатели литых крестов и икон, рассмотрим некоторые тенденции развития православного искусства в эти годы.

До XVIII века в церковном искусстве установился канон² Истины, образно говоря – это положения, согласно которым мастер, работая, творил «молитву на иконе». Религиозный философ священник Павел Флоренский писал: «...воззрение на икону как на предмет, не подлежащий произвольному изменению... особенно твердо было выражено у нас на Руси в церковных определениях XII и XVII веков. Оно было закреплено многочисленными иконописными подлинниками...» [14]. По соответствию изображения канону судили о том, является ли данный образ иконой или нет. Канон помогал создателю икон отображать отдельных святых, а также события Священного Писания не произвольно, а так, как это виделось и переживалось первыми христианами и отцами Церкви. Тем не менее, соблюдение догматических правил в иконографии не означало рутинность творчества, поскольку мастеру позволялось привнести в изображение свою индивидуальность через манеру исполнения, цветовые решения и трактовку композиции, если все это не противоречило канону, а дополняло и расширяло его.

¹ Для исследования меднолитой пластики XVIII – начала XX века открываются большие возможности, поскольку во всей истории ее производства данный период, особенно со второй половины XIX века, отличается многообразием сюжетов и самым массовым изготовлением литых крестов и икон, немалое количество которых в хорошей сохранности дошло до наших дней.

² В церковном понимании канон (*греч.* – *κανον*) – правила вероучения, богослужения, церковной организации, действующие в рамках закона, установленного Господом нашим Иисусом Христом и святыми апостолами [15]. В церковном искусстве канонами являются установления, носящие догматический характер и касающиеся иконографии определенных лиц и сюжетов (в том числе отдельных деталей этих сюжетов). Иначе говоря, канон строго регламентирует создателям икон варианты изображений свято чтимых образов.

Поскольку духовная действительность не могла быть передана иначе, чем символами¹, христианское искусство глубоко символично, а иконы являются художественно выполненными изображениями Иисуса Христа, Богородицы, святых, а также наглядными иллюстрациями Новозаветных и церковно-исторических событий². Церковь ставила перед мастером задачу создания образа с учетом существующего иконописного канона. При этом образ должен был соответствовать символике православного храма, частью которого он являлся

Прежде чем созданный образ входил в церковное употребление, он освящался священником по специальному чину. При этом обычно образ низкого художественного уровня, и тем более, созданный с нарушением канона, благословения не получал.

Так, дом христианина в некотором роде становился домашней церковью со святынями, среди которых были литые кресты и иконы.

В результате церковных реформ Петра I (учреждение Синода), Церковь вошла в систему государственного управления³. При этом государство, являясь официальным идеологом господствующих во всех сферах нововведений, посягнуло и на русские православные устои. Архиереи лишились права вмешиваться в светские дела, особенно в вопросы, связанные с просвещением. В то же время государство активно вторгалось в церковную деятельность, всячески принижая ее значение в обществе. Эти реформы привели к некоторому оскудению национального духа, и в сознании людей отодвинули на второй план исконные традиции русской христианской культуры.

При Петре I ход развития государственности фактически включил Россию в орбиту западной цивилизации, подвергнув преследованию многое, что ранее относилось к области русского бла-

¹ Символы христианского искусства – это условные изобразительные средства, способствующие познанию человеком Божественного мира и не отождествляющие Неземное с земными представлениями.

² Рассуждая об иконах и их символической сущности и руководствуясь при этом высказыванием преподобного Иоанна Дамаскина, следует отметить, что по воздействию на человека назначение икон определяется как мистическое, дидактическое (наставническое) и эстетическое [16].

³ С учреждением Синода церковными делами стал управлять департамент, в котором состояли как священнослужители, так и светские чиновники, далекие от церковной жизни. В результате этих реформ Русская Православная Церковь около 200 лет (до 1917 года) была лишена «канонического возглавления».

гочестия. Другими словами, «...ориентация на Византию замещается ориентацией на Рим Первый» [17]. Это привело к тому, что государственная «опека» церковного искусства осуществлялась под влиянием «фряжских»¹ художественных течений и обусловила формирование нового направления в написании икон, не имеющего ничего общего с древнерусской иконографией, в соответствии с которой на протяжении веков создавали святые образы.

После Петра I, во времена царствования Елизаветы Петровны и особенно Екатерины II, государственное попечение о Церкви осуществлялось в условиях сильного влияния протестантизма. И носило характер преследования живущих по Преданию². Многие представители просвещенного общества, благодаря новым умонастроениям, теряли связь с православием. Естественно, что при такой смене духовных ценностей для истинно православного образа не находилось места.

Вплоть до XIX века память о стилистике икон постепенно вытравливалась и в системе воспитания духовенства. Поэтому засилье западных форм искусства происходило при попустительстве, а то и содействии некоторых церковных иерархов [18].

Старообрядчество также невольно внесло свою лепту в забвение старины, поскольку многие стали равнодушны к духовному достоянию прошлого, глядя на нетерпимость староверов к иным мнениям, касающимся церковных вопросов. По словам В. О. Ключевского, «раскол уронил авторитет старины, подняв во имя нее мятеж против Церкви и по своей связи с ней против государства» [19].

Пренебрежение исконными традициями привело к тому, что «с XVIII века все национальное русское рушится; рушится вместе с этим и русское искусство. Насильно вводятся в России формы западноевропейского искусства, совершенно чуждые нашей душе и

¹ Фряжский – *древнерусск.* «фряг, фрязи» (от *лат.* francus – франк). В XIV–XV веках «фряжинами» на Руси называли генуэзцев и венецианцев, а также вообще чужестранцев. Фряжское письмо – это стиль иконописи, сформировавшийся в России в XVIII веке под влиянием западноевропейского искусства. Для него характерны ориентация на достоверное изображение материального мира, портретность, индивидуализация авторской манеры, эмоциональность и т. д. Икона, таким образом, перестает быть символом инобытия и присутствия Божьего в мире и по сути становится картиной с религиозным содержанием.

² Во времена Анны Иоанновны (то есть при правлении Бирона) священнослужителей, критикующих засилье западного вероучения, иногда даже подвергали физическому наказанию.

нашему пониманию», – писал С. Вашков в 1911 году [20]. В итоге «...целые поколения, воспитанные на расцерковленном мировоззрении светской культуры, разрушившей целостность мировоззрения церковного, оказались не в состоянии воспринять полноту православия, единство вероучения, духовной жизни и творчества» [21]. Еще преподобный Серафим Саровский обо всем этом сказал: «Под предлогом просвещения мы зашли в такую тьму неведения, что нам уже кажется недопустимым то, о чем древние... явно разумели» [22].

Но негативным течениям не было суждено окончательно разрушить внутренний духовный мир России. С. А. Щербатов¹ писал: «Россия не утратила драгоценной формы религиозной живописи, утраченной Италией и Западом, не изменила цели и задач этой живописи... ее исторические судьбы дали ей возможность в эпоху кризиса религиозно-канонической живописи на Западе сохранить и увеличить богатым вкладом национального творчества иконного письма драгоценное наследие Византии» [23]. Это, прежде всего, связано с тем, что русский народ в своей массе склонен к идеализму и видит во всем духовное начало. Религиозные мотивы неосознанно стали важной составляющей его философско-мировоззренческой сущности. Поэтому, несмотря на отрыв большинства интеллигенции от исконного православия, в народной среде сохранялась духовная память о первообразах в традиционной русской иконографии, к которым можно обратиться за помощью в преодолении житейских трудностей, – без посредства потерявшей доверие «церкви Петра». В результате у населения появился повышенный интерес к изготавливаемым по старым образцам литым крестам и иконам – доступным средствам общения с Господом.

С победой в Отечественной войне 1812 года, в стране, на волне патриотических настроений, становится явным особое отношение к национальной культуре, в том числе к иконам. В этом определенную роль сыграл выход в свет первых томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина.²

* * *

Между тем старообрядцы старались не утратить основы пра-

¹ Князь С. А. Щербатов (1875–1962) – один из учредителей общества «Икона» в Париже, основанного В. П. Рябушинским в 1927 году.

² Необходимо отметить, что, несмотря на стремление к возрождению духовной культуры, лишь в 1901 году был «учрежден особый комитет» по привлечению внимания к древнерусской иконописи [24].

вославному учению предков. Руководствуясь древними канонами и подлинниками они создавали живописные иконы, а также в духе старых традиций свято чтимые предметы меднолитой пластики. Поэтому нельзя отрицать их важную роль в сохранении культурного национального наследия.

Ограничивая религиозные и гражданские права старообрядцев, Петр I в то же время проявлял к ним явную терпимость за их «рудознательство», «рудокопство» и умение обрабатывать металл. В них он видел людей, способных играть не последнюю роль в развитии заводского дела [25]. Старообрядцам дозволялось молиться и жить по законам своей веры¹.

Духовное самосознание и самобытность мировоззрения старообрядцев послужили благодатной почвой для производства меднолитой пластики. Они умело сочетали традиции и художественную фантазию, а знание ремесел нашло успешное применение не только в заводских делах, но и при изготовлении – в тайне от государственных соглядатаев – литых крестов и икон.

Несмотря на фактическую изолированность, творчество старообрядцев в целом формировалось в общей культурной среде России, и их мастерство достигло таких вершин, что в конце XVII – начале XVIII века, по сути, ими как бы заново была создана художественная форма церковного искусства – «поморская меднолитая пластика». Она имела свой стиль, отличающийся художественными и технологическими приемами. Развитию ее производства во многом еще способствовал тот факт, что, работая прежде всего для себя и получая кресты и иконы из расплавленного металла, старообрядцы считали эти изделия «проходящими очищение через огонь» (поскольку рука человека не касалась металла при формировании отливок). Важными также являлись их представления о необходимости всегда иметь при себе во время путешествий и странствий «правильный» образ».

Как уже отмечалось, среди старообрядческих общин ведущую роль в становлении производства меднолитой пластики в конце XVII – начале XVIII века играло Поморье выговское (на реке Выге), где находилось староверческое общежитие, включавшее монастыри и расположенные вблизи поселения. Эта так называемая Выговская пустынь, основанная в 1695 году, была известным цен-

¹ Следует отметить, что несмотря на некоторые временные послабления в отношении к старообрядцам, все годы гонений они постоянно находились под контролем «тайной канцелярии».

тром беспоповского федосеевского толка¹. В 1714 году ее легализовали, чтобы быть «ведомой к Олонецким железным заводам» [26].

Медному промыслу выговцев способствовало наличие в Олонецкой губернии медных руд и заводских мастеров. Основанные здесь «медницы» и их продукция – явление самобытное. Тем не менее, пластические формы выговских крестов и икон нельзя считать чем-то исключительным, не связанным с основными тенденциями православной иконографии. Создавая же новые модели, мастера не чуждались искусства отвергнутого ими мира. Кроме того, община выросла на западе Российского государства и имела контакты с населением западной Великороссии и Прибалтики [27]. Вероятно, это помогало выговцам создавать новые, ранее неизвестные образцы меднолитой пластики, в то же время соблюдая канон и придерживаясь самобытных стилевых решений, характерных при производстве древнерусского церковного художественного литья.

Таким образом, поморские мастера заложили лучшие традиции создания литых крестов и икон. Ими были разработаны принципы художественного (модульного) конструирования и оригинальные решения декорирования, технологические приемы получения отливок со сложным рельефом. Контроль за работой мастеров осуществляли настоятели обители – люди высокообразованные, восприимчивые к художественным новшествам. Можно сказать, что выговские мастера находились в особом духовном мире и творили «чудеса» с глубокой верой в Спасителя. Изделия выговцев пользовались спросом не только у местного населения (преимущественно состоящего из старообрядцев), но и во всех уголках страны.

На протяжении XVIII–XIX веков неоднократно принимались меры по ликвидации действующих «медниц». Но, несмотря на запреты, что имело место до середины XIX века, потребность в мед-

¹ Старообрядцы беспоповского толка (согласия или течения) отвергали священников нового «поставления», и с уходом поколения старого «поставления» остались совершенно без священства [28]. Роль священнослужителей у них выполняли наставники, выбранные среди мирян. Старообрядцев-беспоповцев поморского согласия называли федосеевцами. Культура поморского федосеевского течения распространилась на большую часть Сибири, и старообрядцы этих регионов на протяжении многих лет имели между собой тесную связь, в том числе касающуюся производства меднолитой пластики (вероятно, осуществлялся обмен моделями и отливками). В отличие от беспоповцев, поповцы принимали в свои ряды священников, переходящих из Патриаршей Церкви в старообрядчество, после их торжественного отказа от «никонианских заблуждений» [29].

нолитой пластике не снижалась, и выговские мастерские около полутора столетий продолжали производство, будучи практически на нелегальном положении. В первой половине XIX века, особенно в годы правления Николая I, борьба со старообрядчеством на государственном уровне доходила до того, что литые образа конфисковывались, а в 1842 году было принято распоряжение «О повсеместном секвестровании¹ всех металлических крестов и икон, закрытии заводов, занимающихся выделыванием оных» [30]. В то же время, чтобы не вызвать недовольства среди населения, предлагалось «учредить изготовление в приличном виде крестов и икон мерами правительства и на частных заведениях» [31]. В 1854 году Выговский монастырь был закрыт, но «медницы» не прекратили своего существования. Однако производство, рассеявшись по отдельным крестьянским дворам глухих поселений, уже носило полукустарный характер. Например, только в одном скитском поселении Кодозеро в девяти домах существовали «медницы» [32]. В таких условиях квалификация мастеров оставляла желать лучшего, а кресты и иконы отливали в основном по образцам. Естественно, это привело к снижению качества отливок, и былая слава Поморья померкла.

На смену выговским мастерским, в условиях продолжающегося запрета, появились новые промыслы недалеко от Москвы в Гуслицах (или Загарье), а также в прилегающих районах Рязанской и Владимирской губерний. Много кустарей-литейщиков находилось в селах Новинской волости Богородского уезда. Существовали литейные мастерские в Поволжье (на реке Керженец Нижегородской губернии) [33].

Со второй половины XIX века в результате ряда реформ старообрядчество получило гражданские права, а меднолитейное производство и популярные среди населения металлические кресты и иконы – своего рода реабилитацию. Это привело к тому, что выпуск меднолитой пластики приобрел массовый характер.

К концу XIX века сформировались основные центры, специализирующиеся на изготовлении литых образов. Например, в Москве на Преображенской заставе, в селе Большое Красное Костромской губернии, на Урале, в Сибири. Известны и другие литейные промыслы, в частности, Сызранский район Самарской губернии

¹ Секвестрование (*лат. sequestro* – отделяю) – ограничение пользования. В данном случае не позволялась торговля на ярмарках литыми крестами и иконами, «в коих допущено отступление от православных сего рода изображений» [34].

являлся массовым изготовителем меднолитой пластики, в том числе больших размеров [35].

Особое развитие получили «медницы», созданные в Москве Преображенской старообрядческой общиной федосеевского согласия. Надо сказать, что эта община была основана в 1771 году и, несмотря на неоднократные преследования, сохранила свое существование. В 1883 году она получила некоторые гражданские права и стала развивать свою деятельность, в том числе расширила производство меднолитой пластики в Лефортовских и Черкизовских мастерских. В этих мастерских, следуя традициям поморского литья, существенно разнообразили выпускаемые кресты и иконы. Эти отливки характеризовались декоративностью и разноцветием эмалей, но от выговских они часто отличались бóльшим весом [36]. В конце XIX – начале XX века московские мастерские стали крупнейшими поставщиками меднолитой пластики в России. Причем, Преображенская община, наряду с собственным производством, размещала заказы в других «медницах», например, в селе Большое Красное, передавая им модели изделий, которые из коммерческих соображений подлежали отдельному тиражированию [37].

Для многих мастерских выговские кресты и иконы служили в качестве образцов, и делались попытки их изготовления на уровне поморских отливок, с повторением пластики и эмалей. Эти изделия заслуживают внимания, но в целом они уступают выговским по качеству отделки.

В конце XIX века спрос на меднолитую пластику привел к появлению нового направления промысла – изготовлению крестов и икон «в старинном виде» (то есть подделок под старину). Такие промыслы существовали в селе Никологорский погост недалеко от Мстеры [38].

Благодаря своей дешевизне и долговечности меднолитая пластика стала составлять серьезную конкуренцию живописным иконам. Низкие цены давали возможность обзаводиться домашними «иконостасами», то есть иметь несколько образов с разными сюжетами. Так, например, в Мстере торговля медными крестами и иконами в некоторой степени потеснила иконописцев [39].

На рубеже XIX–XX веков популярность меднолитой пластики среди православного населения выдержала серьезные испытания, поскольку в 80-х годах XIX века на рынке появились недорогие иконы, представляющие собой яркие хромолитографии, выполненные на бумаге и наклеенные на деревянные доски. Кроме того,

в 1890–1894 годах французская фабрика «Жако и Бонакер» в Москве наладила выпуск печатных икон на жести, привлекающих внимание четким изображением и красочностью. Эта стандартная машинная продукция имела невысокую стоимость и быстро получила распространение [40]. По ценовому показателю она составляла серьезную конкуренцию не только живописным иконам, но и меднолитой пластике. Кроме того, конкуренция привела к производству так называемых «подкладных» икон, где красками были изображены только лики и руки на участках доски, которые соответствовали открытым местам штампованных дешевых окладов. Все это нанесло серьезный удар по изготовлению живописных образов¹. Однако литые кресты и иконы несмотря ни на что выдержали жестокую конкуренцию, их производство в эти годы не сокращалось, а наоборот, наращивалось.

Иначе говоря, меднолитая пластика как бы подтвердила свое предназначение быть «народной иконой», причем не только у старообрядцев, но и среди широких слоев православных верующих.

¹ Безусловно, сказанное в меньшей степени касается известных иконописных школ Палеха, Мстеры, уральского города Невьянска, а также некоторых крупных мастеров, например, таких, как М. И. Дикарёв и И. С. Чириков.

1.3. Литейное дело.

Канон и искусство оформления меднолитой пластики

Привлекательность, духовное и эстетическое совершенство литых крестов и икон напрямую зависели от технологического уровня производства. Качество изделий было обусловлено мастерством литейщиков, гравировщиков, эмальеров, то есть всех тех людей, чьим творческим даром воссоздавалось библейское видение красоты.

Православная Церковь относится к иконе как к особому средству отображения Божественной реальности, и для создания святых образов установила требования к мастеру, указывающие, каким он должен быть. По этому поводу Стоглавый Собор в 1551 году определил, что «подобает быти иконописцу кроткому, благоговейному, не пьянице, не бийце, часто ходить на исповедь к святым отцам, в чистоте жить и по закону жениться...». [41]. Иначе говоря, иконописец должен готовиться к написанию иконы сугубым постом и молитвой, находясь в послушании своему духовнику. Канонизация живописцев подтверждает святость их искусства. Одним из первых был канонизирован преподобный Алипий¹ – русский иконописец, отдавший себя служению Господу. Несомненно, что все эти наставления касались и мастеров меднолитой пластики, которые превращали металл в кресты и иконы – предметы, посвященные Господу Богу.

В России к ручным ремеслам не относились как к труду, требующему проявления ума и таланта. Такой вид занятий считался не слишком достойным, а профессионализм особо не ценился. Однако у мастеров присутствовало духовное видение задач, требующее нравственного напряжения. Немалую роль играл и опыт предков. Производственный процесс в основном базировался на вековых традициях умельцев из народа. Их мастерство передавалось из поколения в поколение, преемственность бережно сохранялась.

В. М. Тетерятниковым в 1965 году были найдены рукописные тексты: «Указ о медном мастерстве» и «Указ, как финифтом наво-

¹ Алипий – первое дошедшее до наших дней имя русского иконописца. Преподобный Алипий (или Алимпий, ум. 1114 г.) – инок Киево-Печерского монастыря. Учился у царьградских (византийских) художников. Составитель его жития (Поликарп) писал, что Алипий, будучи талантливым и прилежным, заработанные деньги делил на три части: одну откладывая на покупку материала для работы, другую – раздавал бедным, а третью – отдавал в монастырь. При этом трудился «не даяше себе покоя день и ночь» [42].

дить»¹ [43]. По его мнению, заслуживает внимания то, что их интонация не носит приказной характер. Они изложены в виде доброжелательного совета человека, озабоченного способностями ученика и его нравственными устоями. Кроме того, в текстах этих указов прослеживается убежденность, что труд мастера не является тяжелой обязанностью, а есть наслаждение и гордость за свои руки, которые создают духовные предметы. Не случайно в заключение пишется: «Потом же и сам упражняйся на всяком деле и ко всем наукам и будешь разумевати явственно и будешь искусен во всем» [44].

С закрытием Выговского монастыря изготовление меднолитой пластики в большинстве своем было привязано к крестьянским дворам, за исключением таких крупных центров, как Москва. Сначала это являлось следствием гонений, а затем кустарное производство приняло вполне налаженный характер и стало традицией. Такие мастерские, как правило, были малочисленны, производство носило семейный характер, а «медницы» обычно представляли собой избу (или две избы) с двумя основными помещениями. В одном, называемом «формовой избой» или «печатальной», изготавливали «песчаные литейные формы»², а в другом производили плавку металла и сушку этих форм. Обработывали отливки обычно также на дому [45, 46].

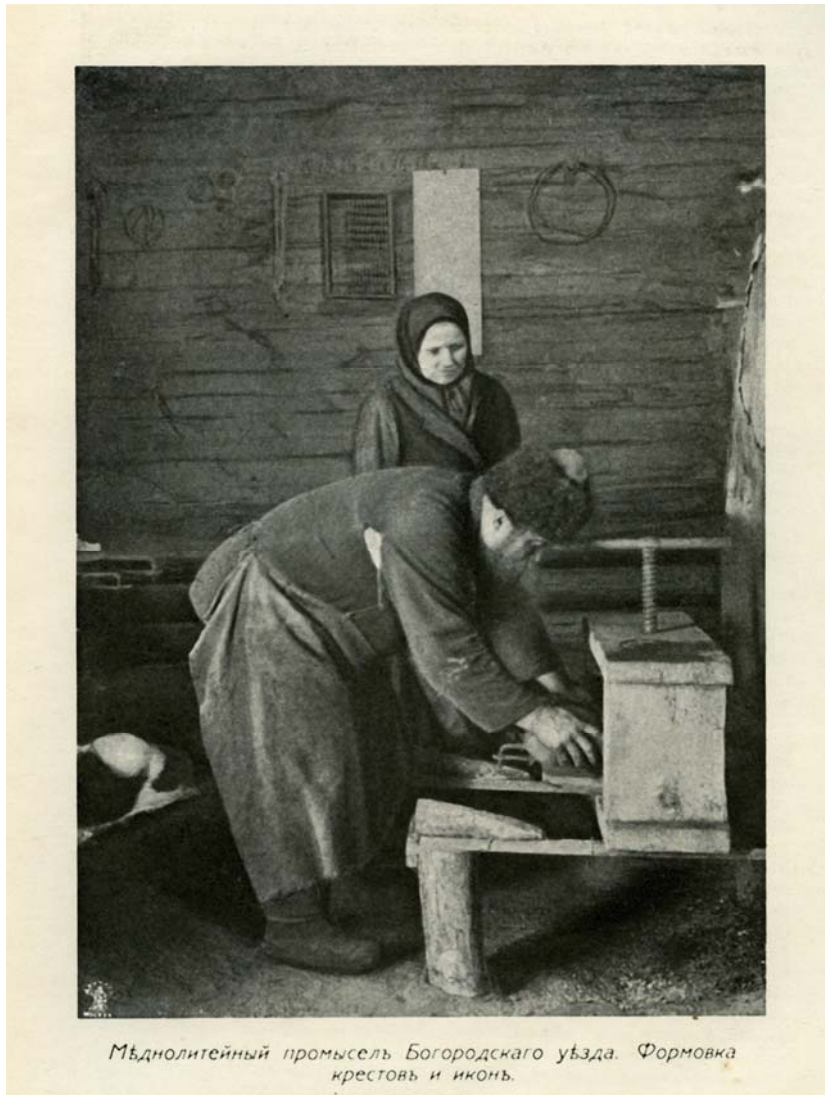
На рис. 1 показан процесс формовки, осуществляемый в меднице Богородского уезда [47]. Фотография дает наглядный пример примитивности (даже по тем временам) оснащения «печатальни». Глядя на нее, невольно задаешься вопросом – откуда появлялись эти изящные кресты и иконы, поскольку с трудом веришь, что их создавали в таких условиях.

Упомянутый рукописный указ о медном мастерстве дает возможность с определенной степенью достоверности описать основы производства меднолитой пластики. Собрав и проанализировав имеющуюся информацию, можно представить поэтапную технологию изготовления литых крестов и икон [48].

Литейщики прошлого практиковали разные способы литья: в каменные и глиняные формы, по восковым (выплаваемым) моделям, и даже в грибах. Четкий отпечаток модели с возможностью

¹ Текст составлен предположительно старообрядцами в начале XVIII века [49].

² «Песчаная литейная форма» – разовая форма с отпечатком модели для получения отливки. Изготавливается на основе кварцевого песка с добавкой связующего материала (в основном – глины).



*Рис. 1
«Формовая изба».
Процесс изготовления литейной формы при производстве
меднолитой пластики*

его «подчеканки» обеспечивался в песчаных формах.

Модель сначала изготавливали из дерева, используя наиболее пригодные для этой цели породы. По деревянному прототипу отливали матрицу из сплава на медной основе. Ее качество, по существу, зависело от мастеров – формовщика и гравировщика, которые по возможности исправляли нечеткие участки рельефа. Получение деревянной модели связано с выполнением сложного типа художественной резьбы (плоско-рельефной, изобилующей мелкими

деталями). Иногда матрицы с невысоким рельефом изготавливали непосредственно на металлических пластинах.

Надо сказать, что от результата работы модельщика в значительной степени зависело, насколько создаваемый образ будет соответствовать той духовной реальности, о которой он свидетельствует. Для выполнения таких работ необходимо, чтобы мастер состоялся как личность, имел художественные способности и обладал определенным объемом знаний, касающихся иконописного канона. Модельщик не просто создавал рельефные картины по каноническим сюжетам, но по-своему их декорировал, внося в изображение собственное видение красоты.

Практиковалось использование составных моделей, представляющих собой каркасы, куда вкладывали модели-клейма¹ [50]. Каркасы могли быть в виде простой рамки для установки одновременно нескольких клейм, например, при изготовлении четырехстворчатого складня (см. гл. 1.4, рис. 13 – стр. 43), или рамки с широкими полями, украшенными рельефным орнаментом, в которую вставляли поочередно клейма с разными сюжетами. Пример типовой рамки можно видеть в табл. 1, №№ 3 и 9 – стр. 41. Изготавливали также сборные композиции из отдельных икон, модели которых при формовке помещали вместе без зазоров (рис. 2)², или между отпечатками моделей в литейной форме делали каналы для поступления жидкого металла во все полости³. В результате подобных действий получали одну отливку, состоящую из отдельных сюжетов, порой не связанных друг с другом. При этом некоторые построения были настолько эклектичны, что в их пропорциях нарушалось эстетическое равновесие. Пожалуй, наиболее удачными в художественном отношении являются композиции, которые создавали на базе моделей Креста-Распятия. Это так называемые киотные кресты разной степени сложности с клеймами Двуннаде-

¹ Клейма – изображения отдельных сюжетов на иконе, обычно располагаемые вокруг главного образа.

² В верхней части композиции на рис. 2 в окружении херувимов находится икона «Воскресение Христово – Сошествие во ад». В центре этой иконы образ Господа в сияющем овале – мандорле (ореоле Славы). Он держит руку Адама (на иконе слева). Справа изображены праведники, и среди них коленопреклоненная Ева. Внизу композиции – икона «Всех скорбящих радость». На ней изображена Богородица с жезлом в руке, которым Она осеняет страждущий и болящий народ. В этом образе заложена концепция заступничества Богородицы за людей перед Господом Богом.

³ На рис. 2 видны каналы для поступления металла в полости с отпечатками моделей наверху.

святых праздников и избранных святых (см. гл. 2.3, табл. VII и VIII – стр. 111 и 114).

Для изготовления формовочной смеси использовали «землю», которую получали, смешивая специально подготовленный песок с глиной, добавляя воду, а иногда «квас свежий добрый». Смесь считали годной, если при ее сжатии в руке на образующемся комке оставался отчетливый след ладони с папиллярными линиями. Пользуясь таким методом оценки, получали смесь достаточно пластичную, обеспечивающую формирование рельефных отпечатков всех элементов модели.

К процессу формовки относились с большой ответственностью, и некоторые вопросы, обуславливающие качество поверхности отливок, решали при изготовлении самой формы. Равномерное уплотнение смеси являлось большим искусством, поскольку при отсутствии соответствующего умения – «набьешь один бок, может и хорошо получиться, а с другой непременно замоешь – и никакой на ней чеканки не видать, не видать и качество отливок», – рассуждали старые мастера [51]. Не менее важным считалось умение аккуратно «разнять форму»¹, осторожно извлечь модель и затем исправить обнаруженные на поверхности дефекты, то есть «в песке подчеканить».

Пригар² на отливках не допускался, и мастера отмечали, что если «с умом сделаешь – получится отливка без пригара, а пристанет песок, работы, считай, не было» [52].

Глядя на литые кресты и иконы с четким отпечатком сложного рельефного рисунка, еще раз стоит подчеркнуть, что старые



Рис. 2
Сборная композиция из двух икон:
«Воскресение Христово –
Сошествие во ад» и
«Всех скорбящих радость»
(литье, медный сплав, эмаль),
XIX в., 15,8 x 7,9

¹ Литейная форма состоит из нижней и верхней полуформ (обычно металлических рам – «опок» с уплотненной смесью). «Разнять форму» – означает снять верхнюю полуформу.

² Пригар – образование на отливке трудноотделимой песчаной корки (дефект, распространенный при изготовлении отливок).

мастера достигали такого качества с помощью формовочной смеси, соответствующей главному их требованию – «отпечатку с ладони». Наглядными примерами невысоких, с тонкими линиями, рельефов, полученных в литейной форме, могут служить оборотные стороны крестов с растительным (рис. 3а) и декоративным (рис. 3б) орнаментами.

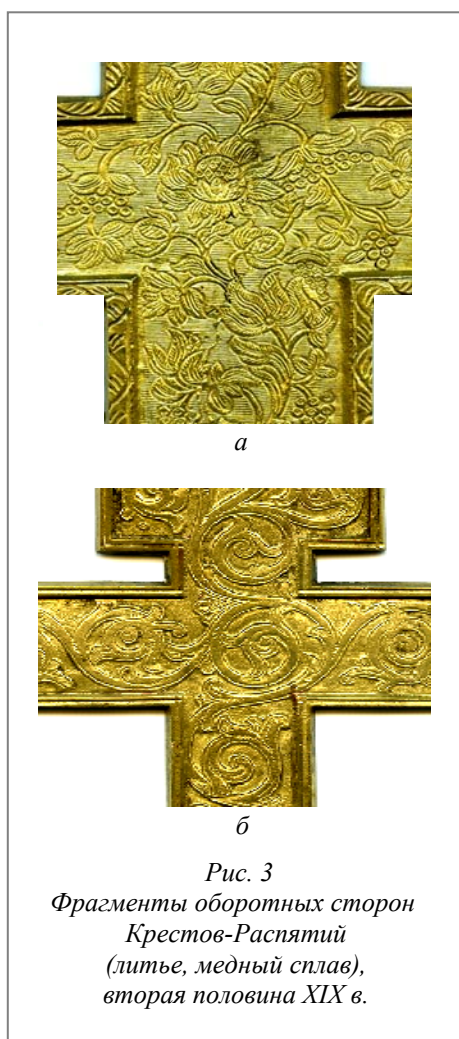


Рис. 3
Фрагменты оборотных сторон
Крестов-Распятый
(литье, медный сплав),
вторая половина XIX в.

До XIX века основным сплавом при изготовлении меднолитой пластики являлась бронза, содержащая 85% меди и 15% олова. Затем стали применять в основном латунь, состоящую из 64–67% меди и 33–36% цинка. Однако и в начале XX века встречаются предметы из бронзы.

Выбор указанных сплавов, помимо их зримой привлекательности, жидкотекучести¹, а также коррозионной стойкости изготовленных из них изделий, можно связать еще с тем, что на Руси издревле меди (как металлу) приписывали свойства «оберега» [53].

Такое отношение к меди сохранилось еще с библейских времен. Согласно Библии², Господь за недовольство среди евреев во время странствий по пустыне наслал на них ядовитых

змей. Когда они в раскаянии попросили Моисея обратиться к Богу, чтобы Он избавил их от этих тварей, Моисей по велению Господа сделал медную змею и повесил ее на знамени. Люди, укушенные ядовитыми змеями, лишь взглянув на это изображение, исцелялись [54].

¹ Жидкотекучесть – способность расплавленного металла заполнять мельчайшие пустоты формы.

² В Библии написано: «И сделал Моисей медного змия и выставил его на знамя, и когда змий ужалил человека, он, взглянув на медного змия, оставался жив» (Числ. 21; 9). Ссылаясь на исцелительное действие одного лишь взгляда на медную змею, Иисус Христос сказал: «...и как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесену быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3; 14).

Изделия из латуни (свободные от окисной пленки) по цвету близки к золоту. И если в иконописи золотой цвет символизирует Божественный свет и сияние вечной жизни, то литые кресты и иконы самим цветом металла напоминают о Божественном присутствии.

В XVIII – начале XX века немало внимания уделяли «доводке» на отливках отдельных деталей рельефа до нужного качества. Для этой работы привлекали мастеров с художественными способностями, которые с помощью штихелей¹ осуществляли корректировку рисунка. При этом на них ложилась большая ответственность, поскольку нельзя было допускать ошибок. В отличие от иконописи, когда в ходе работы технически возможны исправления, при доводке рельефа на отливках выбранный штихелем металл невосполним.

Иногда попадаются кресты и иконы с дефектом, называемым «недолив»², который заключается в отсутствии части отливки. В подобных случаях практиковался их «ремонт»: на отсутствующий участок приваривали вставки, которые гравировали, восстанавливая рисунок на отливке. Эта была сложная, весьма трудоемкая работа, требующая определенного умения. Однако обычно ее выполняли на таком высоком технологическом и художественном уровнях, что зрительно не сразу удастся вычленить такой участок. Наглядный пример отливки, полученной с «недоливом» и подвергшейся указанному «ремонту», показан на рис. 4. Все это свидетельствует о том, что мастера относились к производству литых крестов и икон, как к священнодействию, испытывая чувство благоговения, стараясь не допустить уничтожения (переплавки) полученных с дефектом, но исполненных святости предметов.

* * *

Особенностью изготовления литых крестов и икон, то есть миниатюр с невысоким рельефом, является сложность воплощения сюжетов, где присутствует понятие «пространственное изображение». В частности, многофигурные композиции «Двунадесятых

¹ Штихели – режущий инструмент разного профиля для гравирования и корректировки рисунков на металле.

² Недолив – частичное заполнение полости формы жидким металлом на участках, наиболее удаленных от места его поступления в форму, где металл, остывая, теряет текучесть. Указанный дефект обычно встречается при изготовлении тонкостенных и больших икон, а также крестов сложной конфигурации.



Оборотная сторона –
вставка на участке «недолива»



Лицевая сторона –
вставка с гравировкой

Рис. 4

Фрагмент иконы святителя Николая с вставкой, заполняющей на пластине пустоту, которая образовалась в результате «недолива» (литье, медный сплав), вторая половина XIX в.

праздников» с многослойными рельефами, а также обилием деталей и фигур требовали непростых пространственных построений.

Это решалось за счет упрощенных очертаний рисунка и орнамента. Например, позем представляли в виде обычной полосы, без каких-либо подробностей, глубину абстрагировали с помощью орнамента, а композицию в целом старались сводить к минимуму деталей, не искажая тематики образа. Мастера настолько искусно пользовались этими приемами, что, изображая сюжеты на темы православных праздников и другие сложные многофигурные композиции, удачно выражали в металле суть этих сюжетов и их духовное значение. На рис. 5 показана небольшая литая икона, на которой, согласно канону, передан зримый образ и смысловое содержание Двенадцатого



Рис. 5

Икона «Вознесение Господне»
(литье, медный сплав, эмаль),
вторая половина XIX в.,
6,2 x 5,4

го праздника – «Вознесение Господне».

Многие изделия оформляли декоративным орнаментом и узорчатой рамкой с полем внутри. Рамку, по-видимому, рассматривали как символ неосязаемой границы двух миров – видимого и

невидимого. Рисунок орнамента выполняли с низким рельефом, высота которого не превышала рамки обрамления. Его тематика представляла собой, главным образом, растительные мотивы или геометрические фигуры (ромбы, сетки, зигзаги и др.). Часто литые иконы украшали орнаментом в виде виноградной лозы. Встречаются изделия с растительным узором в сочетании с птицами. В Ветхом и Новом Заветах виноградная лоза упоминается как символ всего, что красиво и полезно, символ Земли Обетованной и самого Иисуса Христа (Ин.15; 1). Цветы – это остатки рая на земле, фимиам Господу, соответственно, и растительный орнамент можно представить как символ божественного.

На выговских крестах и иконах некоторые декоративные детали отчасти заимствованы с рисунков рамок-заставок старорусских рукописных книг (рис. 6)¹, которые отличаются сложностью фантастических переплетений виноградных лоз, цветов и других растений [55].



Рис. 6
Заставки старообрядческих рукописных книг

¹ Заставка на рис. 6а – рукописной книги второй половины XVII века о существе раскола, заставка 6б – певчей («крюковой») книги XIX века.

Если сравнить орнаменты на рис. 6 и оборотной стороне складня на рис. 7, то очевидна схожесть элементов фантастических витиеватых композиций с колонками на книжных заставках и вокруг Голгофского Креста на металлической створке.



Рис. 7
Оборотная сторона центральной створки
четырёхстворчатого складня

Таким образом, помещая святой образ на фоне орнамента или в рамку с ним (на иконах часто отливали и то и другое), как бы подчеркивали святость изображений. Подобными узорами издревле украшали Царские врата, тябла¹ иконостасов, киоты для особо чтимых икон.

На литых иконах XIX века в аранжировке растительного орнамента прослеживается традиция – повторяющиеся от предмета к предмету с разными сюжетами несколько вариантов узора рамки, часто в сочетании с эмалью. То же касается и заполнения свободного поля вокруг образа.

Эмаль (финифть)² – это не просто расцвечивание литых крестов и икон красками, а сложившаяся знаковая система – элемент стиля в рамках церковного канона и православных традиций.

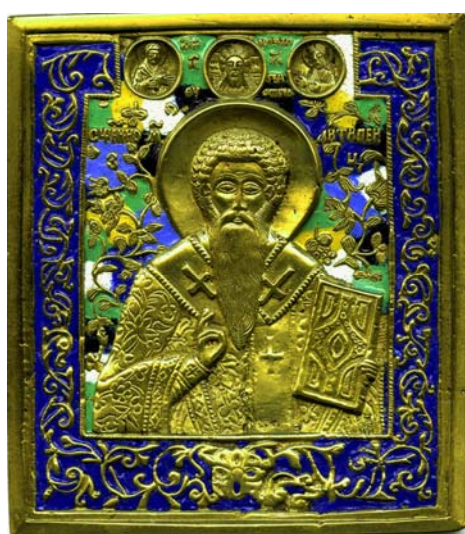
Иногда кажущийся таковым, на первый взгляд, цветовой разнობой в действительности является декорированием, подчиненным определенной логике. По церковным канонам каждый цвет имеет свое смысловое значения: белый – символ Божественного света, Рая, невинности души, чистоты и святости; синий – символ Божественной непостижимости, вечности, истины, мудрости; голубой – небесный цвет, символ духовной чистоты и целомудрия; желтый (золотистый) – Божественный свет, символ Иисуса Христа; зеленый – означает Животворящее Древо; красный

¹ Тябла – деревянные рамы храмовых иконостасов, куда вставляют иконы.

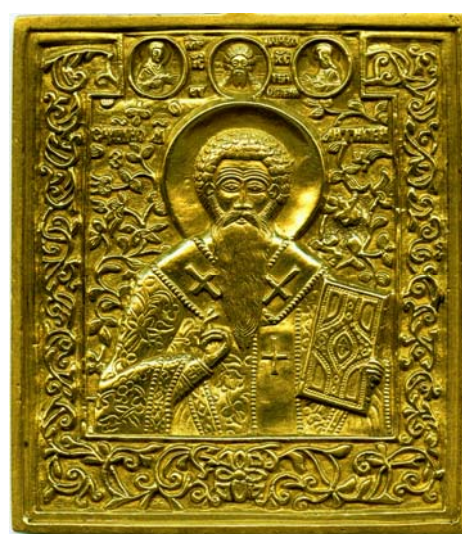
² Эмаль (финифть, *греч.* – блестящий камень) – сплав, представляющий собой стекловидную массу, окрашенную в разные цвета оксидами металлов.

цвет Небесного очищающего огня, символ жертвы и жизни; бирюзовый – молодость; сиреневый – печаль; черный – воспринимается как символ отречения от мира, «скорбь во грехах»; черный в сочетании с белым – смирение [56]¹.

Эмалью заполняли только фон, ее не наносили на фигуры, тем более на лики святых. Если внимательно посмотреть на расцвеченные литые образа, можно увидеть, что финифть старались сочетать с естественным бронзовым оттенком материала (рис. 8а), и с ее помощью ставили задачу зрительно организовать рельефную, а также свободную поверхность крестов и икон.



а
13,0 x 10,5



б
13,1 x 10,5

Рис. 8

Иконы «Священномученик Антипа»:

а – с эмалью, б – без эмали (литье, медный сплав), вторая половина XIX в.

Наложение эмалей порой осуществлялось настолько искусно, что получаемый цветной рисунок вполне мог соперничать с живописью. Для эмали отливали своеобразные перегородки, ими также служили рельефные линии рисунка орнамента, архитектуры, позема и других деталей, окружающих святой образ. Практиковалось создание на готовой отливке дополнительных углублений под финифть, необходимость которых определялась художественным

¹ Расцвечивание меднолитой пластики обычно не связано с концепцией знаковой функции цвета в Православной Церкви и носит субъективный характер.

видением мастера. Иногда для лучшего сцепления эмали с металлом на отливках делали бороздки, обычно крест-накрест¹. Пустоты заполняли эмалью, предварительно «тертой с водой... мелко, чтоб аки пыль была...». Затем нанесенный слой сушили, устраняли дефекты и обжигали на углях таким образом «...чтобы не было огня и дыму» [57] .

Принцип распределения цветов эмали по металлической поверхности был различным. В одних случаях небеса и позем литых икон расцветчивали естественными тонами, а в других – с элементами фантазии, например, финифть наносили полосами разного цвета, что часто практиковали при оформлении Крестов-Распятый и складней. При серийном изготовлении отдельные отливки могли покрывать эмалью разных цветов и по индивидуальной схеме, так, что одинаковые типы крестов и икон отличались цветовым оформлением.

Во второй половине XIX века стал практиковаться способ наложения эмалей разноцветными пятнами, порой даже без учета разграничительных линий. Безусловно, такая технология упрощала процесс, но при этом во время обжига эмаль часто растекалась, и на границе цвета смешивались, образуя невыразительные полутона. Встречаются изделия, особенно кресты конца XIX – начала XX века, с финифтью, нанесенной без соблюдения каких бы то ни было правил, порой даже с нарушением цветовой гармонии. Еще менее удачными следует считать предметы, изготовленные с чрезмерным вниманием к цветовому декорированию. Церковное назначение меднолитой пластики требует от нее гармонии аскетизма и красоты. Чрезмерное украшательство некоторых изделий не прибавляет им святости, а, наоборот, отвлекает от духовного содержания образа.

Надо сказать, что эмаль не является необходимым элементом для придания содержательной глубины изделиям меднолитой пластики. В отличие от живописных изображений, литые образа не теряют выразительности в монохромном (без эмали) исполнении (рис. 8б).

¹ Нередко попадаются отливки с бороздками на свободном поле. Такие поверхности либо обнажились на местах скола эмали, либо были подготовлены под финифть, которая не была нанесена.

Вместе с тем, многим крестам и иконам, умело и со вкусом украшенным эмалью, ее декоративные возможности (прежде всего, стойкие, не тускнеющие со временем краски) придают изысканность и в некоторой степени дух старины. Например, на рис. 9 показана центральная створка с образом «Вседержителя» от трехстворчатого складня с Деисусной композицией, изготовленного Выговскими мастерами в XVIII веке. На этой миниатюре орнамент и палитра эмалей (пяти цветов) вызывает ассоциацию с древнерусским (византийским) стилем украшения предметов из металла. Невольно прослеживается авторская интонация в оформлении рамки с ритмически чередующимися на бирюзовом фоне разноцветными кружками с малыми кружочками внутри, в подборе эмали вокруг образа Христа Вседержителя, в общей гармонии. Средства художественного выражения, проработка деталей демонстрируют явное стремление к декоративности, создавая общее впечатление нарядности и духовной красоты.



Рис. 9
«Господь Вседержитель» –
центральная створка
трехстворчатого складня
с композицией Деисус
(литье, медный сплав, эмаль),
XVIII в., 3,7 x 5,2

Практиковалось «огненное золочение» литых крестов и икон. Это старый, дошедший до нас из далеких времен способ наносить тончайший слой золота на поверхность литых крестов и икон¹. Иногда позолоту сочетали с эмалью.

Евангелие и иконы взаимосвязаны, то есть слово и образ неразлучны друг с другом, и согласно православным правилам необходимо, чтобы каждый образ имел надписи, соответствующие сюжету. Если надпись отсутствует, считается, что изготовление образа не завершено, и он не является духовной святыней. Сочетание изображения со словом имеет глубокий догматический смысл, и тексты, в том числе аббревиатуры, становятся элементом

¹ Способ «огненного золочения» заключается в нанесении на металлическую поверхность расплава золота и ртути (золотой амальгамы) с последующим удалением ртути над раскаленными древесными углями. Этот метод и сегодня обеспечивает наилучшее качество золочения, но весьма опасен для здоровья.

иконографического канона [58]. Это прежде всего имена тех, чьи лики находятся на иконе. На Крестах и Крестах-Распятых обычно имеются надписи, связанные с символикой отдельных элементов изображения и со словами молитв.

Вместе с тем, некоторые тексты отчасти выполняют художественно-эстетические функции, участвуя в общей композиции. На рис. 10 показана икона XVIII–XIX веков «Чудо Георгия о змие»,



Рис. 10
Икона «Чудо Георгия о змие»
(литье, медный сплав),
XVIII–XIX вв., 15,8 x 7,9

на полях которой крупными буквами сделана надпись: «Подвигомъ добрымъ подвизалъся еси страсготервппче Христови Георгие вѣры ради мучениемъ...»¹. Буквы этого текста, отлитые в обронной технике² полу-вязью³, имитируют шрифт старинных рукописных книг. Сама надпись поясняет духовный смысл изображения и одновременно, заполняя рамку иконы, является ее орнаментом.

Может создаться ошибочное представление, что исследование текстов на литых крестах и иконах с использованием методов палеографии⁴ позволит установить время изготовления свято чтимых предметов меднолитой пластики. Однако, такая датировка носит косвенный

характер и дает основание судить лишь о времени создания моделей этих святынь, поскольку кресты и иконы с надписями,

¹ Текст тропаря великомученику Георгию, глас 4-й: «Подвигом добрым подвизался еси, страсготерпче Христов Георгие, и веры ради обличил еси мучителей нечестие, жертва же благоприятна Богови принеслася еси».

² Обронной называют технику, применяемую в декоративно-прикладном искусстве, при которой фон вокруг рисунка или орнамента вырезается. Украшение икон обронным текстом характерно для Руси середины XV века.

³ Вязь – декоративное написание текстов, в которых буквы соединяются, создавая непрерывный орнамент. Вязь сначала являлась средством сокращения слов, но затем стала использоваться для украшения рукописей, икон, настенных росписей церквей, священных сосудов и т. д.

⁴ Палеография – историко-филологическая дисциплина, изучающая древнюю письменность. По способу начертания букв, их форме и т. д. могут быть определены время и место создания рукописи, а также идентифицированы предметы, имеющие надписи.

сделанными на их матрицах, могли отливаться на протяжении веков [59]. В то же время датировка моделей по палеографическим особенностям текстов весьма затруднительна. Прежде всего, это связано с наблюдающимся порой несоответствием способа написания букв и слов со временем создания матрицы, в связи с сознательным «начертанием под старину», а также с тем, что в отличие от «книжного письма», для надписи, наносимой на твердую поверхность (на модель), характерны более архаичные и примитивные начертания букв. Кроме того, почерк мастера во многом зависел от места, отведенного на модели для надписи.

К сожалению, из-за миниатюрности некоторых изделий тексты выполнялись мелкими буквами, и их рельеф не всегда четко отпечатывался при изготовлении отливки. В связи с этим надписи получались трудноразличимыми. Кроме того, отдавая должное святости литых крестов и икон, их периодически чистили «до блеска». При этом рельеф вместе с надписями постепенно истирался и текст также становился нечитаемым. Такое состояние поверхности нередко можно видеть на металлических образах, переходящих из поколения в поколение. В отдельных случаях это приводило к ситуации, когда владельцы иконы уже не знали, кто на ней изображен, и почитали не святого, а по сути дела металлическую пластину.

Литые кресты и иконы в большинстве своем анонимны, то есть на них отсутствует подпись автора. Это ничто иное, как свидетельство духовной зрелости мастеров, истинно православного понимания ими церковного характера своего ремесла. Авторские надписи стали появляться во второй половине XIX века на некоторых изделиях московских мастерских. На рис. 11 показан фрагмент верхней рамки иконы с инициалами «Р. С. Х.», принадлежащими известному мастеру-чеканщику Родиону Семеновичу Хрусталеву, который занимался художественной доводкой этого изделия.



Рис. 11
Фрагмент отливки конца XIX века
с монограммой Р. С. Х. мастера-чеканщика

1.4. Основные типы литых образов и их связь с религиозными представлениями народа

На протяжении веков значительную часть выпускаемой меднолитой пластики составляли кресты разных форм и назначений, а с XVIII века – преимущественно восьмиконечные Кресты-Распятия (см. гл. 2.3). Что касается литых икон, то их производство во многом было органически связано с духовными потребностями и обстоятельствами повседневной жизни человека.

Естественно, прежде всего были востребованы и создавались иконы с изображениями Спасителя и Божией Матери в различных иконографических вариантах. Немало было литых образов святителя Николая Чудотворца, причем значительное их количество изготавливали по моделям с иконографическим изводом, называемым «святой Никола Можайский». Отливали иконы великомученицы Параскевы (Пятницы), святых страстотерпцев князей Бориса и Глеба и других чтимых в народе святых. Распространенными были сюжеты «Троица Ветхозаветная», «Чудо Георгия о змие», «Чудо Димитрия Солунского», «Огненное восхождение пророка Илии».

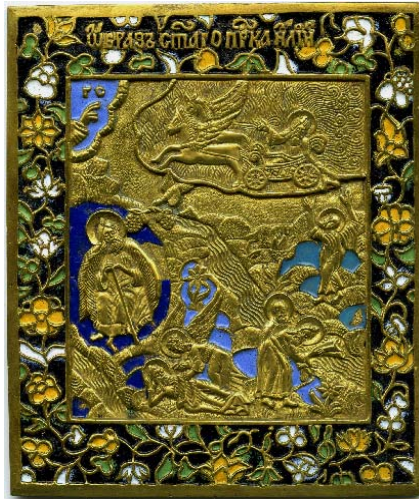
Благочестие и вера людей, особенно простого народа, в участие Божественных сил в жизни человека обусловили выпуск литых икон с изображениями угодников Божиих, которые способствуют разрешению тех или иных житейских проблем, будучи представителями (заступниками) людей пред Господом Богом. Например, перед образом мучеников Гурия, Самона и Авива просили о покровительстве домашнему очагу, о защите при семейных невзгодах; к праведникам Иоакиму и Анне (родителям Пресвятой Девы Марии) прибегали при «супружеском неплодстве»; священномученика Власия, святителя Модеста и мучеников Флора и Лавра молили «об избавлении от скотского падежа»; к пророку Илии обращались «в бездождии или засухе», а также надеясь на спасение во время грозы; священномученика Антипу просили об избавлении от зубной боли; мученика Иоанна Воина – об обнаружении украденного; мученика Вонифатия – «об избавлении от винного запойства»; преподобного Нифонта – «о прогнании лукавых бесов от людей и животных» и т. д. [60].

Профессиональным мастерским, особенно Московским, удавалось добиться духовной выразительности создаваемых в металле образов святых. В табл. I показаны примеры таких икон¹. В этой

¹ Подробнее – см. приложение к гл. 1 – стр. 52–53.



1
11,6 x 9,5



2
14,3 x 11,2



3
10,6 x 9,0



4
12,9 x 8,6



5
14,3 x 10,1



6
13,2 x 9,6



7
11,8 x 9,9



8
9,8 x 8,4



9
12,1 x 10,1

Таблица I
Иконы с изображениями святых
(литье, медный сплав, эмаль), вторая половина XIX в.

таблице одни святые изображены в виде поясных фигур (№№ 3, 7 и 9), другие – в полный рост и группами (№№ 1, 5 и 6), а также в развернутых сюжетах с некоторыми событиями их жития (№№ 2 и 8). Эти иконы характеризуются искусным украшением, в котором удачно подобранный орнамент сочетается с многоцветной эмалью. Обращает на себя внимание также безукоризненно выполненная граверами «доводка» отливок.

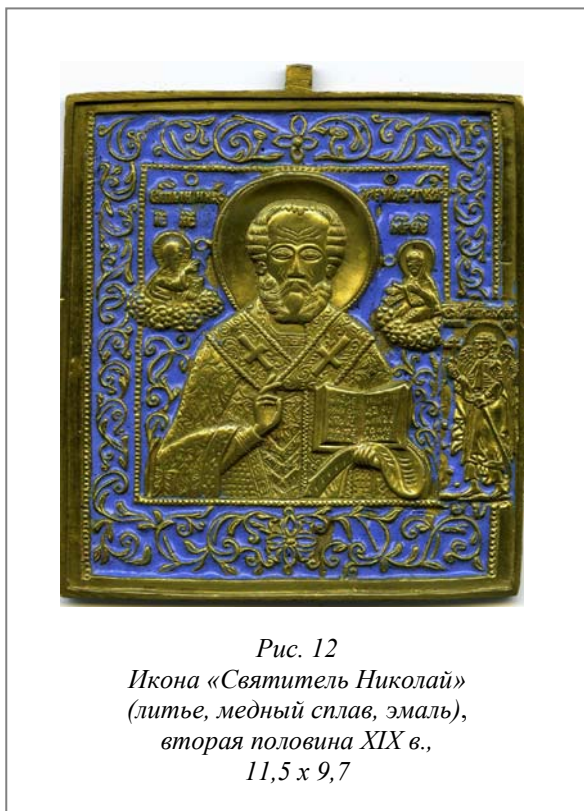


Рис. 12
Икона «Святитель Николай»
(литье, медный сплав, эмаль),
вторая половина XIX в.,
11,5 x 9,7

Практиковалось изготовление икон по заказу, суть которого сводилась к изображению дополнительной фигуры (или фигур) на втором плане основного сюжета. Вероятно, этим можно объяснить появление модели с образом святителя Николая и фигурой Ангела Хранителя в правом углу (рис. 12)¹, по которой, по-видимому, сначала изготовили единичные отливки, а затем, чтобы не пропадала модель, ее использовали в серийном производстве.

Поскольку искусство создания икон не возникло по воле художников, а формировалось согласно Церковному Преданию и установлениям Святых Отцов, иконография сюжетов медноли-

той пластики (изображения святых, их одежд, окружающей природы, зданий и т. п.) была регламентирована. Развитие композиционных построений пластического рисунка в основном осуществлялось за счет авторских художественных приемов, и удачные

¹ На иконе – распространенный в меднолитой пластике иконографический извод святителя Николая Чудотворца. Наверху иконы – образы Спасителя и Богородицы, вручающие святителю Евангелие и омофор – знак епископского сана. Данный сюжет связан с эпизодом из жития святителя Николая, суть которого заключается в том, что во время I Вселенского Собора, возмущенный арианской ересью святитель, дал Арию пощечину. За это отцы Собора лишили его епископского сана и заключили в темницу. В ту же ночь некоторым из них дано было увидеть Спасителя и Богородицу, венчающих святителя Николая знаками архиерейской власти, свидетельствуя, что он совершил поступок, угодный Богу. Утром его освободили и возвратили епископский сан. Рамка и фон данной иконы украшены растительным орнаментом с синей эмалью.

творческие решения способствовали более сильному эмоциональному восприятию образа.

Как уже отмечалось, важным достижением старообрядцев при создании моделей меднолитой пластики являлась разработка новых видов изделий духовного назначения. Среди них наиболее значимая – четырехстворчатая литая икона-складень с клеймами православных Двенадесятых праздников, особо чтимых на Руси икон Богородицы и некоторых других сюжетов (рис. 13)¹. Моделирование и начало производства этой развернутой и детализированной (в пластических формах) композиции следует отнести к

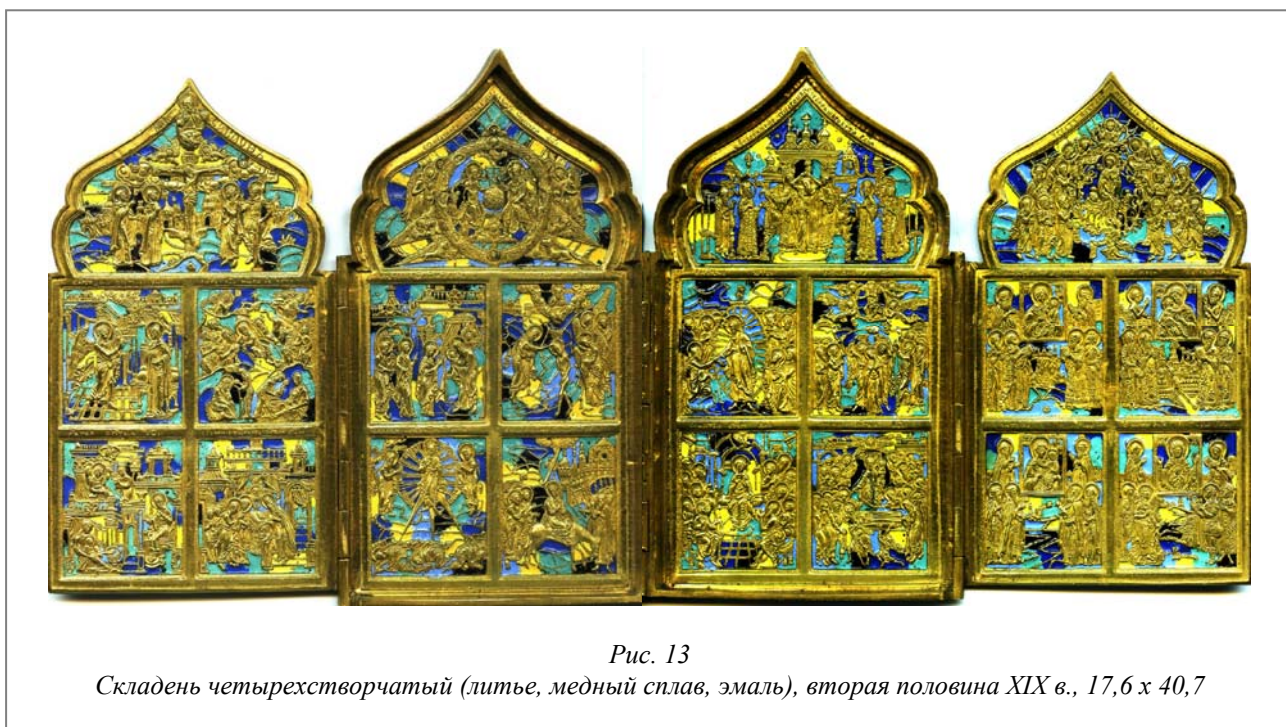


Рис. 13

Складень четырехстворчатый (литье, медный сплав, эмаль), вторая половина XIX в., 17,6 x 40,7

¹ На прямоугольных частях створок находятся следующие изображения с надписями (слева направо): на первом створе – «Благовещение Пресвятой Богородицы», «Рождество Христово», «Рождество Пресвятой Богородицы», «Введение во храм Пресвятой Богородицы»; на втором створе – «Сретение Господне», «Крещение Господне» («Богоявление»), «Преображение Господа Иисуса Христа», «Вход Господень в Иерусалим»; на третьем створе – «Воскресение Христово» («Сошествие во ад»), «Вознесение Господне», «Сошествие Святого Духа», «Успение Пресвятой Богородицы»; на четвертом створе – поклонение иконам Богородицы: «Тихвинской», «Владимирской», «Смоленской», «Знамение». В килевидных навершиях (слева направо): «Распятие Христово», «Троица Новозаветная», «Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня», «Образ Похвалы Пресвятой Богородицы». Над Распятием изображен «Господь Саваоф». Складень покрыт эмалью пяти цветов: светло-синей, темно-синей, зеленой, желтой и черной. На оборотной стороне центральной створки складня Голгофский крест с орудиями страстей (копием и тростью), окруженный орнаментом (см. гл. 1.3, рис. 7, – стр. 34). Над крестом в овале надпись: «Кресту твоему поклоняемся, владыко и святое воскресение твое славим».

концу XVII – началу XVIII века. Изготовление складня осуществляли первые поколения старообрядцев выговского поселения, искусство которых еще находилось под некоторым влиянием догматических и художественных традиций Православной Церкви [61].

Плоскости створок такого складня расчленены рельефными перегородками – прямоугольными рамками, напоминающими церковные иконостасы¹ с тяблами, на которых устанавливают иконы, в том числе с изображениями праздничного ряда, составляющего, в соответствии с каноном, неотъемлемую часть каждого православного иконостаса. Наверху левой створки складня в килевидной² рамке находится изображение Распятия Христова, что характерно для самого верхнего уровня центральной части алтарной преграды. Верующие, обращаясь к изображению на складне, ощущают себя в храме Божьем и могут молиться в пути или в отдаленных селениях, где отсутствуют церковные приходы.

Популярность четырехстворчатого складня была неизменной вплоть до XX века. На его красоту обращали внимание даже царственные особы. Например, Елизавета Петровна при восшествии на престол в 1742 году «милостиво приняла створы медные золоченые» [62]. Появление миниатюрного иконостаса из прочного материала – металла было явлением неординарным не только для нашей страны, но и для всего православного мира. Разными путями эти предметы духовного поклонения попадали за границу и стали известны за рубежом.

С изображением Двенадцатых праздников отливали также складни, состоящие из трех створок с двенадцатью клеймами (по четыре на каждой пластине).

Выговские и другие старообрядческие мастерские изготавливали немало трехстворчатых икон-складней большого и малого размеров с различными сюжетами, среди которых наиболее часто встречается Деисус³. Деисусная композиция обычно состоит из трех поясных фигур: в центре Господь Иисус Христос, по сторонам в молитвенном положении предстоящие – Богородица и Иоанн

¹ Иконостас (*греч.*) – перегородка, отделяющая алтарь от средней части храма; известна в древних Церквях Востока и Запада. На Руси первые о нем упоминания относятся к XIV веку. Догматический смысл иконостаса – это деление мира алтарной преградой на мир видимый и мир невидимый. Иконостас – есть граница двух миров [63].

² Килевидное (или луковичное) завершение створок символизирует – так же, как и купол православного храма – мирообъемлющий небесный свод.

³ Деисус или – правильнее – Деисис (*греч.* – *deësis*) – моление.

Предтеча¹, крестивший Иисуса Христа. Существуют варианты складней с ростовыми фигурами. На таких складнях, наряду с Богородицею и Иоанном Предтечей, изображены святые, особо чтимые старообрядцами (в частности, святитель Филипп – митрополит Московский, преподобные Зосима и Савватий Соловецкие). Духовной идеей Деисуса является заступничество перед Господом Богом главных покровителей и защитников рода человеческого – Богородицы и Иоанна Крестителя, а также святых угодников.

На рис. 14 и 15 показаны примеры складней с Деисусной композицией. Эти складни XVIII века заслуживают внимания, поскольку есть основания полагать, что они изготовлены в выговских «медницах». Их створки отличаются художественным оформлением оборотной стороны.

На рис. 14б в картуше² справа находится Голгофский Крест, а вокруг него орнамент. Остальные створки заполнены сложным узорчатым рисунком (розетками, выполненными в «романском» стиле). Интересно отметить, что этот плос-

корельефный витиеватый орнамент является отпечатком, полученным при литье, и не имеет следов доработки резцом. На лицевой стороне складня (рис. 14а) Деисус с ростовыми фигурами свя-

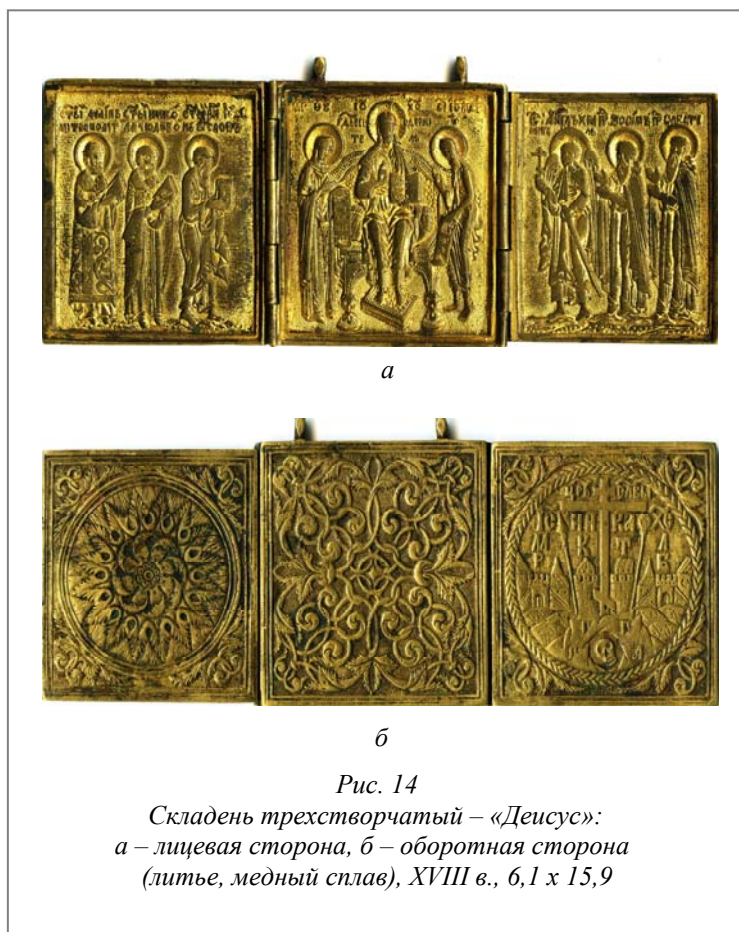


Рис. 14

Складень трехстворчатый – «Деисус»:
а – лицевая сторона, б – оборотная сторона
(литье, медный сплав), XVIII в., 6,1 x 15,9

¹ К Иоанну Предтече у старообрядцев было особое отношение, как к пустынножителю и истинному аскету. Поэтому изготавливали самостоятельные иконы с образом Крестителя (в том числе по моделям створок с его изображением).

² Картуш – декоративная рамка в виде щита или другой формы (в данном случае – овала), в котором помещают надписи, символические изображения и т. п.

тых¹. Украшением этого изделия служило огневое золочение (на складне видны его остатки).

На миниатюрном складне (рис. 15) оборотная сторона всех створок (рис. 15б) с картушами. В правом изображен Голгофский крест. Вокруг этих картушей имеется орнамент в виде завитков, между которыми положена трехцветная эмаль (белая, синяя и зеленая). Все оформление яркое, создающее праздничное настроение. Такая же трехцветная эмаль на лицевой стороне с Деисусом (рис. 15а), которая, по сравнению с оборотной, оформлена более строго, что способствует концентрации внимания, прежде всего, на духовном содержании сюжета².



Значительную группу представляют трехстворчатые складни, у которых величина боковых створок составляет примерно половину размера центральной плакетки³ с изображением основного сюжета. На малых створках обычно помещали клейма с избранными праздниками или фигурами святых (поясными или ростовыми). На некоторых складнях главная, а также боковые створки при их сложении имеют килевидные завершения, причем, наверху этих боковин находятся фрагменты сюжета «Благовещение»: на правой – Дева Мария, на левой – Архангел Гавриил (рис. 16⁴). При

¹ На центральной лицевой створке – композиция Деисус, состоящая из трех полноростовых фигур: в центре Господь на престоле, слева и справа обращенные к нему в молитвенном преклонении Богородица и Иоанн Предтеча. На двух других створках в полный рост слева – святитель Филипп, митрополит Московский, святитель Николай Чудотворец, апостол Иоанн Богослов, а справа – Ангел Хранитель, преподобные Зосима и Савватий.

² Складень с поясными изображениями фигур: в центре – Господь Вседержитель, на левой створке – Богородица, на правой – Иоанн Предтеча.

³ Плакетка – пластина с рельефным изображением.

⁴ На центральной створке складня изображен «Иоанн Богослов в молчании». Рядом с ним находится его символ – орел. На боковых створках – сюжеты праздников: слева – «Вход Господень в Иерусалим» и «Сретение Господне»; справа – «Воскресение Христово» («Сошествие во ад») и «Вознесение Господне». В килевидных завершениях в центре «Иисус Христос Царь Царей», по бокам – части образа «Благовещение Пресвятой Богородицы».

закрытии малых створок эти фрагменты, оказываясь внутри, объединяются – Архангел Гавриил является Деве Марии, и образуется полная композиция на тему указанного сюжета¹. Расположенное таким образом символическое изображение важнейшего события христианства как бы подчеркивает таинство встречи Девы Марии с Архангелом Гавриилом: «Ангелъ, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благославенна Ты между женами... и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус» (Лк. 1; 28, 31).



Рис. 16

Складень трехстворчатый
«Иоанн Богослов в молчании» и избранные праздники
(литье, медный сплав), XIX в., 11,2 x 15,1



а

б

Рис. 17

Складень двухстворчатый – «Деисус с избранными святыми»: а – лицевая сторона, б – оборотная сторона
(литье, медный сплав, эмаль), XVIII–XIX вв., 3,9 x 7,2

Двухстворчатые складни часто изготавливали с Деисусом и избранными святыми (рис. 17)², а также с клеймами икон «Троица Ветхозаветная» и Божией Матерью «Знамение», с сюжетом «Поклонение Смоленской иконе Божией Матери» и образом святителя Николая Чудотворца. Они имели небольшие размеры и напоминали створчатые панагии Древней Руси. В закрытом виде их обычно

¹ Створки напоминают «Царские врата», то есть двухстворчатые дверцы в иконостасах церквей, за которыми в алтаре располагается престол. Их открывают и закрывают в определенных моменты богослужения. На дверцах обычно изображают Деву Марию и Архангела Гавриила, то есть композицию «Благовещение».

² На правой створке складня (рис. 17а) – композиция «Деисус»: поясные изображения Господа Вседержителя, Иоанна Предтечи и в полный рост Богородицы. На левой – ростовые фигуры Ангела Хранителя с крестом и святителя Николая Чудотворца с книгой в руках. На обороте (рис. 17б) на правой створке – Голгофский Крест и орнамент, состоящий из чешуи и завитков, на левой – рисунок в виде розетки с кружочками и завитками. Обе стороны украшены четырехцветной эмалью: белой, светло-синей, темно-синей и зеленой. Складень предположительно изготовлен выговскими мастерами.

носили на шнурке-гайтане¹ или цепочке как нательные иконы, и таким образом, вместе с многочисленными паломниками эти миниатюрные складни разошлись по всей России.

Среди большого числа художественно украшенных литых образов (в частности, рассмотренных выше) можно встретить иконы, отличающиеся кажущейся простотой, которая, вероятнее всего, свидетельствует не о недостаточном умении мастера, а о его религиозном аскетизме. Видимо, находясь под влиянием глубоких духовных переживаний, мастер склонялся к большему символизму при создании святого образа, отображая минимально необходимые, но характерные детали. Например, на литой иконе (рис. 18)

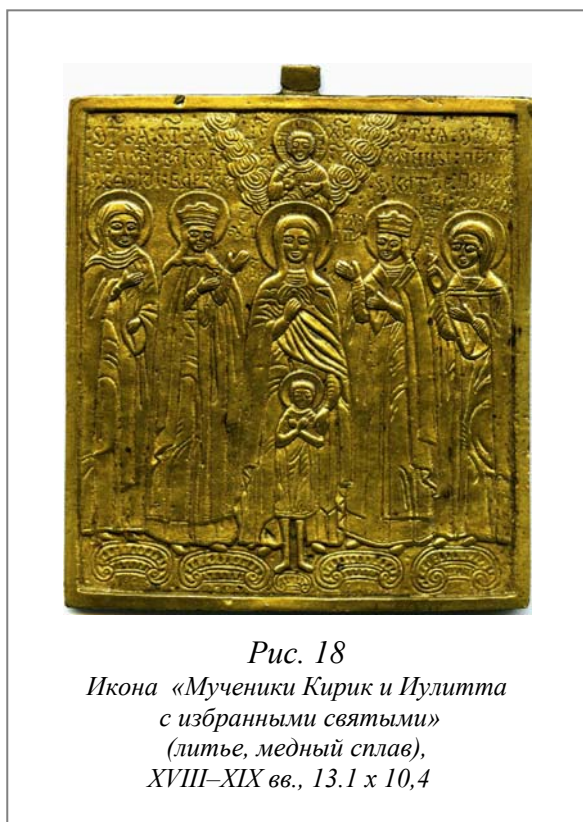


Рис. 18

*Икона «Мученики Кирик и Иулитта
с избранными святыми»
(литье, медный сплав),
XVIII–XIX вв., 13,1 x 10,4*

посредством достаточно лаконичного рельефа (невысокого, без лишней графики) изображены святые мученики Кирик и Иулитта, а также другие святые². Их фигуры на первый взгляд невыразительны и статичны, но, при более внимательном рассмотрении, невольно проникаешься благочестием святых и величиим их христианского подвига во имя веры. Рассматривая икону с этих позиций, можно сказать, что изобразительный прием, создающий эффект такого воздействия на религиозные чувства человека, выбран мастером удачно.

Вместе с тем, встречаются литые кресты и иконы, у которых отсутствует гармония между

духовным содержанием и уровнем художественно-эстетической разработки композиции (например, крест наперсный, гл. 2.3,

¹ Шнурок-гайтан – «плетежек», который обычно плели из конопляных или льняных нитей.

² На иконе мученик Кирик Тарсийский, младенец, пострадавший вместе со своей матерью святой Иулиттой во времена гонений христиан (IV в.). Рядом с ними слева – святые Варвара и Евдокия, справа – святые Екатерина и Параскева (Пятница). Над головой Иулитты изображен «Спас Эммануил» (иконографический образ Иисуса Христа в отроческом возрасте).

табл. III, № 10 – стр. 97).

Как уже отмечалось, сюжеты литых икон были весьма разнообразны, однако среди населения предпочтение все же отдавалось образам определенного содержания. В монографии «Старообрядцы Васюганья» [64] приводятся ориентировочные статистические данные о популярности отдельных сюжетов среди старообрядцев (беспоповцев) Васюганья (на реке Таре в Томской губернии):

Кресты различных типов и назначений	– до 25 %
Сюжеты с изображением Богоматери	– 24 %
Образ святителя Николая	– 15 %
Господь Вседержитель	– 6 %
Деисусный чин (складни)	– 6 %
Дванадцатые праздники	– 5 %
Образы разных святых	– от 1 до 1,5 % каждого

Иконы Богоматери, святителя Николая и Кресты-Распятия практически присутствовали в каждой семье Васюганья. Среди крестов наиболее многочисленную группу представляли большие восьмиконечные распятия, которые также использовали для церковных служб в качестве напестольных и аналойных [65].

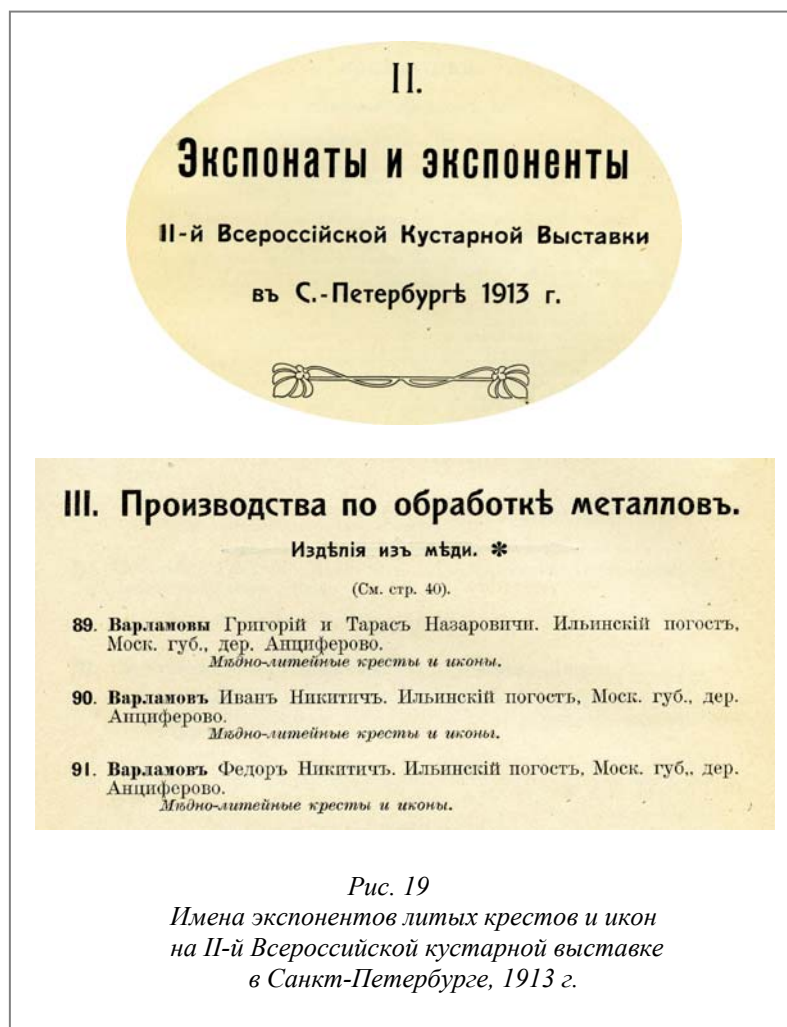
К концу XIX века отношение к металлическим крестам и иконам меняется. Их коллекционируют и исследуют. Как упоминалось, на рубеже XIX–XX веков известные собиратели меднолитой пластики Б. И. и В. Н. Ханенко систематизировали свои собрания и опубликовали работу, в которой изложено их представление о художественных отливках духовного содержания. Авторы, видя в литых крестах и иконах церковные артефакты, отмечали их значимость в русской культуре и писали: «Кроме интереса религиозного и исторического, предметы настоящего собрания представляют еще интерес художественный, являясь выражением не только потребности населения, но также его вкуса и техники в данную историческую эпоху» [66]. Публикация указанных авторов заслуживает внимания и в наши дни, особенно при установлении исторической идентичности найденных образов с крестами и иконами, описанными в этих работах.

Об изменившемся отношении к меднолитой пластике свидетельствует также тот факт, что к концу XIX – началу XX века ее уже рассматривали как достойные внимания образцы кустарных промыслов. Литые кресты и иконы оценивались специальными ко-

миссиями, и лучшие из них экспонировались на Всероссийских выставках. Например, на Всероссийской кустарной выставке в Санкт-Петербурге в 1913 году (рис. 19) были выставлены кресты и иконы, а также названы имена экспонентов – Варламовых (Ильинский погост, Московской губернии, деревня Анциферово) [67].

Оценивая социально-духовную специфику меднолитой пластики, можно прийти к выводу, что эти предметы трудно повторить в условиях нашего времени (если не иметь в виду формальное копирование). Мастера прошлого были целостными, глубоко верующими натурами, в смиренности почитавшими Иисуса Христа, и изготовленные ими кресты и иконы, соответствуя своей эпохе, отличались духовностью и чистотой стиля. Современный человек под влиянием окружающей его реальности в большинстве своем в душе весьма противоречив. В свои произведения он невольно привносит грубые черты натурализма, как результат эстетических, идейных и прочих «преобразований» нашего времени.

Действительно, когда держишь в руках старинную работу – ощущаешь ее внутреннее тепло, а смотришь на нее – будто видишь свет, излучаемый образом. Как уже отмечалось, вероятно, это связано с тем, что при изготовлении литых крестов и икон требовалось сочетание в одном лице мастера-художника и высокодуховного человека – своего рода богослова. Подтверждением



сказанного в наши дни могут служить живописные иконы, которые чудесным образом искусно выполнены иконописцами, архимандритом Зином (Теодором) [68] и монахиней Иулией [69], посвятившими свою жизнь Господу Богу.

При создании слепков – «коммерческих копий» с отдельных предметов – попытка сохранить в них дух старины, как правило, безуспешна, даже при использовании современных технических средств. Получаемые кресты и иконы являются типичным «новоделом» и не соответствуют духу своей эпохи по целому ряду признаков, хорошо известных в среде специалистов и коллекционеров. Как отмечалось, причины здесь кроются не только в отсутствии должного духовного просвещения, но и в современном умонастроении.

Сказанное о трудностях воспроизводства литых крестов и икон не является исключением среди других направлений церковного искусства. Например, руководитель одной группы реставраторов фресковой живописи рассказывал: «У меня были хорошие мастера, и все мы старались не за страх, а за совесть. Мы копировали... один в один. Но получалось так, да не так. Смотришь: от старой работы как будто свет. А у нас этого нет» [70].

Такими образом, меднолитая пластика является «живым островком» русской культуры и обеспечивает удивительную по духовному содержанию связь с прошлым.

**КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ ЛИТЫХ ИКОН (вторая половина XIX в.),
ПРЕДСТАВЛЕННЫХ В ТАБЛИЦЕ I (стр. 41)**

№ 1. Икона с ростовыми фигурами святителей Григория Богослова, Василия Великого и Иоанна Златоуста в богослужебных одеждах и с Евангелиями в руках (11,6 x 9,5). Наверху иконы – Лик «Спаса Нерукотворного». Внизу – условное изображение позема. На широком поле двухконтурной рамки геометрический орнамент в виде ромбов. Внутренняя рамка украшена последовательным рядом небольших квадратиков. На икону нанесена эмаль пяти цветов: белая, голубая, синяя, темно-синяя и зеленая.

№ 2. Икона – «Огненное восхождение пророка Илии» (14,3 x 11,2) с некоторыми сценами из жития святого. Наверху – вознесение пророка на небо в огненной колеснице, запряженной конями с крыльями. В углу (на пути колесницы) изображение благословляющей десницы Господней. Над ней буквы «ГГ» – «Господь Саваоф». Справа – Елисей (ученик пророка) с поднятыми руками; Илия, повернувшись к нему, роняет свою милоть (плащ из овечьей кожи) (см.: 4 Цар. 2; 11 – 13). В средней части иконы слева – Илия с посохом в пещере и летающий ворон, принесший ему кисть винограда (символ Божественной трапезы) (3 Цар. 17; 6). В самом низу – видение спящим пророком Ангела Господня (3 Цар. 19; 5-7), а справа – его переход с Елисеем реки Иордан, для чего Илия, чтобы перейти посуху, касается воды своим плащом (4 Цар. 2; 8). Рамка имеет широкое поле, украшенное растительным орнаментом. Наверху – надпись: «**ВЕРАЗЪ СТАГО ПРКА ИЛИИ**». На икону нанесена эмаль семи цветов: в центре – голубая, синяя и бирюзовая, на рамке – белая, темно-синяя, зеленая и желтая.

№ 3. Икона с образом преподобного Сергия Радонежского (10,6 x 9,0). В центральной части иконы поясное изображение святого с благословляющим жестом правой руки и с развернутым свитком в левой руке. По сторонам от нимба преподобного надпись: «**СТЫИ ПРЕП СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКІЙ ЧУДОТЪ**». На широкой рамке сверху – «Троица Ветхозаветная». Поле рамки украшено растительным орнаментом с виноградными лозами и покрыто синей эмалью.

№ 4. Икона с изображением святых благоверных князей мучеников Бориса и Глеба в воинских доспехах на конях (12,9 x 8,6). На переднем плане – Глеб со стягом в руках. Заним – Борис, держащий меч. Вверху справа – благословляющая десница Господня. В круглом с выступом навершии находится изображение «Троицы Ветхозаветной». Внизу – символический рисунок позема, по форме напоминающий чешуйки. Внутренняя рамка иконы имеет вид жгутика. Фон украшен растительным орнаментом и эмалью шести цветов: белой, голубой, синей, зеленой, желтой и черной.

№ 5. Икона с ростовыми фигурами избранных святых (14,3 x 10,1). На ней изображены: в центре – преподобный Нил с благословляющей десницей и со свитком в руке; слева – в богослужебных одеждах священномученик Василий и святитель Модест с благословляющим жестом правой руки и Евангелием в левой руке; справа – мученики Флор и Лавр со свитками. Наверху в килевидном завершении иконы образ Господа Вседержителя на облаках.

Святые (кроме преподобного Нила, изображенного прямолично) стоят в трехчетвертном повороте в позе молитвенного предстательства перед Вседержителем. Внизу – позем в виде чешуек. Фон иконы украшен растительным орнаментом. Поле рамки с орнаментом из завитков. На икону нанесена эмаль пяти цветов: белая, голубая, синяя, бирюзовая и зеленая.

№ 6. Икона с ростовыми фигурами избранных святых (13,2 x 9,6). В центре нижнего ряда мученики Кирик и Иулита, слева от них – святитель Василий Великий и благоверный князь Петр Муромский, справа – один из 70-ти апостолов Иродион¹ и преподобный Паисий Великий. Слева в верхнем ряду – благоверная княгиня Феврония, великомученицы Екатерина и Параскева (Пятница), справа – преподобномученица Евдокия, мученица Александра и преподобная Мария Египетская. В килевидном завершении со срезанным верхом образ Господа Вседержителя на облаках. Святые (кроме Кирика и Иулиты, стоящих прямолично) изображены в трехчетвертном повороте в позе молитвенного предстательства перед Вседержителем. Внизу символическое изображение позема. На поле рамки геометрический орнамент в виде ромбов. На икону нанесена эмаль пяти цветов: белая, голубая, синяя, зеленая и желтая.

№ 7. Икона с образом преподобного Паисия Великого (11,8 x 9,9). В центральной части иконы поясное изображение святого с благословляющим жестом правой руки и со свитком в левой руке. Справа и слева от святого надпись: «**ПР ПАИСІЙ ВЕЛИ**». На поле иконы растительный орнамент, а на рамке рисунок, состоящий из геометрических фигур и форм, напоминающих трилистники. Икона украшена пятицветной эмалью: белой, голубой, темно-синей, бирюзовой, зеленой и желтой.

№ 8. Икона – «Чудо Георгия о змие» (9,8 x 8,4). В центре иконы великомученик святой Георгий на коне убивает копьем дракона, находящегося у ног коня. Наверху (на поле рамки) образ Иисуса Христа на облаках и надпись «**ІС ХС**». В правой части иконы находится архитектурное сооружение наподобие башни с открытыми окнами, в которых изображены лица напуганных горожан. Ниже стоит спасенная царица, держащая на цепи поверженного «змия». На рамке – надпись «**ВБРАЗЪ СТАГО ВМЧ ГЕВРГИЯ**». На поле иконы штриховые линии и кружочки, а ее рамка украшена растительным орнаментом. Икона покрыта белой эмалью.

№ 9. Икона с образом преподобного Нифонта (12,1 x 10,1). В центре иконы поясное изображение святого с развернутым свитком в руках. По сторонам нимба находится надпись: «**ОБРА ПРЕПДНА НИФОНТА ПРОГОНИТЕЛА БЪГОВЪ**». На свитке текст: «**ПРОКЛЯТЬ ВСЯКЪ ИЖЕ КТО ВСТАВИ ЦРКОВЬ БЖІЮ И ПОСЛЕДУЕТЪ РУСАЛИ²**». На поле иконы чешуйчатый, а в рамке растительный орнаменты. На иконе эмаль пяти цветов: белая, голубая, синяя, зеленая и желтая.

¹ Апостолы – ученики Иисуса Христа, избранные Им для благовестия миру о наступлении на земле царствия Божия. Их разделяют на 12 апостолов – непосредственно свидетелей жизни Иисуса Христа и 70 апостолов, списки которых относятся к области Священного Предания.

² Русальи (старослав.) – языческие игрища.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Собор Никейский 2-й. Вселенский седьмой / Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. – СПб., 2008 (репр.). С. 2008.
2. Там же. С. 590–591.
3. 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. – М., 2000. С. 10–11.
4. То же.
5. Даркевич В. П., Пуцко В. Г. Произведения средневековой металлопластики из находок в Старой Рязани 1970–1978 гг. / Советская археология. 1981. № 3. С. 226–227.
6. *Святая Русь*. Энциклопедический словарь русской цивилизации / сост. О. А. Платонов. – М., 2000. С. 881.
7. Пуцко В. Г. О системном изучении русского литья малых форм / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 1 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 25.
8. См. № 3. С. 11–12.
9. Порфиридов Н. Г. Об одной группе древнерусских медных литых изделий / Сообщение ГРМ. – Л., 1959. С. 52–55.
10. Гормина Н. В. Христианские древности. Художественный металл XI–XIX веков в собрании Новгородского музея-заповедника. – М., 2005. С. 50.
11. Пуцко В. Г. Русские сюжеты художественного литья и его модели / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 2 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 18.
12. Введение (Из корректуры книги Дружинина «О поморском медном литье») / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 2. Приложения // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 106.
13. То же.
14. Флоренский П. А., священник. Автореферат; Троице-Сергиевская Лавра и Россия; Иконостас; Имена. Метафизика времен в историческом освещении. Имя и личность; Предполагаемое государственное устройство в будущем. – М., 2007. С. 90.
15. Мовлева Н. С. Малый православный толковый словарь. – М., 2005. С. 206.
16. Игумен Александр (Федоров). Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. – СПб., 2007. С. 22.
17. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в имперской России. – М., 1995. С. 28.
18. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – М., 2007. С. 305–306.
19. Ключевский В. О. Курс русской истории. Сочинения в 8 т. – М., 1957. Т. 3. С. 318.
20. Сергей Вашков. Религиозное искусство / Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология // Сост. А.Н. Стрижев. – М., 2002. С. 307.
21. См. № 18. С. 322.
22. Там же. С. 321.

- 23.** *Вздорнов Г. И., Залеская З. Е., Лелекова О. В.* Общество «Икона в Париже». – Москва – Париж, 2002. Т. 2. С. 42.
- 24.** Полный православный богословский энциклопедический словарь. – СПб., 1912. Вып. VI. С. 930–931.
- 25.** *Зеньковский С. А.* Русское старообрядчество. В 2-х т. / Сост. Г. М. Прохоров. Общ. ред. В. В. Нехотина. – М., 2005. С. 608.
- 26.** Там же. С. 607.
- 27.** Там же. С. 606.
- 28.** *Мельников Ф. Е.* Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви. – Барнаул, 2006. С. 126.
- 29.** См. № 25. С. 314.
- 30.** *Савина Л. Н.* К истории производства и бытования медного художественного литья в XIX – начале XX веков / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 1 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 48.
- 31.** Там же. С. 50.
- 32.** *Фролова Г. И.* К вопросу о технологии выговского (поморского) медного литья / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 2 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 52.
- 33.** *Кожурин К. Я.* Культура русского старообрядчества (XVII–XX вв.). Часть первая. Учебное пособие. – СПб., 2007. С. 54–55.
- 34.** См. № 30. С. 49.
- 35.** *Кириков А. А., Бережков В. Н.* Антология православного художественного литья / Неизвестная коллекция. Т. 2. Кресты. – М., 2004. С. 9–10.
- 36.** См. № 3. С. 14.
- 37.** Там же.
- 38.** См. № 30. С. 52.
- 39.** *Водарский Я. Е., Истомина Э. Г.* Сельские кустарные промыслы Европейской России на рубеже XIX–XX столетий. – М., 2004. С. 259.
- 40.** *Стародубцев О. В.* Русское церковное искусство X–XX веков. – М., 2007. С. 417.
- 41.** *Петрущенко В. И.* История Русской Церкви с древнейших времен до установления патриаршества. – М., 2007. С. 306.
- 42.** См. № 24. Вып. I. С. 126.
- 43.** *Тетерятников В. М.* Указы о медном и финифтяном мастерстве (История публикации указов) / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 2. Приложения // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 121.
- 44.** Там же. С. 153.
- 45.** Об истории литейного дела икон и крестов меднолитейного заведения Серова Петра Яковлевича, с. Красное Костромской области / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 2. Приложения // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 155.
- 46.** Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни / Авторы-составители Э.П. Винокурова и др. – М., 1994. С. 38.
- 47.** Указатель московского отдела II Всероссийской кустарной выставки в С.-Петербурге 1913 г. / Кустарное дело московского земства. – М., 1913. С. 40–43.

- 48.** Давыдов Н. И. Меднолитейная пластика XIX века (краткий экскурс в мир высокого мастерства литейщика) // Заготовительные производства в машиностроении. 2007. № 10. С 51–55.
- 49.** См. № 43. С. 154.
- 50.** См. № 32. С. 57.
- 51.** Пешкова И. М. Искусство каслинских мастеров. Кн. I. – Челябинск, 1983. С. 75.
- 52.** Там же.
- 53.** Гончарова Л. Н. Металл в народном искусстве Русского Севера. – М., 2000. С. 51.
- 54.** Гладков Б. И. Толкование Евангелия. – СПб., 1998 (репр.). С. 142.
- 55.** См. № 46. С. 39.
- 56.** Федоров Ю. Образ Креста. История и символика православных нагрудных крестов. – СПб., 2000. С. 82.
- 57.** См. № 12. С. 118.
- 58.** Гальченко М. Г. Надписи на древнерусских иконах XII–XV веков (палеографический и графико-орфографический анализ). – М., 1997. С. 14.
- 59.** Перетц В. Н. О некоторых основаниях датировки древнерусского медного литья. – Л., 1933. С. 38.
- 60.** Святые, коим Господь даровал особую благодать исцелять болезни и подавать помощь в других нуждах. Какому святому, в каких случаях молиться. – М., 2007. С. 523–524.
- 61.** Петрова Л. А. К вопросу о традициях и новаторстве в памятниках ранней Выговской пластики (датированные складни-квадриптихи из собрания ГИМ). Художественный металл России. Материалы конференции памяти Г. Н. Бочарова. Москва, 22–24 апреля 1998 г. / Ред.-сост. С. В. Гнутова, Е. Я Зотова, М. С. Шемаханская. – М., 1998. С. 398.
- 62.** Рындина А. В. Некоторые проблемы изучения старообрядческого искусства / Древнерусская скульптура: Научный сборник // МГМ «Дом Бурганова». – М., 2009. Выпуск 6: Проблемы иконографии. Вып. первый. С. 137.
- 63.** См. № 14. С. 25.
- 64.** Фурсова Е. Ф., Голомянов А. И., Фурсова М. В. Старообрядцы Васюганья: опыт исследования межкультурных взаимодействий конфессионально-этнографической группы. – Новосибирск., 2003. С. 121–122.
- 65.** Там же. С. 120.
- 66.** Ханенко В. И., Ханенко В. Н.. Древности России. Кресты и образки. – Киев, 1900. С. 1.
- 67.** См № 47.
- 68.** Архимандрит Зинов (Теодор). Беседы иконописца. – СПб., 2003. С. 144.
- 69.** Монахиня Иулия (Мария Николаевна Соколова). Труд иконописца. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. С. 351.
- 70.** Александр Худошин. Искусство и православие. – М., 2004. С. 105.

Глава 2

КРЕСТ ИИСУСА ХРИСТА

Крест Христов только по наружности своей, для плотских очей, есть поприще жестокое. Для ученика и последователя Христова он – поприще высшего духовного наслаждения. Так велико это наслаждение, что скорбь вполне заглушается наслаждением...

Святитель Игнатий (Брянчанинов)

2.1. Священное Писание и Предание о крестной смерти Спасителя. Обретение Животворящего Креста Господня

Уже более двух тысячелетий значительная часть человечества живет под Божественным знаком Креста. С зарождения Христианской Церкви, особенно с момента обретения Животворящего Креста Господня равноапостольной царицей Еленой (396 год) он является предметом величайшего религиозного поклонения. По словам святителя Иоанна Златоуста, «Крест – глава нашего спасения; крест – причина бесчисленных благ. Через него мы, бывшие прежде бесславными и отверженными, теперь приняты в число сынов; через него мы уже не остаемся в заблуждении, но познали истину; через него мы, прежде поклонявшиеся деревьям и камням, теперь познали Создателя всех; через него мы, бывшие рабами греха, приведены в свободу праведности; через него земля, наконец, сделалась небом» [1].

Крест явился орудием спасения мира через крестные страдания Иисуса Христа. Он служит символом победы Господа над смертью и дьяволом. Своей жертвой, своим подвигом Спаситель смыл людские грехи, свидетельствуя о безграничной любви Божией к грешному человечеству. По словам П. Н. Евдокимова, «Животворящий Крест – это единственный ответ на атеистический довод о том, что в мире царит зло» [2].

Крест нельзя рассматривать только в качестве символа, пос-

кольку прежде всего это образ, обладающий необыкновенной духовной силой. В богословии слово КРЕСТ служит определением (знаком) жизненных лишений и тяжелых обязанностей, которые должен нести христианин во исполнение нравственного долга: «...кто не берет креста своего... тот не достоин Меня», – говорил Иисус Христос (Мф. 10; 38). Понятие «крест свой» означает страдания, скорби, преодоление греховных страстей. Готовностью с верой в Господа переносить, в соответствии с Божьими установлениями, любые жизненные трудности – покаянием, молитвой, послушанием и смирением прокладывает человек на земле путь в Царство Небесное.

При крещении Руси равноапостольным князем Владимиром (988 год) с Киевских холмов были сброшены языческие истуканы, а на этих и других местах воздвигнуты кресты. С тех пор для народа России Честной Животворящий Крест Господень становится образом веры и основой основ бытия, сопровождая человека по жизненному пути от его крещения до телесной смерти¹.

В храмах («Домах Господних») крест занимает доминирующее положение, отвлекая мысли от всего земного, телесного и скоропреходящего. Его изображения имеются на декоративных элементах интерьера, на многих предметах утвари (рис. 1), на



Покровец – плат для накрытия диска или потира (шитье по парче), XIX в., 47 x 47



Чаша для освящения воды (фарфор, кистевая роспись), XIX в., 24 x 48



Дароносица (походная) для Святых Даров (латунь, гравировка), XIX в., 12,5 x 10,4

Рис. 1

Примеры церковной утвари с изображением креста

¹ На Руси начало почитания креста обычно связывают со святым апостолом Андреем Первозванным, который, согласно русским летописям, проповедовал христианство на берегу Днепра и на Киевских холмах. Благословив это место, он водрузил на нем крест.

одеждах священнослужителей. Внутри каждого храма устанавливали Крест-Распятие (обычно из дерева, резной). Литые кресты часто помещали над входом в монастыри (рис. 2)¹ и храмы, напоминая о том, что «Церковь – есть образ Распятия, погребения и Воскресения». Кресты венчают купола церквей, являясь важным элементом храмовой архитектуры. «Постоянным памятником истинной формы святого креста» служит крестное знамение...» [3]. Это символическое действие, заключающееся в изображении креста с помощью перстов на себе, на другом человеке или на каком-либо предмете, ведет свое начало с апостольских времен. Верующий человек при крестном знамении испрашивает Божию благодать, освящающую его ум и чувства.



Рис. 2
Крест-Распятие над входом в
Иосифо-Волоцкий монастырь
(литье, медный сплав).



Рис. 3
Крест-Распятие
в корабельном киоте, XIX в.:
Крест-Распятие (литье, медный
сплав), 19,1 x 10,2,
киот (латунь, серебрение на
окладе), 22,7 x 14,4

¹ На рис. 2 показан фрагмент надвратной Петропавловской церкви Иосифо-Волоцкого ставропигиального монастыря (Волоколамский район, Московская обл.), на которой установлен литой Крест-Распятие. Подобный крест см. в гл. 2.3, табл. VI, № 5 – стр. 104 (некоторое различие в нижней части вертикальной перекладки).

Крест ставили на развилках дорог, венчали им ворота домов, его старались устанавливать во всех жилых помещениях, над колыбелью младенца, хранили в Божнице¹. Его брали с собой в дальний путь, особенно в тех случаях, когда путешествие было сопряжено с опасностями – например, в плавание. На рис. 3 показан корабельный киот с литым Крестом-Распятием². Касаясь особого почитания креста на Руси, приезжающие иностранцы отмечали, что русские обычно начинают любое дело перекрестившись.

Согласно учению святых отцов Православной Церкви, образ креста должен повсюду сопровождать человека, чтобы он чаще вспоминал и величал Спасителя, молитвенно вздыхая: «**Величаем Тя, Живодавче Христе, и чтим Крест Твой святой, имже нас спасл еси от рабства вражия**»³. Такое отношение к кресту Господь предвозвещал, говоря о Своей крестной смерти, открывающей двери в чертоги вечной жизни: «...и когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе. Сие говорил Он, давая разуметь, какую смертью Он умрет» (Ин. 12; 32, 33).

В наши дни, когда стремление россиян к православной вере велико, кресты можно встретить не только в жилых помещениях, но и в офисах организаций. Однако далеко не всегда их устанавливают в местах, достойных этой святыни, а изображения на них соответствуют требованиям церковных канонов. Кроме того, в современном представлении Крест Господень часто ассоциируется с его художественными воплощениями на живописных полотнах, что в сознании людей заслоняет истинный христианский смысл креста.

Святой преподобный Иоанн Дамаскин писал: «Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему поселиться в веществе и через посредство вещества создавшему мое спасение, и не перестану почитать вещество, через которое соделано мое спасение» [4]. Поэтому, поклоняясь Распятию, мы поклоняемся не веществу, из которого оно изготовлено, а Господу нашему через зримый об-

¹ Божница – полка в Красном углу или киот (шкафчик), где находятся домашние иконы.

² Специальные корабельные киоты отличались прочностью и водостойкостью. Обычно их изготавливали из латуни.

³ Величание на утрени в праздник Воздвижения Честного Животворящего Креста Господня».

раз, воплощенный посредством этого «вещества».

Чтобы проникнуться духовным величием Креста Господня, а также лучше понять отношение Православной Церкви к его форме и символике, будет не лишним напомнить о некоторых обстоятельствах произошедшего две тысячи лет назад за стенами старого Иерусалима и на Голгофском холме. Для этого обратимся к историкам христианства, к крестным страданиям Спасителя, руководствуясь текстами Четвероевангелия – главными свидетельствами последних дней земной жизни Иисуса Христа, а также творениями святых отцов Церкви.

* * *

После ареста, по решению первосвященников и суда в имперской Претории, Иисус Христос подвергся издевательствам и изуверскому бичеванию плетью со свинцовыми гирями на концах, а чтобы причинить еще большие страдания, Ему на голову надели терновый венец. Причем, в данной ситуации терновый венец можно рассматривать не только как средство истязания Спасителя, но и как символ царственности, хотя и издевательский: «...и сплести венец из терна возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмеялись над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!» [Мф. 27; 29].

Невозможно передать, оперируя земными мерками, душевное состояние Иисуса Христа (после жестоких надругательств) в преддверии казни, тем более, что Спаситель знал об ожидавших Его поношениях и страданиях. Тем не менее, Его моральные терзания в последние часы земной жизни нашли отражение в церковном искусстве: на иконах, и, пожалуй, особенно наглядно в деревянной скульптуре «Христос в темнице» (рис. 4)¹. В православной традиции это один из апокрифических эпизодов страстного цикла, согласно которому символически изображали Спасителя, сидящего в темнице после бичевания. Причем в русской деревянной пластике Господь печален и сосредоточен в своем возвышенном

¹ В качестве примера показана скульптура «Христос в темнице» (также называемая «Христос в узах» или «Спас полуночный»), вырезанная из цельного куска дерева. Неизвестный мастер, в духе народной философии, сумел осмыслить и передать средствами пластики величие Богочеловека. При этом на первый план выступают не эмоциональные переживания Христа, не тема физических страданий, а образ нравственного совершенства несправедливо судимого Спасителя, прощающего и скорбящего о грехопадении людей. Скульптура «Христос в темнице» не являлась обязательной при оформлении храмов. Тем не менее, ее устанавливали во многих русских православных церквях, преимущественно в северных регионах.

раздумье, и в Его образе подчеркивается скорбь о мире, о том, что ожидает людей в Судный День. Такие резные святыни заставляли задумываться о действительном смысле страданий Богочеловека, как predeterminedной Отцом искупительной жертве.

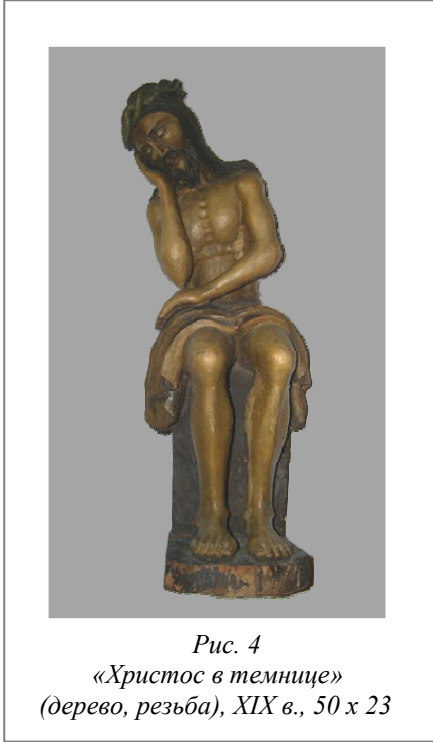


Рис. 4
«Христос в темнице»
(дерево, резьба), XIX в., 50 x 23

Наутро израненного бичами, обливающегося кровью Богочеловека повели к месту казни на Голгофский холм¹. В довершение всего римские воины заставили Его нести Свой Крест. Впоследствии у христиан путь, по которому шел истерзанный Спаситель, получил название «Via Dolorosa»².

В древнем Риме и Иудее казнь через распятие на кресте являлась отголоском греко-римских языческих традиций. Это один из самых мучительных и позорных видов казней, которые измыслила человеческая жестокость. Руки и ноги осужденного прибывались к перекладинам креста, а чтобы тело не упало под своей тяжестью и продлились мучения распятого, для его ног делали подпорку [5]. В таком положении человека обрекали на

всеобщий позор и медленное умирание с нестерпимыми муками: ужасом ожидания смерти, жаждой, головокружением, судорогами, лихорадкой, воспалением ран, которые увеличивались под тяжестью тела и заражались «антоновым огнем». Вдобавок к усиливающимся страданиям наступала нестерпимая жажда. Таковой являлась казнь, на которую был осужден Сын Божий.

Во время распятия, даже при виде ожесточения и злобной радости врагов, проявилось величие Иисуса Христа. Вместо ожидаемых выражений страдания Он говорит: «Отче! прости им, ибо не знают, что делают» (Лк. 23; 34).

«Распявшие же Его делили одежды Его, бросая жребий; ...и постави-

¹ Голгофа (евр. – череп, лобное место) – холм за городской стеной к северу-западу от древнего Иерусалима, где, по преданию, похоронен Адам. В те времена это был район пригородных садов и могил.

² Путь от претории Пилата до городских ворот обычно называли судным. В XVI веке этот путь был известен под именем «Via Crucis» – путь креста; потом его стали именовать «Via Dolorosa» – скорбный путь [6].

ли над головой Его надпись, означающую вину Его: «**Се** есть Иисус, Царь Иудейский» (Мф. 27; 35, 37). Дележ одежды распятого между воинами происходил согласно действующим тогда законам – она становилась собственностью осуществляющих казнь¹. Этот, казалось бы, не такой важный эпизод отмечен в древнейшем пророчестве св. царя Давида о Мессии: «**Разделили ризы мои между собой и об одежде моей метали жребий**» (Пс. 21; 19). Такими образом, данное ветхозаветное пророчество свершилось при Кресте Господнем.

Заслуживает внимания история, связанная с надписью на верхней перекладине креста. По приказанию Пилата, презиравшего по политическим мотивам амбициозный синедрион² и желавшего ему досадить, на табличке написали двусмысленные слова: «Иисус Назорей, царь Иудейский». Эти слова свидетельствовали о преступлении, за которое Иисус Христос был приговорен к смерти, – о якобы присвоении Им достоинства царя Иудейского, хотя в ответ на эти обвинения Он отвечал Пилату: «**Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то слугители Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан Иудеям; но ныне Царство Мое не отсюда**» (Ин. 18; 36). Однако торжественность казни и текст на табличке как бы удостоверяли, что распятый является важным политическим лицом, и тем самым гордый синедрион был подвергнут осмеянию: мол, вот как они могут быть безрассудны, будучи способными поступить так со своим царем. Надо сказать, что первосвященники поняли смысл этой надписи и обратились к Пилату с просьбой изменить текст, но получили отказ [7]. Так Пилат, будучи язычником, благодаря этой надписи невольно провозгласил грядущий смысл ее, и буквы «**ИН ЦИ**», означающие «Иисус Назорей Царь Иудейский» стали одним из главных символов Креста Спасителя.

Возле распятого Иисуса Христа находилась Богоматерь, а с Ней неразлучно Его ученик Иоанн Богослов, земным заботам которого Спаситель препоручил Ту, что впоследствии стала покровительницей и ходатаицей всего человечества: «**Се Мати твоя**» (Ин. 19; 27). Кроме них были Мария Клеопова, Мария Магдалина и другие благочестивые жены, сопровождавшие Иисуса Христа на скорбном пути.

¹ Дележ одежды Иисуса Христа путем жеребьевки был очевидно связан с ее добротностью (тканый хитон не делили на части – он был разыгран) [8].

² Синедрион – верховное судилище иудеев в Иерусалиме под председательством Первосвященника [9].

Эти исполненные трагизма события при Кресте нашли широкое отражение в христианском искусстве в виде композиции «Распятие Христово с предстоящими», в том числе в иконографии литых киотных Крестов.

В большинстве своем на иконах с сюжетами Страстей Господних присутствует образ Богородицы в состоянии величайшей душевной скорби. Некоторые из них носят явно символический характер. Например, на рис. 5 показана литая икона с изображением Спасителя и Богородицы на фоне Креста Господня, получившая название «**Не рыдай мене Мати...**»¹. Духовная идея данной композиции, повидимому, носит собирательный характер, включая сюжеты «Распятие Христово», «Снятие с Креста», «Положение во Гроб», то есть действия, сопровождающиеся оплакиванием Сына Человеческого.

Рядом с Иисусом Христом были распяты два разбойника. Один из злодеев хулил Господа, говоря «...если Ты Христос, спаси себя и нас» (Лк. 23; 39). Другой же унимал его словами: «...мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал», и затем обратился к Иисусу Христу: «...помяни меня, Господи, когда придешь в Царствие Твое» (Лк. 23; 41, 42). На эту просьбу Спаситель ответил ему: «...истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23; 43).



Рис. 5
Икона «Не рыдай мене Мати...»
(литье, медный сплав, эмаль),
вторая половина XIX в.,
11,2 x 9,6

¹ Композиция названа по начальным словам ирмоса канона Великой субботы и имеет некоторые символические особенности. Появление этого сюжета относят к XIII веку. На литой иконе изображена Богородица, поддерживающая тело мертвого Иисуса Христа со скрещенными руками, находящегося по пояс во гробе (словно восстающего из него). Фоном композиции является Крест Иисуса Христа с традиционными надписями «**ІС**» «**ХС**», «**СНЪ БЖІЙ**» (Сын Божий). Наверху текст: «**Не рыдай мене Мати, взирающе во гробе**». Слева от образа Богородицы надпись «**МР ФУ**» (греч. – читаемая как «Митир Феу» – Мать Божия). Внизу символическое изображение гроба с декоративным рисунком на нем. Плакетка имеет широкую рамку с растительным орнаментом, украшенным синей эмалью. В целом икона весьма лаконично передает эмоционально-образный строй Распятия Христово и связанных с ним событий. В западной церкви подобное изображение называется «Mater Dolorosa» (лат. – «скорбящая Мать»).

Умиравший в муках Иисус Христос испытал нестерпимую жажду (см: Ин. 19; 28). Тогда воин, охранявший место казни, поднес к Его устам трость с губкой, смоченной уксусом. Уксус оказывал наркотическое действие, притупляя физическую боль, и в этом поступке, возможно, имелось намерение продлить страдания Спасителя.

В момент смерти Иисуса Христа «... около шестого часа дня¹, ... сделалась тьма по всей земле до часа девятого: и померкло солнце...» (Лк. 23; 44, 45). Один из римских воинов, желая, вероятно, удостовериться в смерти Спасителя, пронзил его тело под ребро копьем, и из раны истекла кровь и вода. Церковное предание свидетельствует, что сотник стражи при кресте по имени Лонгин уверовал в Иисуса Христа: – **«Богтник же, видев происходившее, прославил Бога и сказал: истинно Человек этот был праведник»** (Лк. 23; 47). Впоследствии он принял крещение от апостолов, проповедовал Евангелие и мученически скончался.

С тех пор истекшие из раны Спасителя кровь и вода являются символом главного Таинства Православной Церкви – Евхаристии (благодарения), иначе называемого Таинством Причащения².

По Священному Преданию, в пещере Голгофы был погребен прах первого человека – Адама. Согласно апокрифическому сказанию, Ной по велению Господа взял с собой в ковчег останки Адама и, умирая, поручил сыну Симу захоронить их на том месте, которое указал Бог, то есть на Голгофе. Считается, что капли крови распятого Иисуса Христа стекли на главу Адама, тем самым как бы омыв все человечество от скверны греха.

Спаситель умер на Кресте, и земная жизнь Богочеловека завершилась по воле Отца Небесного³, а Крест – орудие мучительной

¹ Шестой час дня – временной параметр в древнем Иерусалиме, означает двенадцать часов дня (шестой час после шести часов утра). Соответственно девятый час – три часа дня.

² Причащение – это приобщение ко Христу, а во Христе к Богу. При совершении этого Таинства хлеб и вино, специально приготовленные священнослужителем, становятся Телом и Кровью Христовыми, вкушая которые человек приобщается Вечной Жизни [10]. Его установил Сам Иисус Христос на Тайной Вечере: **«И, взяв хлеб и благодарив, преломил и подал им, говоря: сие есть Тело Мое, которое за вас предается... Также и чашу после вечери, говоря: сия чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается...»** (Лк. 22; 19, 20).

³ Переживая в душе страдания Господа и проникаясь их величием, надо иметь в виду, что Божество не могло испытывать муки при истязании Богочеловека. По этому поводу преподобный Иоанн Дамаскин писал: «...Само Слово Божие потерпело все плотью, в то время как Божественное и единое только бесстрастное Его естество оставалось не подверженным страданию» [11].

позорной казни Иисуса Христа с момента Его Распятия становится символом «...спасения и искупления человеческого рода, знаменем победы над смертью и адом» [12].

* * *

После Распятия Спасителя судьба Креста Господня, в связи с гонениями первых христиан, долго была неизвестна. Согласно иудейскому установлению, орудия казни, – следовательно, и крест, на котором страдал безвинно осужденный Иисус Христос, должны были зарывать в земле на месте погребения виновного. Однако о местонахождении Креста несколько веков не было известно, а после разрушения римскими войсками Иерусалима (в 70-е годы) святые места, связанные с земной жизнью Спасителя, были преданы полному забвению или осквернены язычниками и нечестивцами. В частности, на Голгофе на месте Распятия Иисуса Христа соорудили святилище Венеры.

Тем не менее, почитание Креста началось уже в период раннего христианства. Его начертание, а затем ношение на теле становится образным языком последователей веры, который, несмотря на скромность в средствах выражения, утверждал духовное предназначение человека, ставшего на выбранный им крестный путь отстаивания своих убеждений.

Изображения креста встречаются в катакомбах и на древних христианских памятниках. Некоторые подвижники веры даже изображали крест у себя на лбу, чем подвергали свою жизнь большому риску. По этому признаку их узнавали и предавали мучениям. В те годы «...борцы за веру повсюду завершали свое блистательное свидетельство мученичеством...с великим терпением и мужеством переносили они разные пытки, умирали разной смертью – и возложены на них венцы от Господа» [13].

К III веку почитание креста получило широкое распространение, а язычники называли христиан в насмешку «крестопоклонниками», очевидно, предполагая, что крест чтят в качестве идола. Надо сказать, что для язычников был немислим Бог страдающий, поскольку это не соответствовало их понятию о его всемогуществе.

В течение трех столетий Крест, на котором был распят Спаситель, не являлся достоянием верующих христиан. Историческое повествование свидетельствует о том, что отличающийся веротерпимостью римский император Константин Великий и его войско

перед решающей битвой (в 311 году) с воцарившимся в Риме Максентием (прославившемся жестокостью по отношению к христианам), увидели на небе сияющий крест. Над ним была надпись: «сим побеждай». Кроме того, ближайшей ночью Константину во сне явился Иисус и повелел изготовить лабарум (знамя) с изображением креста, подобно тому, что ранее он увидел на небе. Император поступил согласно воле Спасителя и одержал победу [14].

Уверовавший в Господа и исполненный благодарности, Константин прекратил трехвековое гонение христиан и издал Миланский эдикт¹ о веротерпимости. Этим эдиктом было узаконено, что «отныне всякий, свободно и просто выбравший христианскую веру, может соблюдать ее без какой бы то ни было помехи» [15], то есть было даровано право открыто исповедовать свою веру и совершать богослужение. Кроме того, Константин сам принял христианство, и решил возродить поруганные святыни, – прежде всего, найти Крест, на котором был распят Иисус Христос.

С этой целью мать Константина царица Елена, несмотря на свой преклонный возраст, совершила паломничество в Иерусалим. О месте, где находился Крест она узнала от престарелого иудея по имени Иуда, который сначала не пожелал назвать это место, но после допроса указал на языческий храм Венеры на Голгофе. Согласно Церковному Преданию, в 326 году по велению царицы Елены святилище разрушили, и в результате раскопок у подножия Голгофы в пещере удалось обнаружить три креста, на которых были распяты Иисус Христос и два разбойника. Однако определить, какой из них – Крест Спасителя не представлялось возможным, так как кресты были сброшены с Голгофы, а имевшиеся на них дощечки с надписями оказались лежащими отдельно. На Свой Крест указал чудесным образом Сам Господь, когда по распоряжению Патриарха Иерусалимского Макария эти кресты один за другим возложили на тяжело больного человека и лишь от прикосновения третьего произошло исцеление. Более того, по Преданию от прикосновения к этому дереву воскрес умерший, которого в это время траурная процессия проносила мимо дома исцеленного. Крест Спасителя называли Животворящим, и он был торжествен-

¹ Миланский эдикт часто связывают с именами Константина Великого и Ликиния. Ликиний – правитель восточной римской империи, который сначала вступил в тесный союз с Константином, затем начал преследование христиан, был побежден Константином и казнен [16].

но воздвигнут (поднят вверх) Патриархом Макарием в Иерусалимском храме для общего чествования и поклонения.

На рис. 6а показано место обретения Креста, которое находится в подземелье на территории храма Воскресения Христова, а на рис. 6б – установленная на этом месте каменная плита. На плите изображены четырехконечный крест и орудия страстей – копие и трость с губкой¹. Около креста надписи «ΙΣ ΧΣ» (Иисус Христос) и «ΝΙ ΚΑ» (Ника).

В те далекие времена при обретении Креста Господня верующие могли зримо ощутить его реальность и коснуться святыни. Это было великое счастье для людей, являющихся современниками событий. Несмотря на многовековую давность случившегося, мы и сегодня испытываем нечто подобное, созерцая священный образ Креста нашего Спасителя.

На месте Распятия Иисуса Христа император Константин велел построить храм в честь Воскресения Христова. В нем хранятся величайшие святыни христианства – Гроб Господень в Кувуклии², камень Миропомазания и другие реликвии, являющиеся свидетельствами земного присут-



а



б

Рис. 6

Храм Воскресения Христова в Иерусалиме:
а – огороженное место обретения
Креста Господня,
б – каменная плита на месте обретения
Креста Господня,
X–XI вв.

¹ Следует отметить, что на VI Вселенском Соборе было принято установление, запрещающее изображение креста на полу. Крест на рис. 6б обозначает священное место и не попадает под это установление.

² Кувуклия (лат) – спальня в Византийском дворце. Кувуклией называют расположенную в центре ротонды храма Воскресения Христова богато украшенную часовню, в которой находится Гроб Господень. Предположительно, Кувуклия топографически стоит на том месте, где была подлинная Гробница Христа [17].

ствия Спасителя. Этот храм стал мировым центром истории христианства, средоточием паломничества всех христианских конфессий. Каждый год в Великую Субботу¹ в нем совершается Божественное Знамение – происходит чудо сошествие Благодатного огня «во Святой гроб» на лампы, стоящие на надгробной плите.

О том, что стало со святым Древом Креста Господня в дальнейшем, повествуют дошедшие до наших дней свидетельства современников тех событий. Благодаря им мы знаем о том, что во время обретения Креста Спасителя в Иерусалиме находилось множество христиан. Дерево было для них величайшей святыней, особенно после стольких лет господства врагов христианства и предания забвению свидетельств Божественной жертвы Иисуса Христа. Поэтому люди стремились не только поклониться Кресту, но и, по возможности, получить его частичку. Однако царице Елене с Божьей помощью удалось сохранить части обретенного Древа. Одну, вместе с найденными гвоздями, которыми было прибито тело Иисуса Христа, она отправила своему сыну Константину, а другую – оставила для грядущих поколений на хранение в Иерусалимской церкви.

В 602–610 годах Иерусалим был разграблен персами, и святыня на время попала к ним, но в 628 г. была возвращена и помещена на прежнее место. Имеются свидетельства, что здесь Животворящий Крест Господень находился до IX века. Однако дальнейшая судьба Честного Древа неизвестна. Весьма вероятно, что благочестивые стремления различных духовных обитателей владеть частичкой святыни привели к постепенному делению Древа на кусочки. Действительно, в настоящее время, по данным многих храмов и монастырей, у них находятся частицы Животворящего Креста [18].

В частности, в Риме в Церкви Честного и Животворящего Креста Господня имеется часть дерева, привезенного царицей Еленой, а в Милане в Кафедральном соборе Рождества Пресвятой Богородицы кроме Древа – один из гвоздей, которым был прибит Спаситель [19]. В России также хранятся частицы Креста, например, в Троице-Сергиевой Лавре. В Богоявленском кафедральном соборе в Елохове (Москва) находится не только рака с частицей от

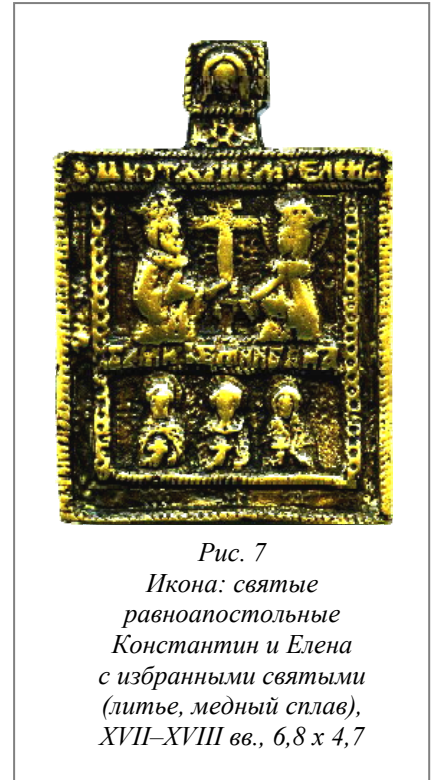
² Великая Суббота – последний день Страстной Седмицы накануне главного праздника Православной Церкви – Светлого Воскресения Христова.

Древа, но и частица от Гроба Господня, а также камня с Голгофского холма.

В Успенском соборе Московского Кремля хранится гвоздь Господень. Его длина – 14,6 см, а вес – около 84 г. Это один из четырех гвоздей, судьба которого прослеживается с IV века, то есть с того времени, когда он был обретен вместе с Животворящим Крестом [20].

После обретения Креста Господня его образ становится духовным светом, знаком торжества Церкви Христовой, пережившей тяжелейшие времена испытаний и гонений. В память этого величайшего события установлен праздник Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня – один из Дванадесятих праздников, отмечаемый 14/27 сентября. О важности случившегося свидетельствует и тот факт, что данный праздник – единственный из Дванадесятих, установленный в одно время с событием, которому он посвящен.

С тех пор обретение этой святыни связано с именами императора Константина и его матери царицы Елены, причисленных к лику святых и названных равноапостольными¹. Они чтимы Русской Православной Церковью, и их изображение можно видеть на иконах, в том числе на литых. Примером может служить двухрядная композиция² показанная на рис. 7.



*Рис. 7
Икона: святые
равноапостольные
Константин и Елена
с избранными святыми
(литье, медный сплав),
XVII–XVIII вв., 6,8 x 4,7*

* * *

Таким образом, несмотря на то, что Крест, на котором распяли Иисуса Христа, засыпали землей, а место Его распятия многие годы было предано забвению и осквернению – обретенный чуде-

¹ Равноапостольный – особый ревнитель веры Христовой, тот, кто обращал в христианство иноверцев, как это делали апостолы.

² На литой иконе изображены Константин и Елена, держащие Крест, находящийся между ними. На их головах «городчатые» венцы – символ имперской власти. Такая иконография святых подчеркивает царственный характер обретения Древа и утверждения христианского мироустройства. В нижнем ряду плакетки находятся избранные святые, держащие кресты. В навершии иконы – «Спас Нерукотворный».

сным образом, он стал священным знаком страстей Спасителя и предметом особого почитания.

Важным аргументом в пользу Священного Предания для невоцерковленных людей является мнение многих археологов – библиистов и историков, считающих, что арест, пытки и распятие Иисуса Христа – это подтверждаемые и достоверные исторические факты Его реальной земной жизни. Такие выводы ученых, порой далеких от религиозного благочестия, служат для сомневающихся убедительным доводом реальности всех обстоятельств рождения, земного служения и искупительной жертвы Богочеловека.

2.2. Символика и формы православных крестов

Как уже подчеркивалось, большинство христиан изначально относилось к кресту с благоговением, поскольку он ассоциировался с Иисусом Христом и его искупительной жертвой. Однако, некоторые считали, что будучи орудием казни Христовой, крест есть виселица и не достоин почитания¹. Постепенно все больше христиан, приходило к пониманию того, что «...смерть Христова была не насильственная казнь, но добровольно принятый Им на себя подвиг, и крест не орудие казни, а избранное Христом орудие избавления...» [21].

По поводу изображения креста святой Иоанн Златоуст писал: «...не стыдись столь великого блага, да не постыдится и тебя Христос, когда придет во славе Своей... Напечатлей крест в уме твоём и обыми спасительное знамение душ наших... Крест есть наша похвала, начало всех благ, дерзновение и все наше украшение». [22].

Ранние изображения креста не имели привычного для нас вида. Со времен императора Константина крест в основном обретает традиционные очертания, но появляются различные типы и варианты оформления главного символа спасения.

Что касается изображения креста с распятым Спасителем то, согласно преданию, создание первого художественного образа Креста-Распятия приписывают святому Никодиму – тайному ученику Иисуса Христа. По дошедшим до нас его описаниям в верхней части креста имелись первая и последняя буквы греческого алфавита «**Α Ω**» («**Α**з есмь **Α**льфа и **Ω**мега, начало и конец...» – Откр. 1; 8) [23], свидетельствующие о Божественной сущности Спасителя. Эти же буквы встречаются в римских катакомбах вместе с символическим начертанием имени *Христос*.

Сведения о других изображениях распятия в период раннего христианства отсутствуют. Появление этого образа устанавливается лишь в IV веке после отмены использования креста в качестве орудия смертной казни. Например, как изображение исторического события рельеф Распятия был помещен на дверях церкви свя-

¹ К сожалению, в наши дни некоторые секты придерживаются о кресте такого же мнения. Для истинных христиан Крест Господень свят, так как освящен пролитой на нем Пречистой Кровью Спасителя [24].

той Сабинны в Риме. Его датируют V веком [25]

Для знакомства с типами литых крестов и Крестов-Распятый следует иметь представление о развитии их формы и символики, тем более, что это относится к внутреннему существу Церкви.

Одними из ранних были монограммные кресты, в рисунке которых зашифровано имя Спасителя и начертаны букв «А Ѡ». Исследователи в области ставрографии¹ считают, что их условные изображения были символами понятными только посвященным. Показанные ниже примеры монограммных крестов получены совмещением креста – **X** (†) и вертикальной прямой – **I**, что читается как Иисус Христос. Особенно часто такие кресты находили



на надгробных камнях, установленных над захоронениями христианских мучеников.

Рисунки со скрытыми признаками креста заслуживают внимания как первые попытки его изображений в христианском искусстве. Комбинация буквы «X» с вертикальной перекадиной посередине и буквой «P» была наиболее распространенным типом монограммы на христианских памятниках первой половины IV века [26].

Ношение креста также относится к первым векам христианства, – времени гонений. Подтверждением этому служит найденный в захоронении св. мученицы Мартины (I–II век) деревянный крестик с отверстием для шнура [27].

После обретения святого Древа царь Константин повелел поставить три больших Креста с надписями: на одном – «**ΙϞ**» (Иисус), на другом – «**ΧϞ**» (Христос) и на третьем – «**ΝΙΚΑ**» (победитель). Точно неизвестно, где они были установлены и когда это произошло, но объединение этих аббревиатур весьма древнее. В частности, со времен Константина изготавливали просфоры² с оттиснутыми на

¹ Ставрография (*греч.* – *σταυρός* – крест и *γράφω* – чертить, рисовать) – наука, изучающая историю и символику креста.

² Просфора (*греч.* – *προσφόρῃς* – приношение) – богослужебный литургический хлеб, употребляемый для Таинства Евхаристии (Таинства Причащения) и поминовения живых и мертвых во время проскомидии.

них четырехконечным крестом и указанными буквами. Следует отметить, что подобную символику сначала использовали в Греческой Церкви, а затем она получила распространение по всему христианскому миру. В Православной Церкви до сих пор на просфорах изображается этот древний священный знак с крестом и буквами «ІС», «ХС», «НИКА» (рис. 8).

Таким образом, со второй половины IV века символические формы креста уступают место открытому его изображению в храмах, в быту, на знаках государственной важности. Наглядными примерами наиболее распространенных в те времена видов креста могут служить дошедшие до наших дней изображения на стенах церковных сооружений, а также на некоторых грекоримских монетах, начиная от императора Константина младшего (IV век).

На рис. 9 можно видеть некоторые из ранних графических воплощений креста, высеченные на закладных камнях, вмонтированных в стены православного Синайского монастыря, построенного в VI веке при императоре Юстиниане (с XI века обитель известна как монастырь св. Екатерины).



Рис. 8
Пример матрицы для
изготовления просфор
(дерево, резьба),
XIX в., 3,7 x 3,7



Рис. 9
Раннехристианские кресты времен Юстиниана (VI в.), высеченные на гранитных вставках
стены Синайского монастыря св. Екатерины

Кресты на рис. 9 (слева – направо) имеют следующие особенности:

– крест в круге с расширяющимися перекладинами и якорем

(полумесяцем¹) внизу – символизирует спасение среди бурного моря человеческих греховных страстей на корабле, ведомом Кормщиком Иисусом Христом [28, 29];

– два креста с расширяющимися перекладинами наподобие «мальтийского креста» [30]; верхний – по-видимому, в алтаре на престоле, нижний – изображен в круге;

– крест вытянутой формы с расширяющимися перекладинами; над ним – подобие престола;

– два креста, оба в круге; верхний можно рассматривать как несколько повернутый монограммный крест с зашифрованным именем Спасителя «ИХ» [31], а нижний – обычный крест с расширяющимися перекладинами (указанная композиция напоминает о временах преследования христиан);

– крест «костыльный» (или вислицеобразный), в его основе греческий крест, состоящий из четырех Т-образных крестов, размещенных взаимно перпендикулярно [32];

– крест с расширяющимися перекладинами, концы которых вызывают в памяти троичную форму кривина² [33].

Все кресты на указанных вставках имеют четырехконечную форму. На изображениях креста в круге окружность можно трактовать как символ вечности, символ тернового венца или символ нимба святости. Кроме того, круг – это солярный знак (знак солнца), и в данном случае, вероятно, является символическим указанием на Господа Иисуса Христа – Солнца Правды.

Известны и другие виды крестов, например, показанный на рис. 10. Его необычность заключается в том, что между равновеликими перекладинами перекрестия находятся небольшие кресты, символизирующие евангелистов. Такой крест появился во времена крестоносцев-францисканцев и являлся эмблемой, которую носили на одежде как знак обета, данного участниками походов на Святую землю [34]. Впоследствии он перестает быть символом «воинствующих богомольцев» и делается знаком паломничества – для людей, ходивших к святыням с верой, что молитвы в местах, где

¹ Ошибочно считают, что крест с полумесяцем обозначает превосходство христиан над мусульманами. В действительности, с раннехристианских времен известны изображения креста с якорем, являющимся знаком надежды на спасение. Что же касается лунного символа как знака первенства над исламом, то он изображался в виде полумесяца «рогами» вниз и к православию не имел никакого отношения [35].

² В церковных текстах лилию часто называют – крин (*греч.* – *κρίνον*), что означает полевая лилия, прекрасный цветок. В Священном Писании лилия служит примером нравственного совершенства.

жил и пострадал Господь наш Иисус Христос имеют особую силу.

Археологические находки, старинные грамоты и рукописные книги, дошедшие до наших дней, свидетельствуют о том, что на Руси от установления христианства до патриарха Никона была наиболее распространенной четырехконечная (двухбалочная) форма креста. Говоря о других формах святыни, часто ссылаются на известный шестиконечный отлитый из меди крест (рис. 11), который принадлежал преподобному Авраамии Ростовскому (XII век) и по Преданию являлся навершием жезла [36] (см. гл. 2.3 – стр. 99–100). Однако, по мнению святого праведного Иоанна Кронштадтского, поперечные перекладины у этого креста имеют разный размер и расположены на таком расстоянии друг от друга, что напрашивается вывод об изображении двух четырехконечных крестов – одного над другим [37].



Рис.11
Крест преподобного
Авраамия Ростовского
(литье, медный сплав)

Одним из первых дошедших до наших дней свидетельств появления восьмиконечного (так называемого русского) креста служат государственная печать и царская корона Иоанна IV, на которых изображен Голгофский крест. Кроме того, по приказу Иоанна Васильевича впервые восьмиконечный крест был поставлен на центральной главе Успенского собора Московского Кремля [38].

Голгофский крест (его еще называют схимническим или параманным) в современном виде появился не сразу. Например, как уже отмечалось, надписи «**ІС ХС**» «**НИКА**» присутствовали на нем во времена святого равноапостольного Константина. С тех пор изобра-

жение креста дополнялось надписями и символами, раскрывающими всю его духовную глубину. Причем, на русских святынях тексты и криптограммы разнообразнее, чем на греческих православных крестах. На рис. 12 показан восьмиконечный Голгофский

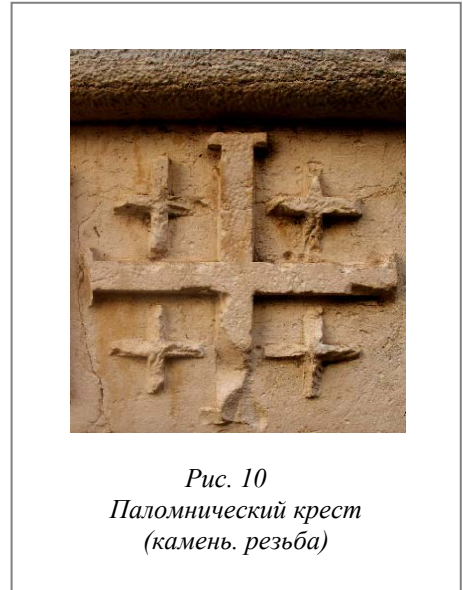


Рис. 10
Паломнический крест
(камень, резьба)

крест. На Руси он сформировался к XVII веку и является самым выразительным символом великой жертвы и, одновременно, силы и власти Иисуса Христа. Он стал строго каноничен, особенно в старообрядческой среде.

Этот символ составил основу Креста-Распятия, воплощенного в меднолитой пластике.

У восьмиконечного креста верхняя малая перекладина означает прибитую к нему дощечку, на которой «Пилат же написал и надпись и поставил на кресте. Написано было: Иисус Назорей, Царь Иудейский» (Ин. 19; 19). Нижняя перекладина – служит опорой

для ног Иисуса Христа. Своим наклонным положением она символизирует (нижней частью) сошествие Господа «во ад» и (верхней частью) Его Вознесение. Кроме того, эта перекладина может напоминать о двух разбойниках, распятых по правую и левую сторону от Иисуса Христа. Висевший справа, раскаявшийся и поверивший в Спасителя разбойник, по благоволению Господа отправляется в рай, а хуливший Иисуса Христа злодей попадает в ад. Соответственно, с одной стороны подножие опущено под тяжестью грехов нераскаявшегося нечестивца, а с другой – поднято, освобожденное от грехов покаянием «благоразумного разбойника». В православном толковании эта перекладина рассматривается и как подножие Богочеловека – Царя царей¹.

Крест возвышается на ступенчатом основании, символизирующем путь Иисуса Христа на Голгофу. Три ступеньки обозначают веру, надежду и любовь.

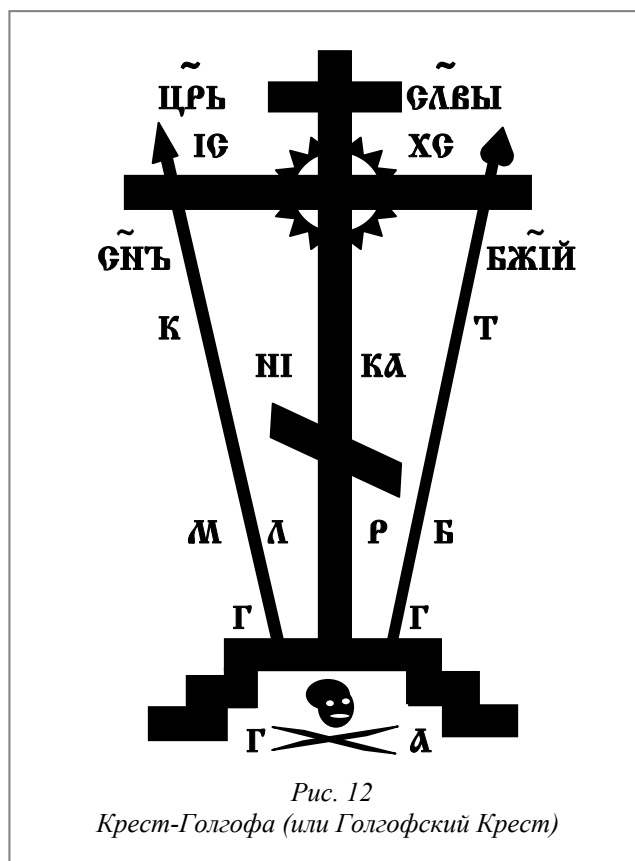


Рис. 12
Крест-Голгофа (или Голгофский Крест)

¹ Называя Иисуса Христа Царем, надо иметь в виду, что слово «царь» (лат. – цезарь) означает защищать, оберегать, сохранять, – то есть смыслом этого слова является общественное служение. Что касается многовековой связи слова «царь» с понятием о всемогущих правителях, руководствующихся вседозволенностью, то это является подменой первоначального его значения.

Голгофский крест изображается с орудиями страстей: слева – копие, которым один из воинов пронзил тело умершего Спасителя, а справа – трость с пропитанной уксусом губкой. Иногда на перекрестии средней и вертикальной перекладин находится круг с шипами, что обозначает терновый венец Иисуса Христа.

Рядом с верхней планкой пишется текст «**ЦРЬ СЛВЫ**» (Царь Славы), а под ней имя – «**ІС ХС**» (Иисус Христос). Часто вместо имени, а также одновременно с именем пишется криптограмма – «**І Н Ц И**» (Иисус Назорей Царь Иудейский). Ниже средней перекладины слова – «**СНЪ БЖІЙ**» (Сын Божий). Далее следуют: буквы «**К**» (копие) и «**Т**» (трость), слово «**НІКА**» (Победитель) и около Голгофы – аббревиатура «**М Л Р Б**» – «**Место лобное распят бысть**» (на месте лобном распят был), что также трактуется как «**Место лобное рай высть**» (место лобное стало раем). Еще ниже буквы «**Г Г**» (гора Голгофа) и «**Г А**» – (глава Адама или гора Адама) [39].

Ниже главы – кости рук в положении как при погребении или перед Чашей с Причастием (правая рука – на левой). Глава и кости Адама находятся в пещере под Голгофой, символизируя искупление Спасителем грехов всех людей, начиная с первого человека.

В целом, в символике восьмиконечного креста просматривается самоотречение, любовь через страдания, спасение мира – «**..невозможное человекам возможно Богу**» (Лк. 18: 27). Действительно, в вертикальной линии креста можно видеть непреложность истины Божией, Его заповедей. Верхняя горизонтальная перекладина – любовь, а нижняя наклонная – милость Божия к грешникам и падшим.

Другое название – «схимнический» – крест получил благодаря тому, что именно его полагалось вышивать на облачении монахов, посвященных в высшую степень монашества. Как символ очищения и соблюдения обетов, данных при крещении, Голгофский Крест воспроизводился на погребальном саване.

Этот крест изображали также на парамане¹. На рис. 13 показан литой из меди параман с орудиями Страстей Христовых, в иконографическом изводе которого символически затрагиваются события, связанные с поруганием и страданиями Господа нашего Иисуса Христа. Это – колонна, к которой привязывали Спасителя

¹ Параман – принадлежность облачения монахов, представляющая собой четырехугольный плат (из ткани или металлический), носимый под одеждой и символизирующий готовность идти через «тернии» за Господом, взяв свой крест.

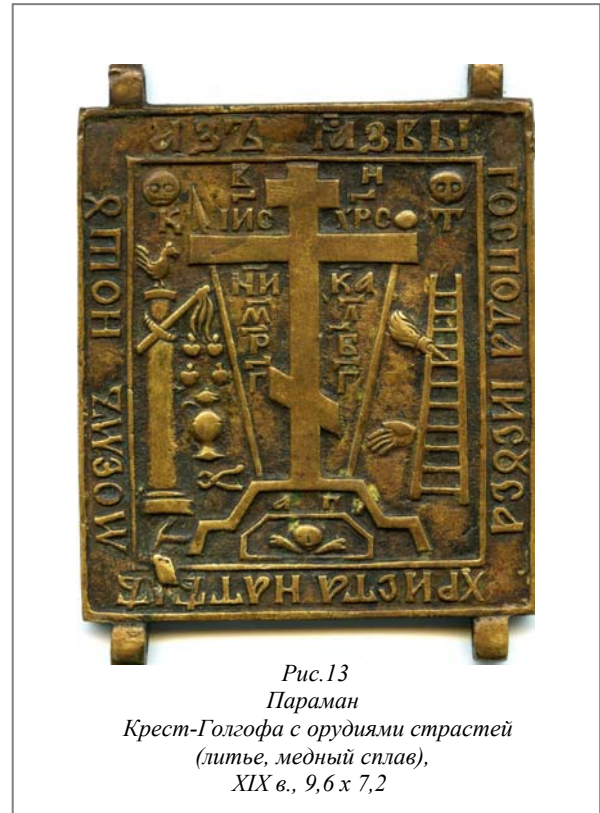
и плеть – свидетельства физических надругательств, рука (рядом с лестницей) – знак заушения (пощечины), мешочек с высыпающимися из него монетами (в левом нижнем углу) – символ предательства Иуды, петух (на колонне) – знак отречения апостола Петра, кунган (кувшин) – Пилатово умывание рук, игральные кости (над кунганом) – символика дележа войнами риз Христовых, молоток (ниже колонны) – инструмент пригвождения Спасителя к кресту, лестница (справа) и клещи (слева) – предметы, служащие при снятии тела Спасителя с креста. По периметру парамана надпись: «**Азъ язвы Господа Исуса Христа на теле моемъ ношу**».

Иногда встречаются условные обозначения и других орудий Страстей, отсутствующих на рис. 13. Например, фонарь – знак предательства в Гефсиманском саду, меч и ухо – символ отсечения Петром уха рабу первосвященника, Бердыши – оружие воинов, арестовавших Спасителя [40].

Перечисленные орудия Страстей Христовых позволяют восстановить картину ужасных мучений и унижений Божественного Узника. Церковь призывает держать в памяти Страсти Иисуса Христа, чтобы, с одной стороны, побудить нас живо осознавать это преступление – возведение на Крест Богочеловека, а с другой стороны – нести по жизни христианское чувство благодарности за беспредельное Божие милосердие к нам.

В православной культуре описание Страстей Господних нашло отражение в памятниках изобразительного и прикладного искусства.

Предметы религиозного почитания (главным образом, кресты) с изображением орудий Страстей получили распространение в XIX веке. При их изготовлении в основном использовали принятые



*Рис.13
Параман
Крест-Голгофа с орудиями страстей
(литье, медный сплав),
XIX в., 9,6 x 7,2*

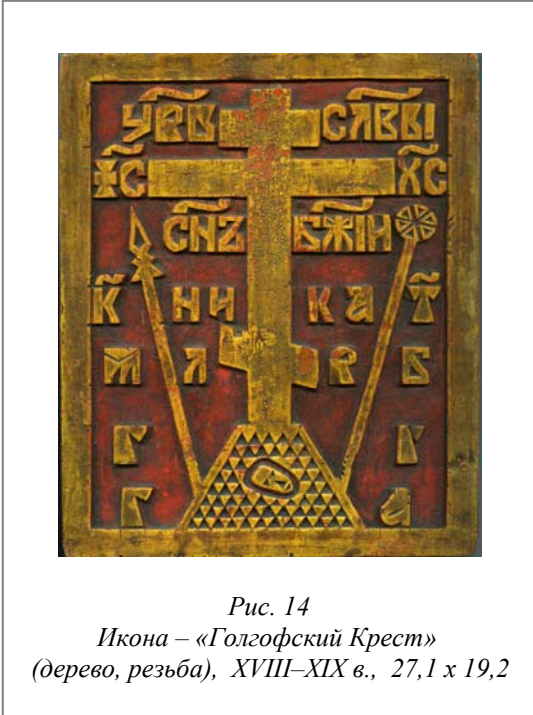


Рис. 14
Икона – «Голгофский Крест»
(дерево, резьба), XVIII–XIX в., 27,1 x 19,2

иконографические изводы этого сюжета, которые часто воплощали методом чеканки и гравировки на металлических (преимущественно серебряных) напрестольных крестах [41]. Описание орудий Страстей Иисуса Христа можно встретить одновременно в изобразительной и литературной формах¹.

У старообрядцев Голгофский крест был признан единственно «правильным» крестом и его изображения разных форм и размеров не только отливали, но и вырезали на деревянных досках. На рис. 14 показана такая икона, на которой изображен восьмиконечный

¹ С. В. Гнутова в своей статье [42] в качестве одного из примеров приводит вирши из книги Иоанникия Голятовского «Души людей умерлых» (1687 г.) с описанием орудий Страстей. Особенностью этого текста является оформление: на каждой странице находится изображение одного из орудий Страстей в виде буквы (или в сочетании с буквой) имени Иисуса Христа, а под буквой дается стихотворное объяснение рисунка:

Г (в виде столпа с петухом наверху):

До столпа Иисус Христос наги привязанный,
Егда от мучителей злых велми бичеванный.

С (с изображением внутри его серебрянников):

За тридцать сребренник Иисуса купили,
Дабы на прелютую смерть его осудили.

К (церковно-славянское в виде клещей):

Гвозди из рук, из ног вынимали клещами,
Егда со креста снимали руками.

С (с изображением внутри его четырех гвоздей):

Гвоздми руки и ноги Христовы прибиенный,
Егда бесчестно был до креста вознесенный.

Х (с изображением трости и копья, положенных крестом):

Трость в губе желчь и оцет принесоша Христови.
Копие прободает бок избавителеви.

Ч (в виде чаши):

Чашею Христос все нарицает,
Да минет чаша сия – произрекает.

И (в виде лестницы):

Егда приставлена была тамо драбина,
В час есть свидетель година.

В (с изображением вервья внутри):

Вервием Христа, ах, невиновато вязано,
Егда без милости за нас обругано.

Т (в виде креста):

Крест нам больше возвестит о Христе Иисусе,
Которы весь свет судити будет на воздухе.

О (в виде тернового венца):

Главу Христу терновая пронзала корона,
Егда придет Христос, Спаса наш от Сиона.

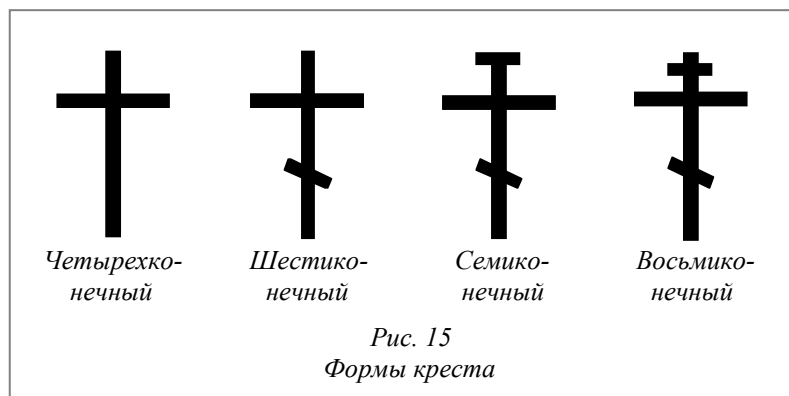
М (с молотом и орудием казни):

Млат до креста прибил Иисусовы руки,
Прибил и ноги терпящему злые муки,
Плеть и розга творили избавителеви злости,
Тако оставили в нем кости.

крест, стоящий на Голгофе. Голгофа имеет вид трапеции, декорированной внутри выемчатой резьбой с элементами, напоминающими треугольники, по-видимому, символизирующими камни, уложенные пирамидально (в старину распространенная форма надгробий). Свободное поле иконы заполнено надписями, характерными для Голгофского Креста.

Православная Церковь признает все формы креста (рис. 15). Непризнание какого-либо креста ею рассматривается как богоотступничество. По этому поводу святитель Димитрий Ростовский писал: «И не по числу деревьев, не по числу концов Крест Христов почитается нами, но по Самому Христу, пресвятой Кровью Которого обагрился, и, проявляя чудесную силу, какой-либо крест не сам собою действует, но силой распятого на нем Христа и призыванием Пресвятого имени Его» [43].

Примером изображения четырехконечного креста может служить литой крест XVI века на рис. 16 (имеется в виду его навершие и обратная сторона)¹. На рис. 17 показан крест-мощевик из двух переключин, на поверхности



которого изображен четырехконечный крест с Распятием Христовым². При этом следует обратить внимание на тот факт, что, несмотря на отношение к мощевикам как к предметам особой церковной святости (в них помещали христианские реликвии), при выборе формы этого креста для мастера не существовало каких-либо ограничений «по числу деревьев». На рис. 18 изображен семиконечный деревянный резной Крест-Распятие XVIII века с ни-

¹ На лицевой стороне креста (рис. 16а) в средокрестии изображен святой Никита, побивающий беса. На горизонтальной переключине и внизу – поясные изображения Богоматери и святых. На навершии – четырехконечный крест с равновеликими переключинами.

² Крест имеет завершения переключин округлой формы. Окончания горизонтальной и верхней части вертикальной балок вместе образуют криновидный силуэт. Наверху креста – Бог Саваоф, на средней переключине слева – Богоматерь, справа – Иоанн Предтеча, внизу – подобие мощеной мостовой, символизирующей каменные плиты по которым вели Спасителя на казнь, еще ниже – Голгофа с черепом Адама.



Рис. 16
Крест четырехконечный:
а – лицевая сторона, в – оборотная
сторона (литье, медный сплав),
XVI в., 5,7 x 3,1

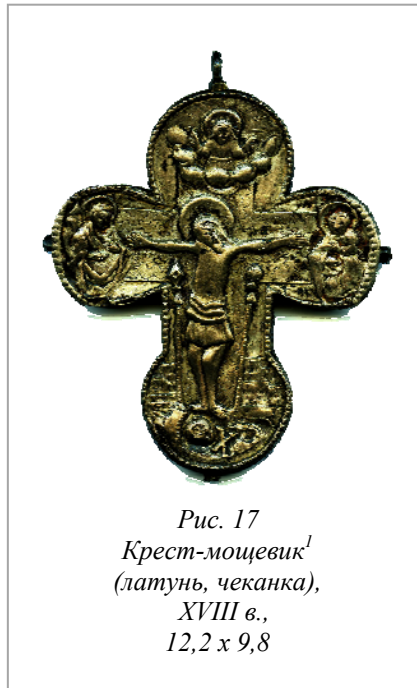


Рис. 17
Крест-мошевик¹
(латунь, чеканка),
XVIII в.,
12,2 x 9,8



Рис. 18
Крест-Распятие
семиконечный
(дерево, резьба),
XVIII в., 31,4 x 2,3

жней перекладиной, расположенной горизонтально¹. Судя по наличию удлиненной ручки, его использовали как напрестольный или воздвизальный.

Однако, несмотря на признание крестов разной формы, с конца XVII века фактически наиболее чтимыми на Руси стали восьмиконечные кресты. Что касается старообрядцев, то двухбалочные кресты они считают «сокращенными»; их изображение допускается лишь на облачениях священнослужителей и на некоторых предметах церковной утвари [44].

Западные христиане повсеместно приняли четырехконечный крест и другие формы не допускали.

Форма креста зримо передает лишь часть богословского содержания этого образа. Следующим этапом развития символики креста являлось изображение на нем распятого Иисуса Христа, что напоминает о Его жертве и страданиях, о любви к нам Бога Отца, «...что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3; 16). Распятие Христова – это образ, раскрывающий всю полноту выражения Божественной силы в крестном страдании Спасителя.

Крест-Распятие можно назвать символом Вселенной, который связывает между собой три космических уровня: нижний – преисподнюю, где до Сошествия Иисуса Христа находились прародите-

¹ Крест по своей форме напоминает греко-католический, и, вероятно, был изготовлен на Украине.

ли, о чем свидетельствует глава Адама, средний – землю, где был водружен Крест и распят Спаситель, верхний – Царствие Небесное, обычно обозначаемое фигурками летящих ангелов [45]. На Руси такие кресты отливали главным образом восьмиконечными, разных размеров и назначений.

Основными отличительными признаками православных Распятый являлось изображение Спасителя, хотя и с закрытыми глазами, но как бы уже воскресшего с распростертыми руками (рис. 19а), а также свидетельство в видимом предметном облике того, что тело Иисуса Христа было прибито четырьмя гвоздями (каждая рука и нога отдельным гвоздем). Указанным положением рук Спаситель как бы призывает всех в свои объятия, неся на себе Крест – Новозаветный Божественный символ.

У католиков принято изображать распятого Иисуса Христа с терновым венцом на голове и провисшими под тяжестью тела руками, – положение, которое напоминает о предсмертных страданиях Спасителя и, по существу, не знаменует Его торжество. На рис. 19б показан изготовленный на западе России под влиянием католицизма резной деревянный крест с изображением Иисуса Христа, как бы висящего на изогнутых руках.

Согласно символике западной Церкви обе стопы Богочеловека пробиты одним гвоздем. Изображение Иисуса Христа со скрещенными ступнями католики мотивируют тем, что в Риме как священные реликвии известны три гвоздя, с помощью которых по их утверждению был распят Спаситель. Подобная аргументация послужила основанием для создания ими такого образа распятого Иисуса Христа.

Реалистическое изображение Спасителя на Кресте вызывает чувство сострадания к его телесным мукам, но отвлекает внимание от самого главного – отображения величия и значи-



Рис. 19
Положения рук Иисуса Христа
на Крестах-Распятых
(кресты православные, XIX в.):
а – руки простерты по сторонам,
(литье, медный сплав), 11,2 x 6,3
в – руки изогнутые
(дерево, резьба), 13,7 x 7,3

мости подвига Богочеловека – Спасителя рода человеческого.

Нельзя не отметить, что изображение Иисуса Христа с простертыми руками – более древнее, а исторические сведения и исследования Туринской плащаницы [46], свидетельствуют, что ноги были пригвождены отдельно¹.

На литых Крестах-Распятых над головой Спасителя изображается крестчатый нимб, внутри которого крест с обрамляющими его перекладинами (некоторые двойные). Считают, что эти линии подчеркивают идею центра, в котором находится Лик Иисуса Христа, а двойные, – возможно, имеют вполне материальное значение, указывая на толщину брусьев креста [47]. Такой нимб – есть иконографический прием передачи ореола славы Господа и служит символом Его Божественности. На перекладинах нимба – надпись «**Ω Ω Ν**», что означает «Сущий», то есть утверждение Божественной сущности Иисуса Христа.

Терновый венец на голове Спасителя появился в русской православной иконописи и деревянной скульптуре лишь в XVII веке. На меднолитых крестах и иконах он отсутствует. Его иногда изображают на перекрестии средней и вертикальной перекладин нательных и наперсных литых крестов.

Рассматривая русский Крест-Распятие, его духовную сущность, нельзя не затронуть такой аспект, как чувственно-эстетическое восприятие формы креста, его пропорций. С уверенностью можно констатировать, что, хотя в ходе исторического развития креста идеалы и понятия красоты менялись, его духовно-эмоциональное воздействие оставалось неизменным. Такие важнейшие критерии красоты как гармоничность, соразмерность, выразительность и завершенность – все это можно отнести к кресту. Не случайно на многих литых крестах пишут: **«Крест красота церковная...»**.

¹ Подтверждением четырех (а не трех) гвоздей и положения рук являются обнаруженное в 1968 году вблизи Иерусалима (место Гиват га-Мивтар) редчайшее захоронение человека по имени Иоханан Бен Хгквал, казненного на кресте и погребенного в 50-х – 70-х годах. Исследования останков этого человека показали, что при казни его ноги были прибиты двумя гвоздями, а руки широко растянуты в обе стороны и прибиты к поперечной перекладине [48].

2.3. Основные типы литых крестов и их иконографические изводы

Отношение к кресту как к святыне и его почитание проявлялось в стремлении украшать крест, придавая ему разнообразные формы. В то же время в иконографии Распятия было важно художественное воплощение сложной догматической задачи в том, чтобы изобразить всю тяжесть страданий Богочеловечка Иисуса Христа и одновременно передать величие Божественной жертвы, принесенной во искупление людей.

На Руси литые кресты из медных сплавов отличались многообразием форм, и их можно систематизировать по принципу выполнения различных богослужебных и повседневных функций. Наиболее употребительными являлись нательные, наперсные, на престольные, аналойные, киотные кресты. Со второй половины XIX века были широко распространены кресты большого размера (более 40 см), которые имели разное назначение. Их использовали как аналойные, киотные, закладные (вмонтированные в церковные стены), устанавливали на канун (на месте совершения панихид). Помещенные в киот, их часто вешали при входе в храм. Все типы крестов объединены духовно, символизируя Распятие Спасителя, но неоднозначны в средствах пластического выражения главного христианского образа.

Более ранние литые кресты имели различные формы завершения перекладин, например, каплевидную, округлую, трапецевидную, прямоугольную и др. В дальнейшем большинство крестов (за исключением нательных) изображали в виде пересекающихся прямоугольных балок. Характерной особенностью для многих русских крестов являлось то, что их изготавливали двойными – один (внутренний) как бы наложенный на другой (наружный). В пластике это решается двухуровневым исполнением рельефов.

Особый вид представляют собой нательные кресты (в просторечии – тельники). Это миниатюрные предметы меднолитой пластики, служащие для сугубо личного благочестия. Они бытовали в древней Христианской Церкви, а с принятием христианства получили широкое распространение на Руси.

Нательные кресты носили на груди, подвешивая на шнурке-гайтане. Металлические цепочки, а тем более из драгоценных сплавов, применяли реже. При этом существовала точка зрения,

главным образом среди старообрядцев, что ношение креста на золотой или серебряной цепочке недопустимо, поскольку это воспринималось как грех «сребролюбия» [49].

Значительную часть нательных крестов производили из дешевых (медных) сплавов. Они были недорогими и их преимущественно носило простое население. Особой популярностью пользовались нательные кресты, отлитые из металла разбитых колоколов.

Кресты отливали мужские, женские и детские. Мужские в основном представляли собой четырехконечные (по периметру) с прямоугольными перекладинами кресты, женские – отличались округлыми завершениями балок и большей декоративностью, а детские – меньшими размерами. Такое деление было особо значимо у старообрядцев-беспоповцев.

Прежде чем носить приобретенный крест, его необходимо освятить. Известно, что возникновение обряда освящения креста относится к раннехристианскому периоду. Он осуществляется священником по специальному чину, с окроплением святой водой. «Святой крест – это прежде всего знамение христианской православной веры. У нечестивых, не верующих в Господа нашего Иисуса Христа, креста не увидишь. Крест там, где вера, и там вера, где крест», – писал святитель Димитрий Ростовский [50].

В народе крест иногда считали «чертогоном», то есть видели в нем не только свидетельство принадлежности к христианству, но и функции оберега от злых духов. В старину даже изготавливали кресты с изображением святого Никиты, побивающего беса (см. табл. I, № 16 – стр. 88). Надо сказать, что с крестом было связано (к сожалению и поныне) немало суеверий, которые, прежде всего, объясняются незнанием церковных правил. Например, достаточно распространено мнение, что не следует дарить крест, поскольку это приносит несчастье человеку, получившему подарок. Такое невежество нельзя рассматривать иначе, как хулу на Крест Господень. В действительности подобный подарок символизирует пожелание жизни во Христе. Можно привести немало других примеров, и лишь знание истинного учения Православной Церкви позволяет человеку освободиться от суеверий. Известно, что суеверия, особенно касающиеся нашей святыни – Креста Господня, есть серьезный грех.

На Руси существовал обычай клясться на кресте в верности друг другу. Также было принято «побратимство» путем взаимного обмена носимых на шее крестов, после чего о таких людях говорили, что они «покрестовались» [51].

Среди нательных крестов в древней Руси заметное место занимали энколпионы (рис. 20)¹. Наряду с ними изготавливали кресты разных форм, отчасти следуя традициям византийских мастеров. Некоторые из них описаны еще на рубеже XIX–XX веков Б. И. и В. Н. Ханенко [52].

В табл. I (стр. 88) показаны примеры крестов и крестов-привесок XI–XIV веков, отличающихся разнообразием композиционных построений, конфигурациями перекладин и средокрестия. На их примере видно, что наряду с влиянием многовекового православного наследия Византии, в рисунке некоторых изделий еще просматриваются отголоски языческого прошлого русского народа.

Об этом свидетельствуют кресты-привески, изображенные в круге (табл. I, №№ 4 и 5). Вероятно, что в данном случае круг подспудно был связан с сохранившимся в памяти людей символом языческого культа солнца. Некогда солнцу поклонялись, и в его честь в день летнего солнцестояния (в начале жатвы) отмечался из-

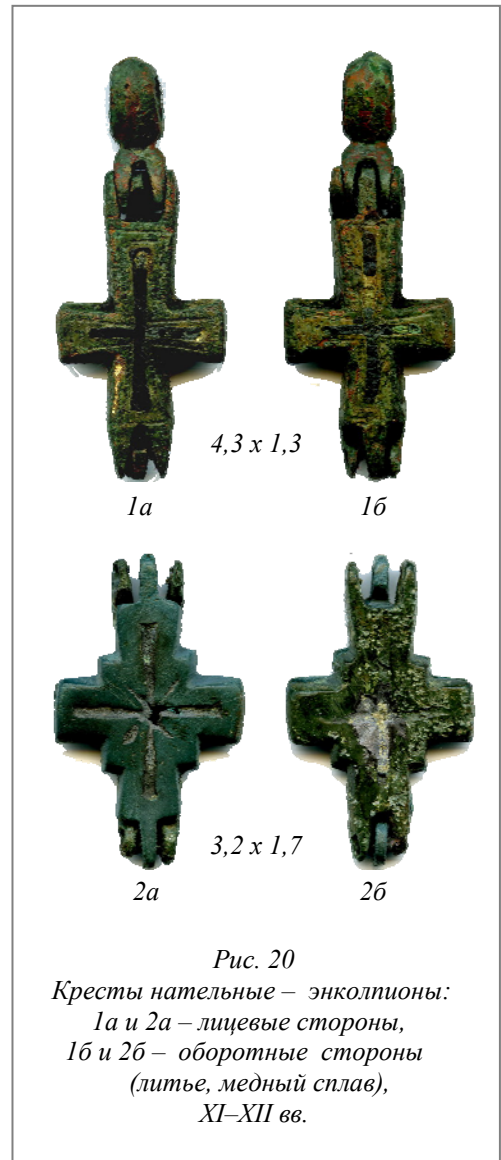


Рис. 20
Кресты нательные – энколпионы:
1а и 2а – лицевые стороны,
1б и 2б – оборотные стороны
(литье, медный сплав),
XI–XII вв.

¹ Кресты-энколпионы показаны в собранном (как при ношении) состоянии. В средокрестии их створок (лицевой и оборотной) имеются углубления в форме четырехконечного креста, причем у энколпиона № 2 видны дополнительные выемки в виде лучей, исходящих от пересечения перекладин внутреннего креста. В этих углублениях на створках креста № 1 находится темно-синяя эмаль, а на кресте № 2 – остатки инкрустации оловом. На кресте № 2 оглавие, соединяющее створки, отсутствует.

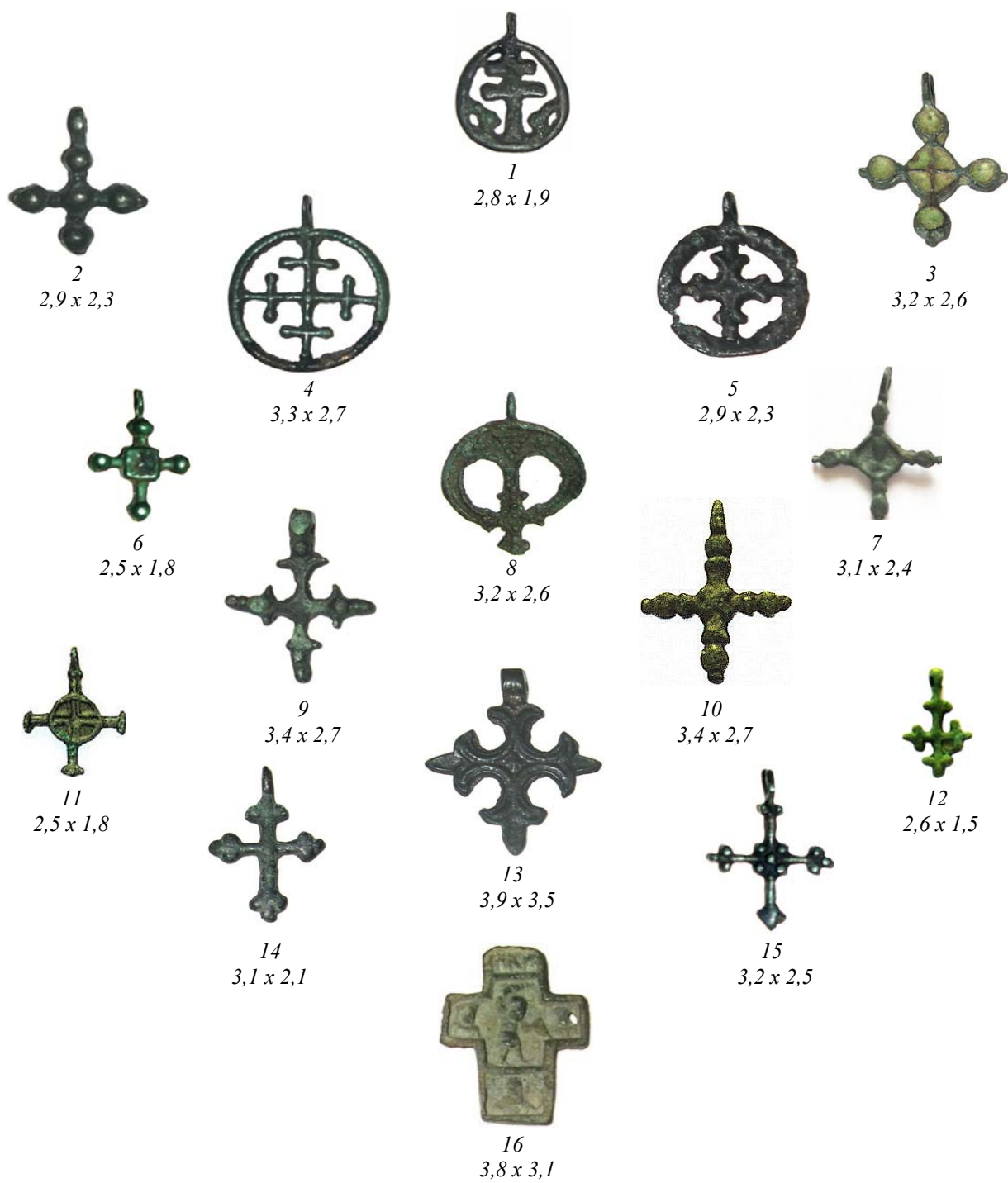


Таблица I
Нательные кресты и кресты-привески
(литье, медный сплав), XI–XIV вв.

вестный народный праздник «Купало»¹. Однако истинное значение круга на крестах-привесках надо рассматривать как символ Иисуса Христа – Солнца Правды.

Солярная тема в христианском искусстве отражена в различных символах и образах, поскольку солнце, подобно духовно-нравственному значению слова Божия, распространяет свет и тепло. Не случайно, среди нательных крестов и более позднего периода немало образцов с символическими лучами истины Божией, исходящими из средокрестия.

Иначе можно трактовать крест в круге (XI–XII в. Табл. I, №1). Этот шестиконечный крест напоминает изображение на византийской монете X века [53]. В данном случае круг, возможно, имитирует абрис этой монеты².

В табл. I, № 8 показана «лунница» (в форме лунного серпа, повернутого сужающимися концами вниз). Эта привеска с крестом является изображением, отчасти обусловленным поверьями. Исторически у людей сложилось представление, что луна – предвестник событий, внушающих страх, и в народе с ней ассоциируется что-то таинственное, непонятное, порой связанное с нечистой силой. Как знак защиты серп указанной «лунницы» узкими частями замыкается крестом – Божественным Вселенским символом спасения.

Вместе с тем, форма многих нательных крестов и изображения на них несут глубокий богословский смысл. Например, прямолинейный крест (табл. I, № 4) имеет еще четыре поперечные перекладки, чтобы создать композицию с двенадцатью концами по числу апостолов – самых близких учеников и спутников Иисуса Христа.

Завершение перекладин также служит немаловажным выразительным средством в пластике крестов. Например, издревле распространенными являются каплевидные окончания, символизирующие кровь Иисуса Христа, окропившую Крестное Древо (табл. I, №№ 2, 3, 6, 7, 10).

Нередко встречаются так называемые криновидные заверше-

¹ День летнего солнцестояния («солнцеворота») считался большим праздником у славян в дохристианскую эпоху. После крещения Руси этот день совпал с празднованием рождества Иоанна Предтечи.

² Речь идет о монетах императора Иоанна Цимисхия (969–976), известного тем, что для примирения с Церковью перед венчанием на царство он роздал беднякам все личное имущество [54].

ния креста в форме трилистника, то есть похожие на три округлых листочка, наподобие лепестков полевой лилии (табл. I, №№ 9, 12, 13, 14, 15). Эти лилии служат знаком безпопечительности, то есть напоминают, что в вопросах получения земных благ надо отдаться воле Божией: «**Не можете служить Богу и маммоне¹. ...потому что всего этого ищут язычники, и потому что Отец ваш Небесный знает, что вы имеете нужду во всем этом**» (Мф. 6; 24, 32), – сказал Господь, и в качестве примера привел полевые лилии: «**Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут**» [Мф. 6; 28]. С другой стороны, эти завершения можно представить знаком трех Божественных Ипостасей – Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого.

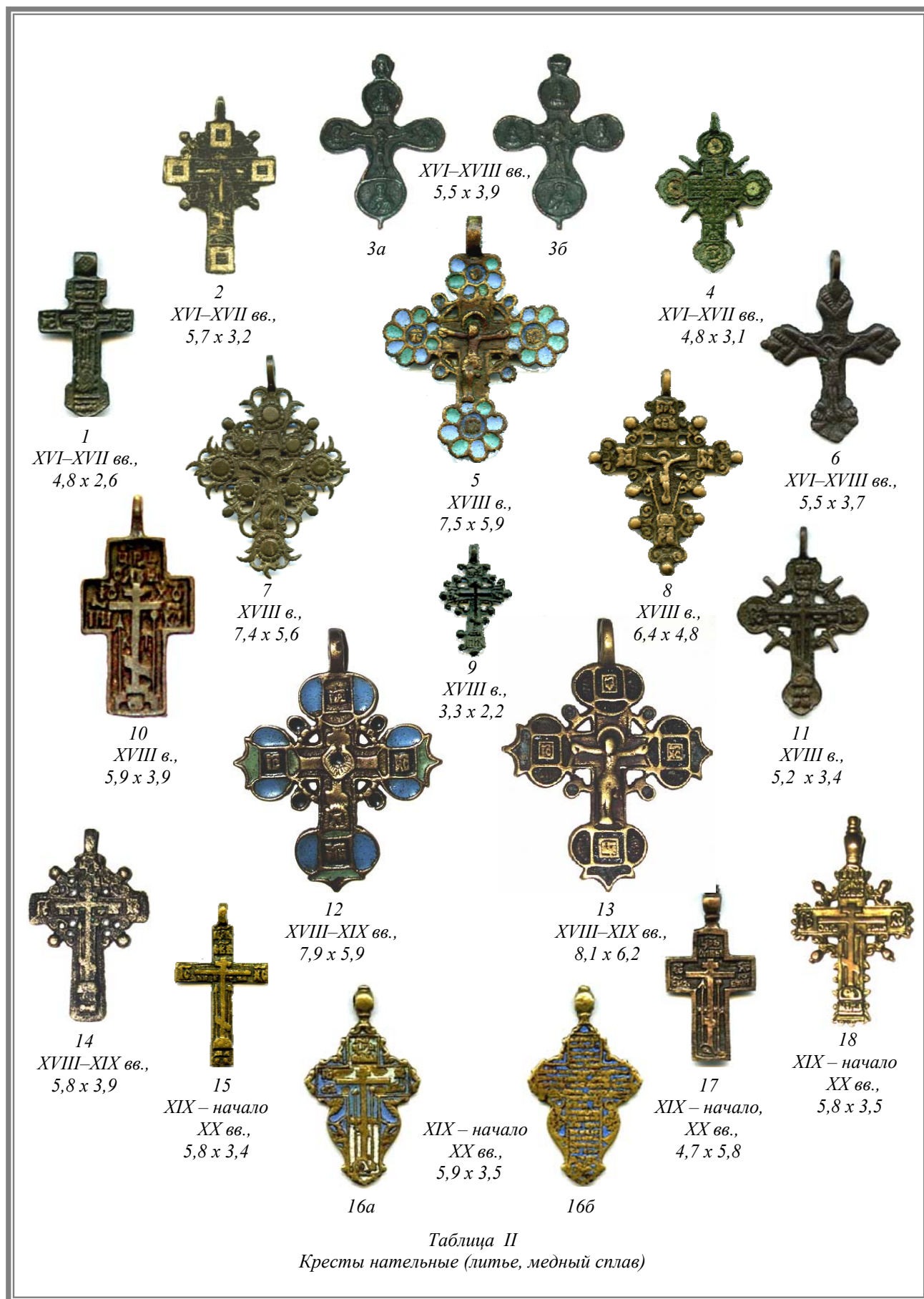
В некоторых средокрестиях изображали квадрат или ромб, иногда с крестом внутри (табл. I, №№ 3, 6, 13). Эти фигуры символизируют четыре земные стихии, а их углы – четырех евангелистов. Иногда в центре находится крест в круге – знак Божественной силы (табл. I, № 11).

Начав производство нательных крестов с подражания византийским образцам, русские мастера дошли до самостоятельной разработки пластических рисунков крестов, которые стали обретать самобытный национальный характер. На смену лаконичным, порой необычным формам пришли более сложные. Многим крестам XIV–XVII веков свойственна детализация миниатюрных композиций с мелкими, порой трудноразличимыми элементами и надписями, часто и вовсе нечитаемыми.

Более поздние формы крестов становятся еще сложнее, увеличивается число деталей, порой перегружающих композицию. В XVIII–XIX веках (особенно со второй половины XVIII века) их украшение часто поражает избытком узоров и многоцветием эмалей. Однако символика этих крестов была во многом заимствована у старых образцов. В табл. II (стр. 91) показаны нательные кресты XVI – начала XX века (см. приложение к гл. 2 – стр. 128–130).

В отличие от ранних крестов, которые были преимущественно четырехконечными, более поздние часто изготавливали двухуровневыми – с выступающим в средокрестии рельефом восьмиконечного Голгофского креста с соответствующими надписями.

² Маммона – божество, олицетворяющее земные блага, служение которому уводит человека от подлинных духовных сокровищ, открывающих двери в Царствие Небесное [55].



На некоторых изображали распятого Иисуса Христа. Например, под №№ 12 и 13 показаны отливки практически одного размера, которые выполнены в одном стиле – с криновидными окончаниями балок и подобием тернового венца в средокрестии. Тем не менее, они имеют существенное различие: на одной (№ 12) изображен восьмиконечный крест, а на другой – образ распятого Спасителя (№ 13).

Глядя на крест № 5 со средокрестием, как у № 13, можно сказать, что при его изготовлении мастером была найдена необычная форма пластического рисунка перекладин креста. Их завершения имеют вид распутившихся цветков, похожих на ромашки, лепестки которых покрыты цветной эмалью. Такая «красота церковная» вызывает особое чувство внутреннего просветления, душевный трепет, как бы ощущение неземной свежести «райского сада», и невольно задумываешься над словами Иисуса Христа, что «...**Царствие Божие внутри вас есть**» (Лк. 17; 21).

Богатой творческой фантазией обладал мастер, изготовивший крест № 7. Это композиция, в основе которой Крест-Распятие, окруженный небольшими декоративными медальонами. По ее периметру идет тонкий ажурный узор с острыми окончаниями в виде коготков – колючек тернового венца, которые напоминают об истязаниях Иисуса Христа.

Немалый интерес представляют так называемые «процветшие» кресты с символикой «Древа Жизни»¹. В таблице II показаны подобные кресты с обрамлением по периметру в виде барочного растительного орнамента (№ 16), с узорами-завитками разного рисунка (№№ 8, 9 и 18) и с криновидными завершениями перекладин (№№ 4, 6, 11, 12 и 13). Такое оформление крестов связано со словами Иисуса Христа: «**Я есмь Лоза, а вы ветви...**» (Ин. 15; 5).

Нередко в средокрестии имеются выступающие части в виде бусинок (№№ 2, 5, 7, 8, 9, 12, 13, 14 и 18). Эту символику можно рассматривать двояко. С одной стороны, бусинки похожи на капли крови от тернового венца, о котором напоминает подобие окружности в средокрестии. С другой стороны, эти бусинки как бы

¹ Имеются в виду рассуждения о том, что Древо Креста, как орудие искупления и воссоединения всего рода человеческого с Богом, – есть «Древо Жизни» [56].

исходят из центра (пересечения перекладин), и вроде стерженьков, имеющих на некоторых крестах (№№ 4 и 11), символизируют лучи Божественной истины.

На кресте № 12 в средокрестии находится изображение подвески в виде полумесяца с килевидным завершением (цатой). Цата в данном случае является символом Небесного Царства¹.

Кресты №№ 1, 2, 3, 4 и 6 – более древние и также характеризуются разнообразием форм. На крестах №№ 2 и 4 остатки белой эмали. Крест № 3 двухсторонний, и его прототипом являлись створки энколпиона.

Кресты простых форм – с прямоугольными перекладами, и без каких либо украшений (№№ 10, 15 и 17), по-видимому, были задуманы как олицетворение аскетизма и смирения на пути духовного восхождения.

На обороте некоторых крестов часто отливали многострочный текст молитвы. Например, в табл. II, № 16б показана сторона креста с текстом: «**Да воскреснет Бог, и разыдутся врази его...**».

Для ношения нательных крестов изготавливали специальные ушки или оглавия, пластика которых, порой, являла церковную символику и служила украшением. Например, оглавие в виде бусинки с тремя венцами (табл. II, № 16) символизирует знак Святой Троицы.

Со временем, производство нательных крестов приобрело настолько массовый характер, что в период запрета меднолитой пластики они относились к единственному типу отливок этого промысла, которые было разрешено свободно изготавливать и продавать с «вольного» торго [57].

Нельзя не отметить, что в настоящее время с каждым днем растет число россиян, считающих для себя необходимым носить нательный крест. Однако, следуя этому желанию, нельзя рассматривать крест как талисман, тем более использовать его в качестве ювелирного украшения. Это относится к любым формам поминания Господа без духовной необходимости. Люди, которые носят крест в качестве украшения, в действительности нередко испытывают безразличие к истине Божией.

¹ Цата (древне-слав.). В Византии символизировала царскую власть; также трактуется как денежный, символ, напоминающий о необходимости пожертвования Церкви, о чем говорил Господь Моисею (Исх. 30; 13).

Наперсные кресты – «те, что на персях»¹ – предназначены для открытого ношения духовенством поверх облачения. Крест на груди свидетельствует, что его обладатель имеет степень священства, и, будучи служителем Господа, должен соответствовать этому предназначению, помня слова Иисуса: «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец...» (Ин. 10; 11).

Первоначально наперсные кресты (их ранние варианты) являлись принадлежностью епископского сана и имели преимущественно форму двухстворчатых крестов – энколпионов, изготавливаемых специально для ношения на персях. Они были большего размера, чем нательные кресты, с оглавием для цепочки, а на их лицевой стороне обычно находилось изображение Спасителя. В древней Руси энколпионы иногда носили и простые миряне, отличающиеся благочестивостью, в частности, паломники. Примерно с XVII века бытовали и мощевики, и обычные кресты. Их часто изготавливали из благородных металлов, иногда украшая камнями и эмалью. В XVIII веке кресты типа древних энколпионов практически вышли из употребления.

Ярким примером отношения к кресту как к высочайшей святыне является учреждение Павлом I в синодальный период Русской Православной Церкви наградного четырехконечного серебряного (с позолотой) наперсного креста. В дальнейшем такое решение получило развитие, и учредили еще ряд наградных крестов, связанных с достижениями в области богословия и в память о важнейших исторических событиях, в частности об Отечественной войне 1812 года и Крымской войне 1853–1856 годов.

Литые из медных сплавов наперсные кресты, как более дешевые, в отличие от изделий из драгоценных металлов, обычно служили в повседневной жизни духовных лиц. У старообрядцев, прежде всего беспоповцев, такие кресты были распространены даже в быту, например, их использовали при закладке домов, помещали в божницу, устанавливали над колодцами.

Цепь для ношения священнослужителями наперсного креста отличается особенностью. Она имеет перемичку, благодаря чему одна ее часть спускается на грудь, держа крест, а другая на спину, что является символом пастырского служения. Это подчеркивает обязанность служителей Церкви быть «добрыми пастырями»

¹ Перси (црк.-слав.) – грудь.

своего стада (по притче Иисуса – см.: Ин. 10; 11–16), то есть объединять людей верой в Господа и любовью к ближнему, ведя их к блаженству вечной жизни.

Наперсные кресты, так же как и нательные, отличаются многообразием форм и размеров (чаще всего от 5 до 15 см). С распространением старообрядческих течений, особенно в первой половине XVIII века, больше изготавливают Кресты-Распятия с сохранением традиционной стилистики XVII века, которая, в свою очередь, порой заимствована в иконографии более раннего периода. Признаками такого заимствования могут являться вытянутые вертикально пропорции креста с удлиненной фигурой Спасителя, придающей композиции символический смысл устремленности ввысь, то есть грядущего Воскресения и Вознесения Иисуса Христа.

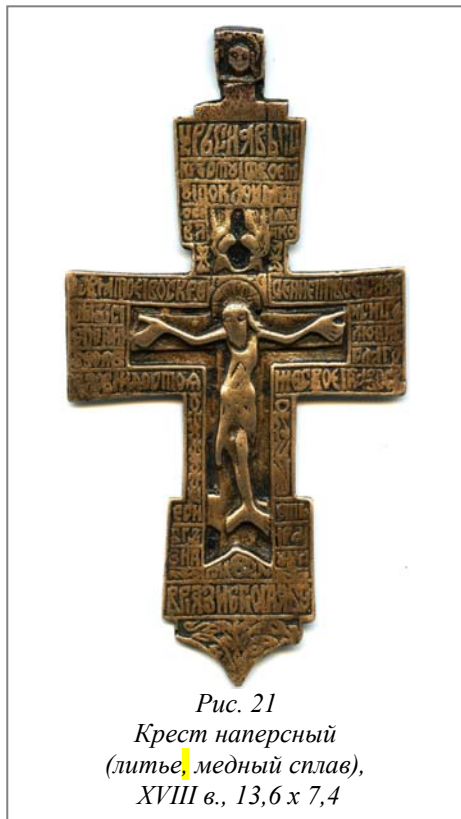


Рис. 21
Крест наперсный
(литье, медный сплав),
XVIII в., 13,6 x 7,4

В качестве примера использования старых моделей (или образцов) на рис. 21 показан наперсный крест XVIII века, изготовленный по более древнему прототипу, по-видимому XVII века [58],

с сохранением его формы и пластического рисунка¹. Однако на данном примере просматриваются некоторые приметы оформления еще более ранних крестов. В частности, его форма, положение рук и тела Спасителя, фигуры летящих ангелов, напоминают изображения на новгородских крестах-мощевиках XVI–XVII веков [59].

В табл. III (стр. 97) показаны варианты наперсных крестов XVII–XIX веков (см. приложение к гл. 2 – стр. 130–133). Среди этих крестов в оформлении одних характерна лаконичность с преобладанием прямых линий (№№ 4, 7, 8, 9 и 10), а других – декоратив-

¹ Крест четырехконечный с расширяющейся горизонтальной перекладиной, нависшим над верхней частью вертикальной балки и килевидным завершением внизу. Вокруг Распятия текст, выполненный полувязью в обронной технике: «Кресту твоему поклоняемся владыко и святое воскресение твое славим...». На оглавии – образ «Спаса Нерукотворного» (см. гл. 3.2, № 8 – стр. 172).

ность (№№ 2, 3, 5 и 6¹).

При сопоставлении крестов – нательного № 16 (табл. II) второй половины XIX – начала XX века и наперсного № 5 (табл. III) XVIII–XIX веков видно, что окаймляющий их рельеф и рисунок орнамента на полях практически не отличаются. Разница лишь в размерах и времени изготовления. По всей видимости крест № 5 служил образцом при изготовлении модели для № 16 (табл. II), и существование этих отливок служит наглядным примером преемственности среди поколений мастеров меднолитой пластики.

Некоторые кресты выполняли функции напрестольных, выносных во время богослужения. Это Кресты-Распятия, которые постоянно находятся в алтаре храма на престоле, символизирующем особое присутствие Божественной Славы. Их выносят на молебнах и в других случаях, к ним прикладываются верующие. Обычай благословлять крестом ведет начало из глубокой древности.

Напрестольные кресты обычно отличаются удлиненной нижней частью вертикальной перекладины (для того, чтобы удобно было держать их в руке). Эти кресты часто изготавливали из благородного металла – серебра с последующей позолотой, и они имели коробчатую форму, являясь хранилищем святых мощей. На некоторых из них делали надписи, свидетельствующие о содержащихся в них святынях.

Кресты из медных сплавов не имеют форму мощевика, и, как более дешевые, их использовали в бедных приходах или в походных условиях. Примеры таких крестов показаны в табл. IV на стр. 98 (см. приложение к гл. 2 – стр. 133–134).

Глядя на крест № 1 в этой таблице, видим особенность изображения фигуры Спасителя, которая отличается утонченностью, изяществом линий и некоторой легкостью, несмотря на трагизм сюжета. Вероятно, таким пластическим рисунком мастер хотел показать духовную силу Иисуса Христа – Богочеловека, что служит примером индивидуального подхода при соблюдении канона установленного для образа Спасителя на Кресте.

К напрестольным можно причислить шестиконечный Крест-Распятие¹ (рис. 22), известный как крест преподобного Авраамия Ростовского (XI в.) Особый интерес к этому кресту обусловлен су-

¹ Кресты формы подобной № 6 (табл. III) на Руси называли «патриаршими» (на Западе – лоренскими крестами) [60].



1
XVIII в.,
12,7 x 8,2



2
XVII в.,
8,1 x 6,7



3
XVIII в.,
12,4 x 7,8



4

XVII–
XIX вв.,
7,5 x 3,8



5

XVIII–
XIX вв.,
9,7 x 5,1



6

XVIII–XIX вв.,
9,7 x 5,1



7

XVIII–XIX вв.,
16,7 x 9,6



8

XVIII–
XIX вв.,
9,8 x 5,6



9

XVIII–
XIX вв.,
7,8 x 4,4



10

XIX в.,
19,2 x 10,4

Таблица III
Кресты наперсные (литье, медный сплав)



1
XVII-XVIII вв.,
18,5 x 9,8

2
XVII-XVIII вв.,
22,4 x 10,6

3
XVIII-XIX вв.,
22,8 x 14,1

Таблица IV
Кресты напестольные (литье, медный сплав)



Часть вертикальной перекладины между двумя горизонтальными со знаками, возможно руническими

Рис. 22

Крест преподобного
Авраамия Ростовского
(литье, медный сплав),
XVIII в., 32,2 x 13,1



Рис. 23

Икона «Авраамий Ростовский в житии» [61],
центральное клеймо – передача Иоанном Богословом
преподобному Авраамии жезла с крестом
(дерево, темпера),
первая половина XVIII в., 171,6 x 120,3

ществующим преданием о его происхождении, а также необычной формой.

Согласно этому преданию, крест обретен чудесным образом: он увенчивал жезл, который был передан Авраамии явившимся ему апостолом Иоанном Богосло-

вом (рис. 23) для сокрушения каменного языческого идола Велеса. С помощью божественного дара идол был низвергнут, и на этом месте преподобный сначала построил церковь во имя Иоанна Богослова, а затем основал Богоявленский монастырь (ныне – Ростовский Авраамиев Богоявленский женский монастырь).

По преданию, судьба этих святынь складывалась следующим образом: при мощах Авраамия были положены подлинный жезл с крестом; позднее жезл (уже без креста) взял из монастыря

Иоанн IV перед походом на Казань, и царь с ним не расставался до самой смерти. По данным В. Г. Пуцко [62], крест, находившийся у мощей преподобного Авраамия, в 1929 году был передан в Ростовский музей.

Этот крест имеет удлиненную вертикальную перекладину. В его средокрестии рельеф восьмиконечного Креста-Распятия, ниже которого находится символическое изображение черепа Адама. Особенностью «внутреннего» креста является то, что его верхняя и нижняя перекладины выступают над вертикальной, – тем самым подчеркивается, что они были прибиты, как об этом свидетельствует Предание. Над головой Иисуса Христа изображен четырехконечный крест, а выше символическое, возможно руническое, письмо¹ [63] (см. рис. 22). В перекрестии вертикальной и верхней перекладин – декоративный крестообразный рисунок, внутри которого изображен шестиконечный крест (подобие креста преподобного Авраамия) с расположенными рядом орудиями страстей (копием и тростью). На нижней горизонтальной балке рисунок в виде елочки. В медальонах находятся поясные фигуры: по сторонам центральной балки слева образ Богоматери, справа – Иоанна Богослова; на верхней перекладине архангелы: слева – Михаил, справа – Гавриил; на самом верху без надписи изображение Божиего вестника с крыльями, держащего в руке что-то напоминающее мерило². Все эти сострадающие фигуры как бы свидетельствуют о таинстве искупительной жертвы Иисуса Христа. На удлиненной ножке креста текст: **Сей крест в граде Ростовне во Авраамиеве монастыре с Иоанном Богословом дан п. Авраамию победити идола велеса при князе Владимире преставился Авраамий лето 1010 зри о сем в Пролозе октября К-Ф дня³**. Внизу креста видна расширяющаяся часть округлой формы, свидетельствующая в пользу версии о том, что он находился на жезле.

Тем не менее, в житии Авраамия Ростовского об этом кресте

¹ Руническое письмо – знаки древнейшего германского алфавита, часто несущие сакральный (тайный) смысл.

² Мерило – тонкий жезл в руке Архангела, являющийся знаком посланничества в мир для исполнения Божьей воли.

³ «... в лето 1010 зри о сем в Прологе октября 29 дня». Пролог – славяно-русский церковно-учительный сборник, содержащий жития святых, поучения Отцов Церкви и назидательные повести и рассказы [64].

ничего не сказано. Рассуждая о нем, святой праведный Иоанн Кронштадский писал, «...что св. Иоанн Богослов дал преподобному жезл не с распятием, а простой, обыкновенный жезл или палку, без распятия...» [65]. Бытует мнение о близости креста Авраамия к форме некоторых константинопольских литых крестов [66].

Этот крест был популярен у старообрядцев, видевших в нем олицетворение основ «старой веры», и его отливали по древним образцам вплоть до XIX века. Однако своей необычной формой он значительно отличался от русского восьмиконечного креста, и среди населения широкого распространения не получил. Вероятнее всего, его изготавливали по заказам и использовали, главным образом, в качестве напрестольного креста.

С XVIII века, особенно со второй половины, в больших количествах выпускали литые Кресты-Распятая храмовые (в основном напрестольные и аналойные), служащие в качестве богослужебных внутри и за пределами церквей. Напрестольный крест как одна из святынь храма постоянно находится на престоле рядом с Евангелием. В особых случаях им осеняют людей, освящают воду на Богоявление, а при торжественных молебнах, в предусмотренных уставом случаях к нему прикладываются верующие. Аналойные – это кресты (размером более 20 см), которые помещают на аналой (специальный столик для икон), а также используют при оформлении интерьера церквей.

Большие Кресты-Распятая бытовали также в домах мирян. Их устанавливали на видных местах в населенных пунктах, крепили на могильных крестах и т. п.

Однако, указанное деление крестов является относительным и во многом связано с их размером и назначением.

В иконографии Крестов-Распятая прослеживается усложнение изобразительной и текстовой символики. Наивысшим развитием этой композиции в пластических формах можно считать кресты, изготовленные старообрядческими общинами, где, соблюдая установление иметь «правильную икону», строго относились к воссозданию образов и символике литых святынь. В табл. V и VI (стр. 103, 104) показаны образцы таких крестов, которые были распространены в XVIII–XIX веках (см. приложение к гл. 2, – стр. 134–135 и 135–137).

Надо сказать, что уже в те времена эти кресты привлекали к

себе внимание людей художественно-эстетическим совершенством. Например, собиратель русской старины А. С. Уваров в XIX веке обратил внимание на некоторые из них, которые были описаны в выпущенном в 1908 году каталоге [67].

Несмотря на сходство большей части принятой символики и близость композиционного построения пластического рисунка на Крестах-Распятых, они имеют важное отличие: на одних наверху вертикальной перекадины помещали образ Господа Саваофа на облаках и голубя (табл. V), а на других – «Спаса Нерукотворного» (табл. VI).

Изображение Господа Саваофа в облике «Ветхого деньми» (то есть ветхого днями – старца) можно видеть на крестах старообрядцев поповского толка. В данном случае складывается композиция, представленная тремя Ипостасями: Господом Саваофом, держащим в левой руке державу с крестом¹, Спасителем (на Кресте), и голубем – символом Духа Святого, исходящего от Бога Отца². Это соответствует иконографическим изводам «Троицы Новозаветной» в образе Триипостасного Бога, нисходящего к людям «от Престола Отца через Сына в Духе» [68]. Изображение Святого Духа в виде голубя основано на событии во время крещения Иисуса Христа: «Когда же крестился весь народ, и Иисус крестившись молился, – отверзлось небо и Дух Святой нисшел на Него в телесном виде, как голубь...» [Лк. 3; 22]. По словам протоиерея Александра Шаргунова: «На Кресте Христос свидетельствует об Истине Отца... к нему возводит нас Христос, и Крест Христов открывает присутствие Отца и Сына, и Святого Духа» [69]. Такое символическое изображение Святой Троицы на кресте принято Православной Церковью как соответствующее канону.

Следует отметить, что изображение Саваофа с образом Креста-Распятого известно в западной иконографии с давних времен. На рис. 24 показана книжная миниатюра «Пресвятая Троица» [70].

¹ Держава – шар с крестом наверху – олицетворяет могущество Спасителя Мира, является атрибутом Истины. В церковных произведениях искусства она изображается в руках Господа Саваофа – Владыки Мира.

² Согласно проповеди Самого Иисуса Христа, Его словам «Дух истины, Который от Отца исходит...» (Ин. 15; 26), одним из догматов Православной Церкви является учение об «исхождении» Духа Святого от Бога Отца, что было установлено Вселенскими Соборами. Тем не менее, на католическом западе принято учение об исходе Духа Святого от Бога Отца и Бога Сына. Это принципиальное отступление от решений Вселенских Соборов явилось одним из основных причин раскола Христианской Церкви в 1054 году.





XIX в.
33,7 x 19,8

1



2

Вторая половина
XIX в.,
7,8 x 4,1



Вторая половина
XIX в.,
45,7 x 20,4



3

Вторая половина
XIX в.,
10,4 x 6,1



XIX в.,
27,5 x 14,9

5



Вторая половина
XIX в.,
20,3 x 10,9

6

4



7

Вторая половина
XIX в.,
10,4 x 6,1

Таблица VI

Кресты-Распятia с изображением Спаса Нерукотворного (литье, медный сплав, эмаль)

При сравнении этой миниатюры с изображениями Ипостасей Троицы на литых крестах в табл. V, очевидно их некоторое композиционное сходство. Действительно, на рис. 24 Бог Отец держит в руках крест с Иисусом Христом таким образом, что если мысленно представить продолжение вертикальной перекладки, то Глава Бога Отца находилась бы на его плоскости, подобно изображению на русских крестах. В обоих случаях Дух Святой в виде голубя расположен по вертикали креста между Спасителем и Главой Бога Отца. При этом, глядя на изображение Святого Духа, как бы исходящего от Бога Отца, можно предположить, что эту миниатюру создавал мастер, имевший отношение к восточной (Православной) Церкви.

Что касается поморских старообрядцев беспоповского согласия, то на верхней части вертикальной перекладки крестов они помещали образ «Спаса Нерукотворного» на плате. Кроме того, на этих крестах отсутствовало изображение Святого Духа в виде голубя. Однако, со временем некоторые согласия уже не были столь категоричны в отношении литых крестов с символическим изображением Святой Троицы и стали их устанавливать в домашних иконостасах.

Надо сказать, что у старообрядцев отсутствовало единство и по ряду других вопросов, касающихся креста. Например, последователи старой веры поповского согласия признавали титул



Рис. 24
Икона «Пресвятая Троица»,
книжная миниатюра,
ориентировочно 1300 г.
(Библиотека монастыря Энгельберг.
Codex 62, fo. 18 v.)

«**ІНЦІ**» («Исус¹ Назарянин Царь Иудейский»), а беспоповского – «**ІС ХС СНТЬ БЖІЙ**» («Исус Христос Сын Божий»)².

Некоторые различия литых Крестов-Распятій обусловлены индивидуальным исполнением отдельных элементов сюжета, не связанных с религиозными представлениями и каноном. Это, главным образом, касается определенных отличий пластического рисунка деталей и их соразмерности, а также художественного оформления композиции в целом. Например, для креста № 1 в табл. VI характерным являются укороченная нижняя часть вертикальной перекладины и литые рельефные перегородки треугольной и прямоугольной форм, промежутки между которыми заполнены двухцветной эмалью. У других крестов этой же таблицы тоже имеются свои особенности. Мастера стремились внести что-то свое при изготовлении моделей и декорировании крестов, в результате чего было создано немало вариантов этих духовных свидетельств о крестных страданиях Иисуса Христа, добровольно сошедшего «...в бездну человеческой боли и мучений, став через то сопричастным людскому горю» [71].

Однако в целом кресты в табл. V и VI близки друг другу композиционным построением, набором символических образов и художественными средствами. Элементы композиций в основном симметричны относительно вертикальной перекладины, и подобное расположение деталей касается всей символики, в том числе буквенных обозначений и надписей. Такое согласие в изображениях на крестах обусловлено, прежде всего, общими духовными ценностями, независимо от церковных взглядов. Следует напомнить, что эти ценности имеют единые корни с официальной Православной Церковью, поскольку формировались на одних основах богословия³.

Отмечая некоторое сходство Крестов-Распятій в табл. V и VI, рассмотрим отдельные детали композиций, которые наиболее близки друг другу в пластическом выражении. В частности, по сторонам верхней перекладины обычно изображаются два ангела с платом, оплакивающие Христа. Согласно святоотеческому учению ангелы, являясь представителями одного из чинов небесной

¹ У старообрядцев имя Спасителя Иисус пишется как Исус (с одной буквой «и») [72].

² В конце концов было признано, что монограмма «**ІНЦІ**» не самая древняя, а более древней является «**ІС ХС**» [73].

³ В 1971 г. на Поместном Соборе Православной Церковью были сняты клятвы на старый обряд (имеется ввиду предание анафеме всех, придерживающихся старообрядчества).

иерархии служат Богу и людям. Ангелы «на небесах всегда видят лицо Отца Моего Небесного», – говорил Иисус Христос (Мф. 18; 10). Изображенные на кресте, они знаменуют собой область Небесного Бытия.

По краям средней перекаладины часто находятся рельефные очертания солнца (справа) и луны (слева) в виде условных астрономических знаков со схематичным изображением внутри человеческих лиц. Ниже имеются поясняющие надписи: «СЛНЦЕ», «ЛУНА». Этими символами христианское искусство старалось обозначить всеобщее оцепенение природы и наступивший мрак, возвестившие о смерти Иисуса Христа.

Обычно по обе стороны от фигуры Христа (на вертикальной и наклонной перекаладинах) находятся изображения построек Иерусалима – святого города, который является свидетелем земной жизни, проповеди и крестной смерти Спасителя. Рельефы условно-декоративные в виде башен с воротами¹, а иногда с фрагментами городских стен, которые после восстановления в XVI веке и поныне окружают древнюю часть города, связанную с последними днями Иисуса Христа².

На некоторых крестах (табл. V, № 5а; табл. VI, №№ 5, 4 и 7) ниже горы Голгофы с пещерой и главой Адама находится еще одна пещера с условными очертаниями растительности. По всей видимости, это символическое изображение куста «Купины Неопалимой³», либо ветки базилика, которыми христиане Иерусалима украшали кресты в преддверии праздника Воздвижения Животворящего Креста Господня. В подобной пещере (табл. IV, № 5) на белых лепестках и на черном фоне изображен плод, напоминающий яблоко. Этот рельефный рисунок, вероятно, символизирует грехопадение первого человека, вкусившего запретный плод. Причем цвета эмали подчеркивают идею рисунка: белая финифть – цвет Рая, черная – «скорбь в грехах».

¹ На некоторых крестах можно увидеть большую башню, возможно, находящуюся в крепости Антония, где стоял римский гарнизон и Пилат предал Иисуса Христа на бичевание (например башня, расположенная слева на кресте № 4, табл. VI).

² За два прошедших тысячелетия планировка старого города претерпела серьезные изменения, тем не менее общее направление Крестного пути Спасителя («Via Dolorosa») осталось в основном прежним, и с большой степенью вероятности ноги Иисуса Христа коснулись некоторых сохранившихся поныне каменных плит, по которым проходят паломники XXI века.

³ Купина Неопалимая – терновый куст, росший близ горы Хорив, который горел, но не сгорал. Во время этого явления Бог явился в нем Моисею (Исх. 3; 1–4). Этот куст сохранился и растет до сих пор на территории монастыря святой Екатерины на Синае (Египет).

На оборотной стороне многих крестов помещали богослужебные тексты (молитвы, похвалы кресту). Для верующего человека главным местом молитвы служит церковь. Однако, молиться нужно при разных ситуациях и вне церкви (дома, в труде, во время путешествий, странствий и т. п.), чему способствовали тексты обращений на крестах. По словам святителя Игнатия (Брянчанинова): «Перед начинанием всякого дела приноси молитву Богу; ею привлекаяй благословение Божие на дела твои, и ею суди дела твои: помышление о молитве останавливает от дел, противных заповедям Божиим» [74].

При обращении к Господу Богу необходимо соответствующее душевное состояние. Образ Креста-Распятия способствует духовному сосредоточению и настрою. А наличие на этих крестах богослужебного текста дает возможность при любых обстоятельствах обратиться к Богу – в горе, в радости, чтобы отогнать от себя бесовские искушения. Кроме того, молитва, наполняя душу благоговейнейшим чувством к Господу, устремляет к Нему все существо молящегося, приучает его размышлять о благодати Божией и душой возноситься к Нему. Молитва – это важнейшее дело христианской жизни. «Когда мы молимся, тогда уши Господа в молитву нашу: Он так же тогда, да и вообще всегда, близок к нам, как икона, пред которой стоим даже гораздо ближе: Он у самого нашего сердца», – писал святой праведный Иоанн Кронштадтский [75].

На литых крестах помещали разные богослужебные тексты, среди которых наиболее часто встречаются следующие:

– тропарь Кресту Господню: «**Спаси, Господи, люди Твоя, и благослови достояние Твое, победы православнымъ христианамъ на сопротивныя даря, и Твое сохраниая Крестомъ Твоимъ жителство**»;

– псалом 67: «**Да воскреснетъ Бгъ, и расточатся врази Его. Якъ исчезаетъ дымъ, да исчезнутъ, якъ таетъ воскъ ѿ лица огня, такъ да погивнутъ грешницы¹ ѿ лица Божия**»; на некоторых крестах большого размера можно встретить этот текст, дополненный, и в несколько ином изложении – «**Да воскреснетъ Бгъ, и расточатся врази Его, и да бежатъ ѿ лица Его ненавидящии Его. Якъ исчезаетъ дымъ, да исчезнутъ; якъ таетъ воскъ отъ лица огня, такъ да погивнутъ бесы отъ лица любящихъ Бога и знаменующихся крестнымъ знаменіемъ, и в веселии глаголющихъ: радуйся, Пречестный и животворящий Крестъ Господень,**

¹ Грешницы – это «демоны, враждующие на людей» [76].

прогоняй бесы силою на тебе пропятого¹ Господа нашего Иисуса Христа»;

– молитва Иисусова: «Господи Иисусе Христе, Бын Божий, помилуй мя, грешнаго»; в этой молитве заключен глубокий смысл спасения, и, произнося данную молитву, человек верует, что Иисус – Помазанник Божий, Единосущный Отцу, а значит – Сам Господь, пришедший спасти мир;

– слова «Похвалы Кресту»: «Крестъ хранитель всеа вселенной, Крестъ красота Церковная, Крестъ Царей Держава, Крестъ вернымъ утверждение, Крестъ ангеловъ слава, Крестъ бесам ѡзва»; ниже этого текста на обороте распятий иногда изображали Голгофский крест, как бы подчеркивая, что крест со всех сторон открывает свой символический смысл.

Некоторые тексты можно увидеть и на лицевой стороне креста, например: «Кресту твоему поклоняемся, владыко, и честное воскресение твое славим».

У многих крестов обратная сторона украшена только орнаментом, чаще всего растительным в виде переплетения виноградной лозы. Реже использовали геометрический орнамент. Виноградная лоза – символ Иисуса Христа и христианства: «Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой – Виноградарь; всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода» (Ин. 15; 1, 2).

Известен двухсторонний восьмиконечный Крест-Распятие, показанный на рис. 25¹. На его обратной стороне по периметру имеются литые бортики, образующие видимость ковчега. В глубине этого ковчега находится рельефное изображение восьмиконечного Креста-Распятия меньшего размера, чем на лицевой стороне. Над ним имитация навершия с образом «Спаса Нерукотворного», а ниже – херувим. Крест изготовлен по подобию креста-мощевика (только без второй половины – крышки), а вместо частиц нетленных останков или другого духовно чтимого предмета в ковчеге находится главная церковная святыня – Крест-Распятие.

Одной из разновидностей Крестов-Распятий являются так

¹ Пропятый (церк.-слав.) – распятый.

² Иконография Креста-Распятия на лицевой стороне традиционна, но отсутствуют орудия страстей и некоторые надписи, характерные для Голгофского креста. На его навершии находится образ «Спаса Нерукотворного», ниже – два летящих ангела. В самом низу – гора Голгофа и глава Адама. На кресте различимы следующие надписи: по сторонам нимба на горизонтальной перекладине – «ІС ХС», на нимбе – «О Ѡ Н». Крест на обороте без надписей.

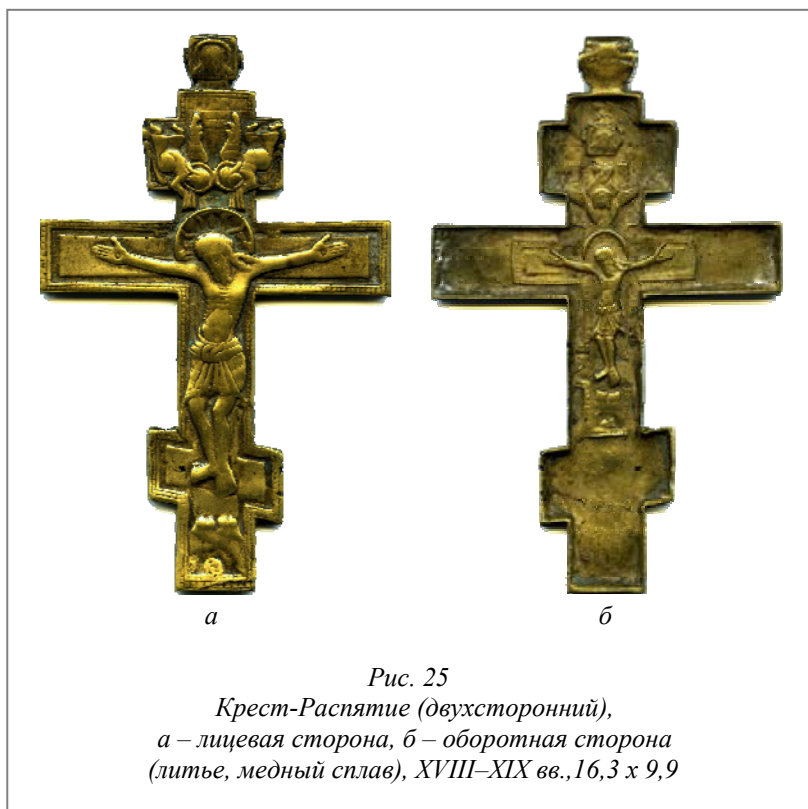


Рис. 25
Крест-Распятие (двухсторонний),
а – лицевая сторона, б – оборотная сторона
(литье, медный сплав), XVIII–XIX вв., 16,3 x 9,9

называемые киотные кресты с фигурами предстоящих, находившихся недалеко от распятия во время казни Иисуса Христа (табл. VII – стр. 111), По существующим тогда законам никому, кроме воинов, не разрешалось стоять возле приговоренного, однако «Были тут и женщины, которые смотрели издали... и другие многие, вместе с Ним пришедшие в Иерусалим» (Мк. 15; 40, 41), а в Евангелии от

Иоанна сказано: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина» (Ин. 19; 25). Лишь эти мужественные «жены» и любимый ученик Иисуса Христа – Иоанн Богослов находились рядом с Его Крестом, переживая страдания и смерть Спасителя. В то же время «... все ученики, оставив Его, бежали» (Мф. 26; 56).

На простых киотных крестах (табл. VII, №№ 1, 2 и 4) в клеймах справа от Распятия изображалась Пречистая Богородица – «умиленно и печальным образом» и одна из святых жен-мироносиц: Мария Магдалина или Марфа¹. В клейме слева – Иоанн Богослов («образом млад, власы кудреваты») и уверовавший во Христа сотник Лонгин в воинских доспехах, обычно с копием в руках («брада невелика курчевата») [77]. Скорбь и душевное страдание находят отражение в их облике. Богоматерь обычно стоит со склоненной головой, подняв руку к щеке, поддерживая ее другой рукой. Этот традиционный жест – выражение большого горя. Изображение Богоматери и Иоанна Богослова рядом у креста можно связать с текстом Евангелия: «Иисус, увидев Матерь и ученика, тут

¹ Святая Марфа – сестра Лазаря, которого воскресил Господь.



2

Вторая половина XIX в.,
16,6 x 11,1



1

XVIII в., 11,7 x 7,6



3

Вторая половина XIX в.,
16,3 x 13,9



4

XIX в., 10,3 x 5,9



6

XIX в., 25,7 x 12,4



5

XIX в., 9,2 x 6,2



7

XIX в., 10,3 x 5,9



8

Вторая половина XIX в., 25,3 x 15,2

Таблица VII
Кресты киотные (литье, медный сплав)

стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Мать твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Ин. 19; 26, 27)¹.

В XIX веке иконография литых Крестов-Распятый усложняется еще больше. Модели отливок дополняются клеймами с различными священными сюжетами, которые не имели общей тематической направленности и часто представляли собой набор новозаветных икон, выполненных в пластических формах. Такие кресты изготавливали с использованием модельного ряда небольших клейм – икон, главным образом, с изображением двенадцатых праздников, избранных икон Богоматери и отдельных святых. При этом мастера, создавая разные составные композиции на основе Креста-Распятый, нередко повторяли используемые модели крестов. Например, у отливок №№ 2, 3 и 8 в табл. VII базовой частью композиции является крест, показанный в табл. VI, № 6. Сказанное согласуется с принципом создания комбинированных крестов и икон, описанным в гл. 1.3 (стр. 28).

Наверху таких композиций обычно имеется завершение, представляющее собой ряд (сонм) херувимов². Они изображаются с ликами подобно человеческим лицам, нимбами вокруг голов и шестью крыльями (из них два крыла сложены вместе). Херувимы присутствуют как небесные вестники, призывающие молящихся возводить мысли и чувства к образу Божию.

В табл. VII (см. приложение к гл. 2, табл. VII – стр. 137–138) наглядно иллюстрируется изменение иконографии Крестов-Распятый от простых киотных (№№ 1, 2 и 4) к крестам с двумя (№ 5) и тремя (№ 7) херувимами, от них – к непростой, изящно выполненной комбинации с несколькими иконами (№ 3), и затем к составным композициям с венцами Ангельских Сил и клеймами с праздничными сюжетами (№№ 6 и 8), а также с избранными святыми (№ 8).

На первый взгляд может создаться впечатление, что киотные кресты с иконами перенасыщены изображениями на разные темы, и это затрудняет сосредоточение молящихся на наиболее важ-

¹ Согласно учению Церкви имеется мнение, что у Креста Господня произошло усыновление Богоматерью не только Иоанна Богослова, но и всех христиан. Поэтому к Пресвятой Богородице верующие на протяжении веков относились и относятся сейчас, как к собственной Матери, которая их любит и может защитить.

² Херувим (*ассир.* – возвышенный, благословенный). Это ангельские существа, удостоенные особенной близости к Богу, предстоящие Его престолу, благоговейно служащие Ему, Готовые исполнять Его волю, будучи сопричастными тайне нашего спасения [78].

ном. Тем не менее, силуэт Креста-Распятия как бы делит композицию на части, способствуя созерцательному и духовному восприятию отдельных клейм, а главное, все это находится при Кресте, на котором распростерт Сын Божий, призывающий в свои объятия просящих о спасении души.

Наиболее композиционно сложным среди литых крестов и имеющим значительные размеры является киотный крест с клеймами главных православных праздников, икон Богоматери и некоторых святых: «Крест – собор Двенадцатых праздников и избранных образов» (табл. VIII – стр. 114). Иконографию данной композиции можно назвать венцом развития в меднолитой пластике изобразительных комбинированных построений вокруг Креста-Распятия¹. Крест является центром окружающих его клейм с сюжетами великих событий в Церкви Христовой – земного жития и Крестной кончины Господа нашего Иисуса Христа, а также сцен жития и Успения Пресвятой Богородицы (см. приложение к гл. 2 – стр. 139).

Киотное завершение креста напоминает купол храма и вызывает ассоциативную связь «креста – собора» с церковным иконостасом, где сам крест – это как бы Царские врата, открывающие путь в Царствие Небесное. В верхней части «креста – иконостаса» крестообразная композиция – «Богородица Одигитрия» в окружении святых, то есть образ Богородицы – Путеводительницы, ведущей к Иисусу Христу.

Сонм шестикрылых херувимов наверху (на отливке их девятнадцать) подчеркивает небесную направленность идеи этой композиции, мудрость ее духовного содержания, символизирует Божие присутствие. Благодаря расположению херувимов на длинных штифтах, возникает ощущение, что они смотрят сверху, призывая к славословию Господу, а изображение большого числа Ангельских Сил как бы олицетворяет Херувимскую песнь во славу Иисуса Христа.

В целом, сюжеты на этом кресте подчинены единому строю – соборности. Кажущаяся внешняя неподвижность и «тяжесть» композиции при внимательном взгляде вызывает ощущение динамики, поскольку все изображения направлены как бы внутрь этого построения, к Главному образу – Кресту с распятым на нем Спаси-

¹ Объединение разных сюжетов вокруг Креста-Распятия получило широкое распространение в иконописи, особенно с XIX века.

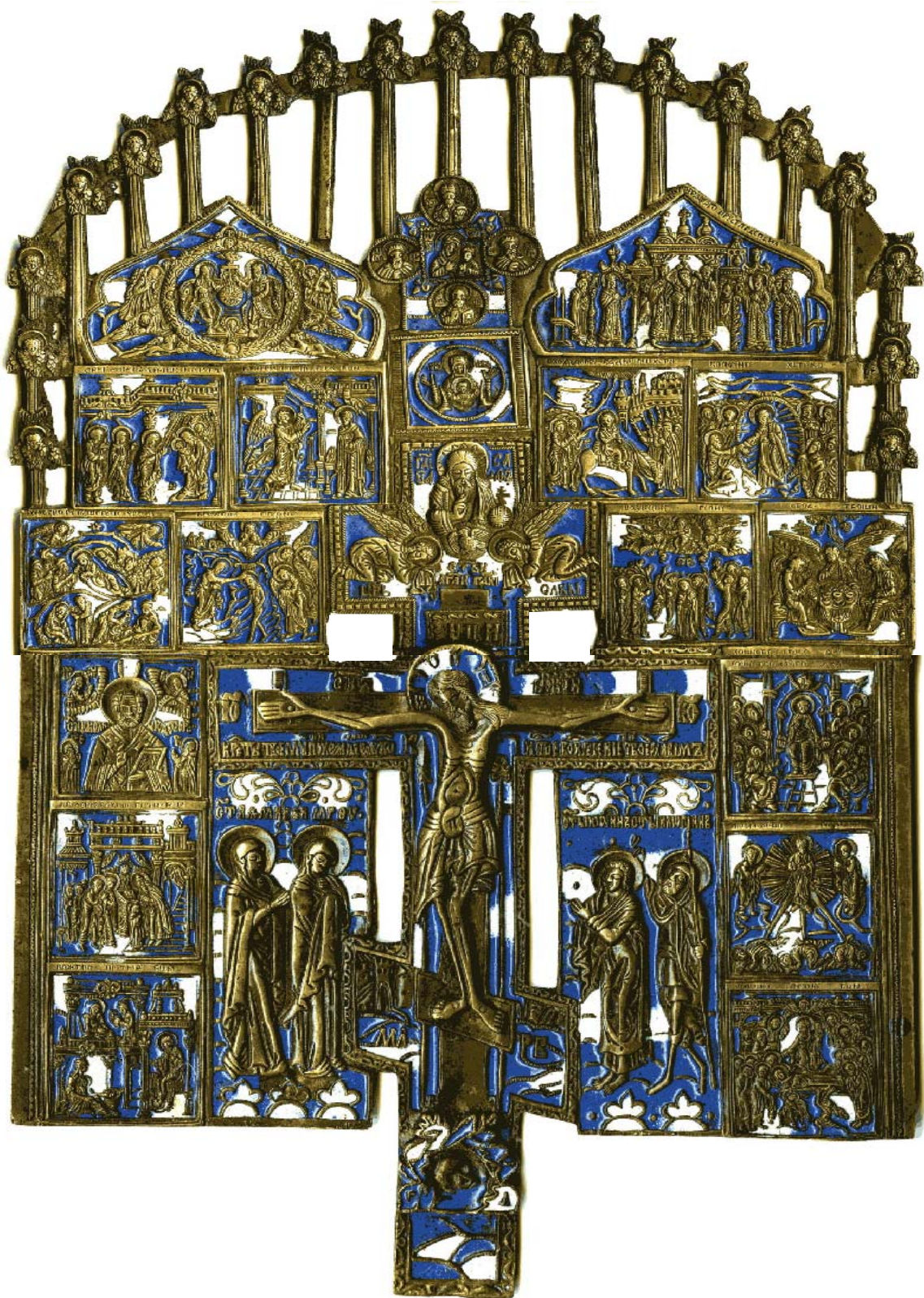


Таблица VIII
 Крест-Собор Двенадцатых праздников и избранных образов
 (литье, медный сплав),
 Вторая половина XIX в., 38,6 x 23,8

телем. Такое восприятие обеспечивается высоким рельефом фигуры Иисуса Христа, удачной художественной компоновкой клейм, а также слиянием силуэтной строгости и пластического разнообразия с соблюдением тщательно подобранной соразмерности отдельных деталей.

Эта непростая по технологии изготовления отливка свидетельствует о богатой фантазии и виртуозном обращении с металлом мастеров, одухотворенных мыслью о прославлении Господа нашего Иисуса Христа.

Киотные кресты были во многих домах и служили для домашней молитвы, особенно в семьях старообрядцев. Их обычно помещали в киот. Созерцание этих композиций создавало представление о событиях Священной истории, что более всего было важно для малограмотного населения в отдаленных местностях. Кроме того, молящийся имел возможность обращаться к каждому отдельному образу на литых клеймах-иконах.

Сравнивая простые и киотные кресты, полученные по одной модели, можно встретить самые неожиданные варианты наложения эмалей (имеется в виду количество и сочетание цветов). Мастера накладывали эмаль согласно своим представлениям о красоте, порой создавая малоэстетичную цветовую гамму.

Кресты в табл. VII объединяет стилевое единство конфигурации клейм – они имеют прямоугольную форму. Тем не менее, известны и другие иконографические изводы Крестов-Распятый с предстоящими. На рис. 26 представлен крест XVIII века, предположительно изготовленный по более раннему образцу XVI века. В нем гармоничны пластика Распятый, в овальных клеймах фигур Богоматери и Иоанна Богослова, в прямоугольной рамке изображения сюжета «Благовещение», в двух медальонах – шестикрылых херувимов, на навершии – «Спаса Нерукотворного», а также двойные обрамляющие линии, напоминающие графические рисунки лабиринта (особенно в нижней части крест-

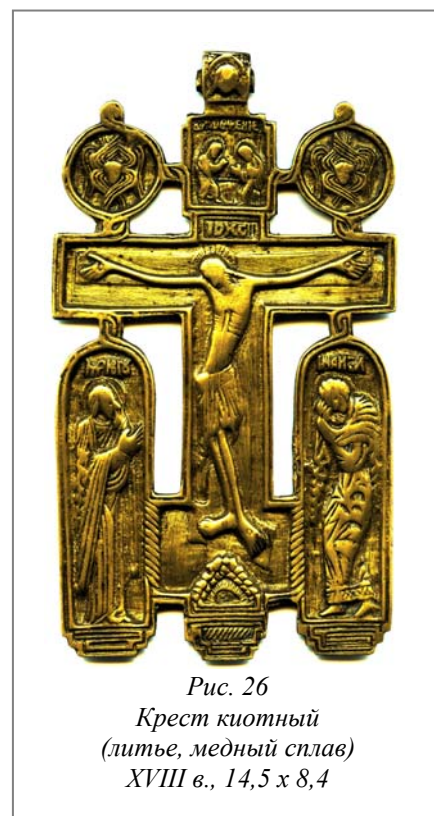


Рис. 26
Крест киотный
(литье, медный сплав)
XVIII в., 14,5 x 8,4

ста)¹. Часть рамки в виде жгута отделяет распятие от овалов с предстоящими. Это как бы знак из прошлого, поскольку подобные рамки изображали при оформлении новгородских литых икон XIV–XV веков. Пластика тела Иисуса Христа, а также несколько вытянутые фигуры Богоматери и Иоанна Богослова характерны для иконографии XVI века.

Не будет большой ошибкой назвать крест на рис. 26 ажурной (просечной) иконой, поскольку замысел построения композиции в целом создает иллюзию иконного единства плоскости. Этот крест можно считать одним из образцов церковного искусства малых форм, для которого характерно сочетание догматической иконографии и художественного мастерства.

Фактически композиция Креста-Распятия с предстоящими является древним и довольно распространенным сюжетом, который изображали и на литых иконах. На рис. 27 показаны относительно поздние отливки, но выполненные по более древним образцам (возможно, XV века)². На этих отливках привлекает внимание рисунок изгиба тела Иисуса Христа. Подобная пластика в изображении Спасителя наблюдается на крестах в таблице IV, № 1 (стр. 98) и на рис. 26.



а
7,1 x 6,1



б
7,2 x 5,6

Рис. 27

Иконы «Распятие Христово с предстоящими» (литье, медный сплав), XVI–XVII вв.

¹ Подобный рисунок, можно встретить при оформлении старообрядческих книг.

² На иконах рядом с Крестом-Распятием предстоящие – Богоматерь и одна из жемчужниц (неразборчиво), Иоанн Предтеча и сотник Лонгин. Вокруг креста на рис. 27а в медальонах поясные изображения фигур. На самом верху этой иконы – Деисус (Господь Вседержитель, Богоматерь, Иоанн Предтеча). Фигуры святых (за исключением самой нижней) повернуты в молитвенном обращении к Спасителю. Имена святых неразборчивы. По периметру – потертый и нечитаемый текст, выполненный полувязью в обральной технике. На рис. 27б над крестом поясные фигуры архангелов. Обе иконы имеют оглавление с изображением «Спаса Нерукотворного» (см. гл. 3.2, №№ 1, 2 – стр. 172).

Известно, что все проповеди Иисуса Христа были устными. События Его земной жизни, учение и чудесные деяния, Его смерть на кресте, Воскресение и Вознесение – письменно изложены евангелистами (апостолами Матфеем, Марком, Лукой, Иоанном). Через Евангелие мы приходим к Господу и получаем ответ на мучившие нас вопросы: «...**Пославший Меня есть истинен, и что Я слышал от Него, то и говорю миру**» (Ин. 8; 26), – объявил Иисус Христос, утверждая, что Он исполняет волю Отца Своего, направившего Его к людям.

Евангелие – это великие книги Нового Завета, слово Божие, переданное апостолам самим Иисусом Христом. Святитель Игнатий (Брянчанинов) писал: «И слово Божие, и толкование его – дар Святого Духа. Только это одно истолкование понимает святая Православная Церковь! Только это одно истолкование принимают ее истинные чада» [79].

Чтобы Евангелие усвоилось умом и сердцем, надо систематически и с благоговением читать его, проникаясь Истиной Божией. «Я читаю Евангелие: тут не я говорю, а Сам Господь; Он, Он Сам в этих словах. Ведь Он Дух, Премудрость или бесконечная Ипостасная Мысль; Он-то, Он в этих чудных мыслях и словах Евангелия» [80].

При художественном оформлении великих книг Нового Завета всегда было особое отношение к напрестольным Евангелиям¹. В этом имеется определенный богословский смысл, поскольку при его выносе и чтении² во время богослужения обложка («крышка») книги обращена в сторону молящихся, подобно Царским вратам, и как бы через Евангельское благовестие свидетельствует об Иисусе Христе [81]. Поэтому по церковным правилам данная обложка должна быть соответствующим образом украшена. На ней, как правило, изображают Крест-Распятие и евангелистов. Эти образы обычно изготавливают в виде рельефных плакеток – накладок, нередко литых.

Мастера меднолитой пластики достигли совершенства в оформлении напрестольных Евангелий, например, на рис. 28 по-

¹ Напрестольное Евангелие – богослужебная книга, содержащая текст четырех Евангелистов (Четвероевангелие) и указатель евангельских богослужебных чтений. Евангелие находится в алтаре на престоле. Напрестольные Евангелия обычно отличаются богатым украшением.

² Текст Евангелия разделен на отдельные фрагменты («зачала») и читается во время Божественной литургии, праздничной утрени и некоторых других служб.

казан искусно выполненный комплект фигурных литых накладок для обложки книг Нового Завета. На центральной плакетке этого комплекта изображены Крест-Распятие, предстоящие (Богоматерь, Мария Магдалина, Иоанн Богослов и сотник Лонгин), наверху – образ Спаса Нерукотворного и фигуры летящих ангелов, внизу – глава Адама. Пластика фигуры Иисуса Христа, предстоящих и ангелов подобна изображению на кресте в табл. VII, № 2 – стр. 111. Удачно выбранные высота рельефа, а также компоновка деталей и свободных полей создают иллюзию глубины изображения.

Что касается плакеток с евангелистами (на рис. 28: 1 – Иоанн, 2 – Матфей, 4 – Лука и 5 – Марк), то здесь вида совершенно иная стилистика. В каждой композиции много мелких деталей и предметов¹. В меньшей степени это относится к накладке с изображением апостола Иоанна (с учеником Прохором), на которой фоном в основном являются горки и позем. В углах плакеток с евангелистами – изображение десницы Божией. Обрамлением каждого элемента комплекта служит узкая полоска с орнаментом в виде прямоугольников, что типично при оформлении многих крестов XIX века.



Рис. 28

Комплект накладок для напестольного Евангелия
(литье, медный сплав, золочение), XIX в.,
1 – 11,1 x 9,1, 2 – 11,5 x 9,4, 3 – 16,2 x 13,4,
4 – 11,7 x 9,0, 5 – 11,6 x 9,1

¹ Несмотря на детализацию рисунков, на накладках с евангелистами отсутствуют их символы, которые в православном искусстве обычно изображают рядом с ними (вместе с Матфеем – ангела, с Марком – льва, с Лукой – тельца и с Иоанном – орла).



Рис. 29
Застежка Евангелия
(литье, медный сплав),
XIX в., 7,1 x 3,4

Наряду с накладками, для Евангелия в «медницах» отливали фигурные застежки. На рис. 29 показан пример такой застежки, с изображением Голгофского креста, окруженного растительным орнаментом, а на верхней ее части – с рисунком, напоминающим лилию.

Особую форму имеет крест-икона на рис. 30, называемая «Ангел Великого Совета». Этот необычный образ упоминается в каталогах Б. И. и В. Н. Ханенко [82] и графа А. С. Уварова [83]. На отливке на фоне четырехконечного креста изображен Иисус Христос в виде ангела с распахнутыми крыльями, держащего в руках зеркало¹ и мерило. На горизонтальной перекладине имеются буквы «ІС ХС», на оглавии – об-

раз «Спаса Нерукотворного». Подобные кресты отливали в XVI–XVIII веках. Более поздние отливки встречаются редко, что связано, видимо, с не востребованностью сюжета.

«Ангел Великого Совета» – это образ Господа Иисуса Христа, полный достоинства и власти, символ Премудрости Божией (см. гл. 3.2 – стр. 195). Крест за спиной, по всей видимости, свидетельствует о заклании на Кресте Ангела Премудрости.

Примерно с XVIII века литые кресты и иконы, как святые реликвии, иногда врезали в иконные доски², рассматривая металлические образа как «драгоценную вещь» и считая, что благодаря золотистому оттенку металла, а порой – разноцветию эмалей живописные иконы благоукрашаются [84]. Это было распространено у старообрядцев. Подобный синтез разных видов искусств (живописи и меднолитой пластики) можно объяснить своеобразием старо-



Рис. 30
Крест «Ангел Великого
Совета»
(литье, медный сплав),
XVIII в., 7,5 x 4,1

¹ Зерцало – прозрачная сфера в руках Архангела – символ предначертания, предвидения, переданного Архангелу Богом [85].

² Наряду с изделиями меднолитой пластики в иконы иногда врезали разные реликвии, например, кусочки голгофского камня, привезенные из Иерусалима.

обрядческого благочестия, проявляющегося в особом отношении к священным предметам.

Изготовленные таким образом иконы оказывают духовное воздействие исходящее от литого и живописного образов. При этом рельефные металлические вставки, разрушая традиционную плоскость доски, в сочетании с живописными изображениями фигур, архитектуры и т. д. позволяли создавать самобытные образцы православного искусства.

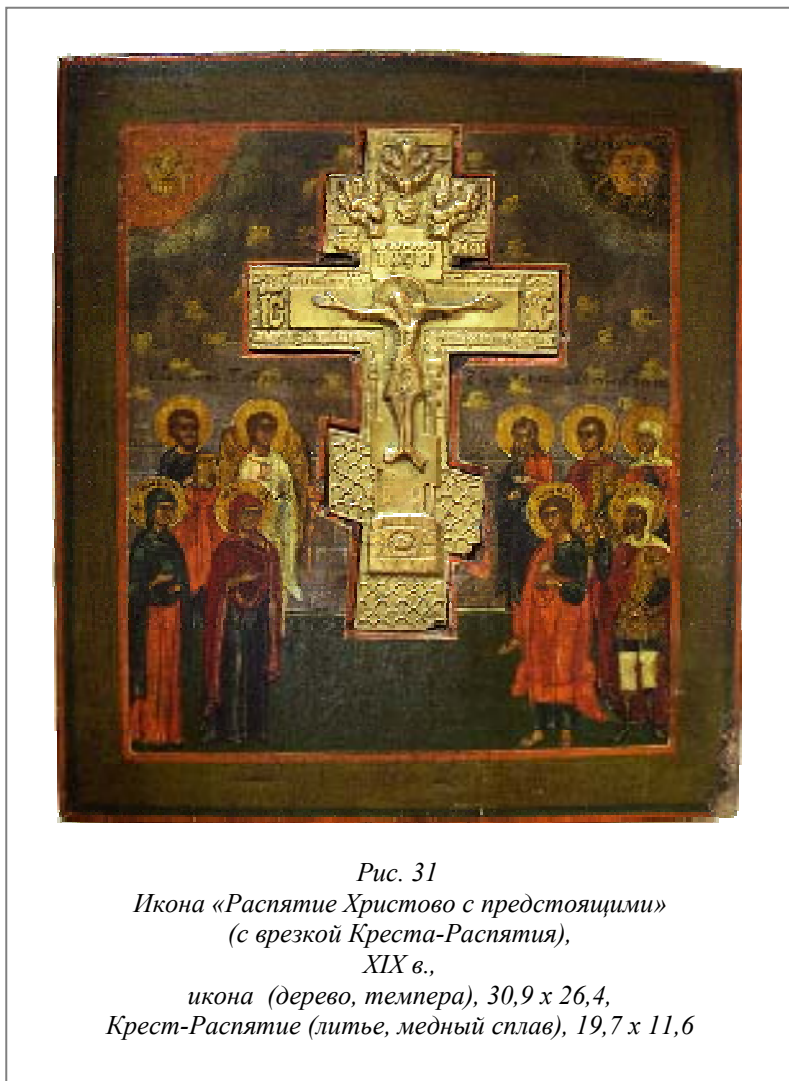


Рис. 31
Икона «Распятие Христово с предстоящими»
(с врезкой Креста-Распятия),
XIX в.,
икона (дерево, темпера), 30,9 x 26,4,
Крест-Распятие (литье, медный сплав), 19,7 x 11,6

В XIX – начале XX века врезки отливок в иконную доску особо чтились купечеством, среди которого было немало старообрядцев. Иногда по их заказу в доску врезали литые кресты (или иконы), являющиеся семейной реликвией, а на самой иконе, наряду с главным сюжетом, писали образы покровителей близких людей. Например, показанная на рис. 31 икона с врезанным крестом¹ явно заказная, поскольку кроме фигур предстоящих, на ней написаны образы святого апостола Иакова, Ангела Хранителя, святого преподобного Самуила, святого Димитрия и свя-

той Ирины. Эти святые не имеют отношение к сюжету «Распятие Христово», и их присутствие, вероятно, связано с именами, наз-

¹ Крест на рис. 31 аналогичен кресту, показанному в табл. V, № 3 – стр. 103.

ванными заказчиком. Безусловно, списки с таких икон не делали, и они бытовали как предметы семейного благочестия.

Комбинированные иконы обычно изготавливали в профессиональных иконописных мастерских, где со знанием дела подбирали цветовую гамму рисунка, созвучную с литой вставкой.

Встречаются доски, которые расписывали весьма примитивно, и, судя по художественному уровню изображения, явно не живописцы. На рис. 32 представлена такая доска с врезанным крестом¹. Сама доска интересна тем, что в принципе она оформлена как заготовка для темперной живописи, но рамки и фон сделаны небрежно. Внизу – достаточно наивное изображение цветов на темно-зеленом фоне.

Иногда осуществляли врезки на одной доске нескольких предметов (крестов и икон с разными сюжетами). Такие доски, как правило, украшали незатейливо. Например, деревянная доска на рис. 33 имеет углубления, в которые вставлены литые иконы². Это – двухстворчатый складень с изображением на одной его створке сюжета «Поклонение Смоленской иконе Богоматери», на другой – образа святителя Николая Чудотворца». Рядом со складнем Владимирская икона Божией Ма-

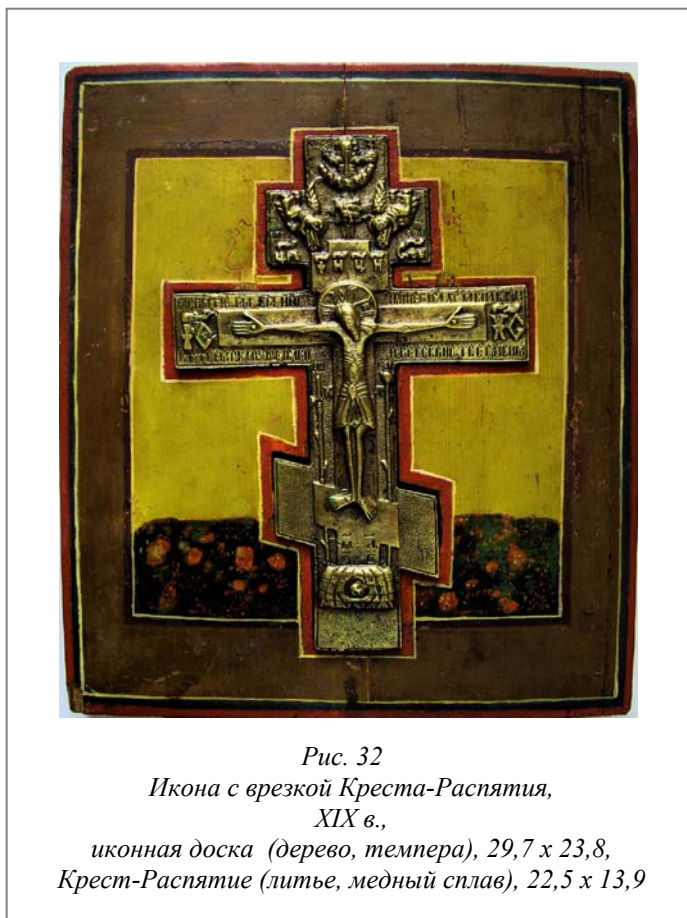


Рис. 32

Икона с врезкой Креста-Распятия,
XIX в.,

иконная доска (дерево, темпера), 29,7 x 23,8,
Крест-Распятие (литье, медный сплав), 22,5 x 13,9

¹ На рис. 32 врезанный крест подобен кресту на рис. 31, но его поле не декорировано.

² На иконе с Распятием изображен восьмиконечный Крест-Голгофа (без орудий страстей) с предстоящими (слева от креста – Богоматерь и Мария, справа Иоанн Богослов и Лонгин сотник). Над вертикальной перекладиной – образ «Спаса Нерукотворного» и два летящих ангела. Внизу – гора Голгофа и череп Адама. Крест стоит на фоне башен Иерусалима. На икону нанесена эмаль трех цветов: голубая, зеленая и черная. Причем значительная часть креста находится на черном фоне, что означает великую скорбь. Кроме того, этот фон и черный позем можно рассматривать как знак «оцепенения природы» и наступившей тьмы после распятия Иисуса Христа.

тери, а ниже слева – Казанская. Главной иконой всей композиции является «Распятие Христово с предстоящими». На доске примитивная резьба и раскраска (видны остатки темно-синего и белого слоев краски).



Рис. 33
 Деревянная доска, XIX в., 18,8 x 16,7
 с врезанными иконами (литье, медный сплав):
 двухстворчатый складень (эмаль),
 XVIII–XIX в., 3,3 x 7,2 (на его створках – «поклонение
 Смоленской иконе Богоматери», «Святитель Николай
 Чудотворец»);
 Владимирская икона Божией Матери
 (эмаль) XVIII–XIX вв., 3,4 x 2,4;
 Казанская икона Божией Матери,
 (эмаль), XIX в., 6,3 x 5,3;
 Распятие Христово с предстоящими
 (эмаль), вторая половина XIX в., 6,8 x 5,4

Врезки с несколькими иконами обычно бытовали в старообрядческих общинах. Их воспринимали как своеобразный иконостас, восполняющий недостаток или отсутствие живописных икон, особенно в отдаленных общежительствах и поселениях.

Компоновка из нескольких металлических икон создавала определенные удобства, поскольку на ярмарке можно было купить дешевые (без эмали) металлические кресты и иконы, врезать их в доску и молиться на изготовленное таким образом подобие икононостаса. Часто образа для врезки в доску комплектовали из предметов, переходящих от поколения к поколению.

Встречаются Кресты-Распятия, форма которых наводит на мысль, что их моделировали и изготавливали согласно заказам иконописных мастерских для врезки в иконные доски. Эти кресты в отличие от традиционных имели измененную конфигурацию с меньшей площадью, так что оставалось больше свободной поверхности доски, обеспечивая иконописцам лучшие условия для

достижения гармонии металла и красок. При этом обратную сторону крестов (за ненадобностью оформления) делали без надписей и орнамента. На рис. 34 показан пример такого Креста-Распятия, который характеризуется укороченной вертикальной балкой ниже главы Адама¹. Крест с подобной перекладиной² вставлен в иконную доску на рис. 32.

Иногда для врезанного в доску литого креста изготавливали просечные (по форме врезки) оклады, на которых чеканили изображения, соответствующие теме Креста-Распятия. Подобные иконные комбинации встречаются редко и заслуживают внимания.

В табл. IX показана «врезка» Креста-Распятия с окладом. На кресте символическое изображение «Троицы Новозаветной» – Господа Саваофа, Иисуса Христа и Святого Духа. Этот крест подобен кресту, показанному в табл. V, № 5 (стр. 103).

Оклад иконы изготовлен из латуни (на нем остатки серебрения). Художественный язык чеканки на окладе можно сравнить со старательно выполненной лубочной иконой. Силуэт рисунка достаточно сдержан и спокоен, контуры и линии детали композиции аккуратны и точны (лицевая сторона доработана чеканом). Около креста в скорбных позах находятся фигуры предстоящих (Богородицы и Иоанна Богослова). Их лики, а также лица, символизирующие солнце и луну, переданы в чисто лубочной манере с типизированными чертами. В частности, круглолицый образ Богородицы соответствует духу народного представления о женской красоте.

Выполненные чеканом позем, украшенный простым орнаментом, мягкая пластика фигур «предстоящих», округлые линии рельефа облаков, над которыми расположены, с одной стороны – солнце с исходящими от него лучами, а с другой – луна на фоне звездного неба, придают металлу какую-то особую теплоту.



Рис. 34
Крест-Распятие,
подготовленный для
врезки в иконную доску
(литье, медный сплав),
XIX в., 23,5 x 15,1

¹ Пластический рисунок креста подобен рисунку на кресте в табл. VI, № 6 (стр. 104). Обратная сторона этого креста – гладкая.

² Имеется ввиду крест с укороченной нижней частью вертикальной перекладины.



Таблица. IX
 Икона «Крест-Распятие с предстоящими»
 XIX в., крест – 34,5 x 17,6, оклад – 40,2 x 30,7
 (крест – литье, медный сплав,
 оклад – латунь, чеканка, серебрение)

В то же время, своеобразное отношение мастера к достоверности сюжета прослеживается в изображении архитектуры Иерусалима: на иконе видны городские башни с православными русскими восьмиконечными крестами. Это не отвечает требованиям логики, поскольку более чем странно видеть изображения крестов до зарождения Христианской Церкви. Можно предположить, что автор хотел показать торжество русского Православия (как «третьего Рима»).

Художественное оформление рамки оклада с чеканным орнаментом выпуклых бортиков и невысоким рельефом растительного орнамента на ее полях, а также декорирование углов осуществлено в стиле классицизма, характерном для серебряных окладов первой половины XIX века.

В целом надо отметить, что, создавая пластические формы с низким рельефом, художник-чеканщик передал сюжет легко, подобно живописному изображению. В его работе просматриваются старорусские православные традиции, занимающие промежуточное положение между городским и сельским народным творчеством.

Несмотря на то, что рассмотренные в настоящем разделе кресты главным образом являются изделиями старообрядческих мастерских, соответствующих требованиям их веры, Православная Церковь признает почитание этих крестов (см. гл. 2.1, рис. 2 – стр. 59), потому что «...всякий здравомыслящий христианин, конечно, почитает и такой крест, как истинный крест... ради Господа» [86].

Существует мнение, что многие литые кресты являются копией образцов московской резьбы по дереву XVI века [87]. Однако тогда не совсем понятно, откуда взялось такое многообразие пластических форм литых крестов и чем объяснить возрастание их сложности и развитие декоративности. В то же время пластика деревянных крестов упрощалась. К счастью, известны поздние предметы, которые представляют собой прекрасные образцы церковного художественного промысла. Изготовление крестов из дерева получило наибольшее распространение во второй половине XIX – начале XX века, прежде всего в виде изделий для паломников. Центрами этих промыслов являлись Сергиев Посад, Киево-Печерская Лавра и Спасо-Преображенский Соловецкий монастырь. Соловецкие мастера специализировались исключительно на производстве крестов. Эти кресты обычно вырезали из кипариса [88].

Затронув вопрос некоторой связи меднолитых и деревянных художественных изделий, остановимся вкратце на примере резной пластики.

На рис. 35 показан Соловецкий параманный двухсторонний Крест-Распятие. Особенности этого изделия являются наличие оловянной рамки, имеющей форму четырехконечного креста с криновидными окончаниями, фона из цветной фольги, слюдяных окон, а также резной рисунок¹.

Рассматривая технику резьбы, можно отметить, что рельеф креста упрощен, его основу составляют линии, которые приводят к восприятию объема как плоскостного изображения. Декоративное оформление фона осуществлено с помощью виньеток, сделанных из стружки. Это оригинальная, тщательно проработанная миниатюра на тему Креста-Распятия, и с уверенностью можно сказать, что его создавал мастер, которого по жизни вело сознание ответственности за выполнение работы во славу Господа.

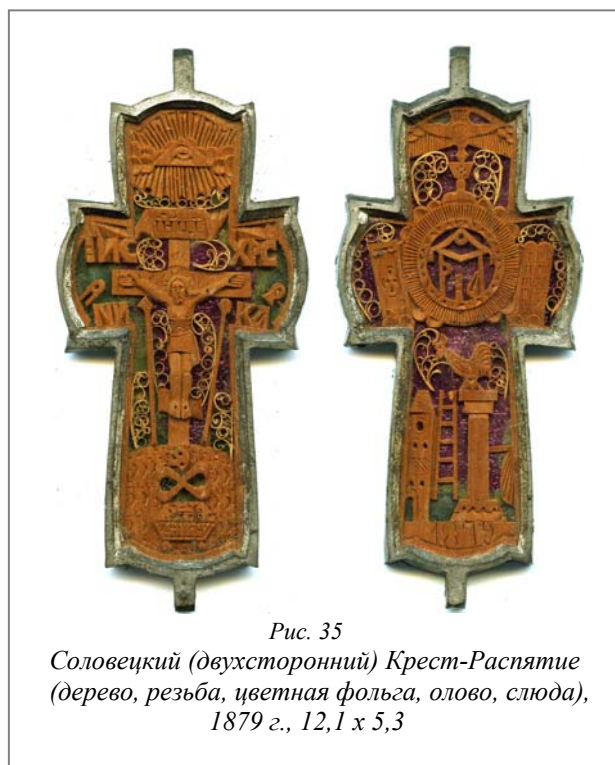


Рис. 35
Соловецкий (двухсторонний) Крест-Распятие
(дерево, резьба, цветная фольга, олово, слюда),
1879 г., 12,1 x 5,3

* * *

Таким образом, зримый образ Креста Спасителя в любой технике художественного воплощения – есть прославление орудия победы Иисуса Христа над грехом и смертью, Такое истинно православное понимание креста, доступно, прежде всего, людям, исполненным благочестия и веры в мыслях и чувствах, обладающих «чистым» состоянием духа. Поэтому Крест Спасителя как фи-

¹ На лицевой стороне – Крест-Распятие с копием и тростью. Наверху – в сиянии облаков «Всевидящее Око». Внизу – гроб, означающий, что мирянин, становясь монахом, умирает для мира, чтобы подняться заново во Христе, а также символизирующий Гроб Господень в Иерусалиме [89]. На обороте монограмма Христа и орудия страстей Господних. По сторонам монограммы каменные скрижали Моисея, данные ему Богом, и Евангелие – откровение Божие, которое проповедовал Иисус Христос. Изображение рядом Скрижалей и Евангелия свидетельствует о преемственности Ветхого и Нового Заветов.

зически осязаемая вещественная святыня, создаваемая по промыслу Божию для обращения к Господу (через осознание жертвы Иисуса Христа), позволяет побеждать страсти и расти духовно. При этом нельзя забывать, что у каждого в жизни имеется свой Крест. Мы несем его в виде трудностей, болезней, скорбей, посылаемых по промыслу Господа. Однако крест дается каждому по силе его, и Господь помогает нести его, ибо крест – это символ нашего спасения, дорога к блаженству вечной жизни.

* * *

Христос! Тобой мы обновились;
Кумиры пали! Мрак исчез!
И древни времена затмились,
И новый свет блеснул с небес!
Ты примирил нас с небесами!
Ты животворными словами
От сна страстей нас пробудил.
Спаситель наш! Твое вещанье
Все обновило здесь созданье;
Ты к вечности нам путь открыл.¹

¹ Духовное стихотворение неизвестного автора из книги «Христианский Памятник...» / «Иждивением братьев Кузнецовых и А. Ерофеева». – Москва, «В типографии Августа Семена, при императорской медико-хирургической академии», 1840. С. 4.

КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ ЛИТЫХ КРЕСТОВ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ В В ТАБЛИЦАХ II–VIII

Таблица II. Кресты нательные (стр. 91)

№ 1. Крест (XVI–XVII вв., 4,8 x 2,6) по контуру и внутри шестиконечный. На торцах верхней и средней поперечин имеются симметричные выступы, а внизу вертикальной перекладины – выступы, образующие подобие шестигранника. В средокрестии – терновый венец. По сторонам креста копие и трость, внизу – символическое изображение Голгофы. Сверху надпись «ЦРЬ СЛ», по бокам средней поперечины – «ІС ХС, СНЪ БЖІИ», в шестиграннике – «НИ КЛ». Оглавие утолщенное, округлое, неправильной формы. На передней ограниченной его части ромбовидное клеймо в виде перекрестия.

№ 2. Крест (XVI–XVII вв., 5,7 x 3,2) по контуру четырехконечный. Перекладины в средокрестии соединены фигурными элементами наподобие завитков с выступающими бусинками. Внутри – углубление в виде восьмиконечного креста. Рядом с ним по бокам – рельефы копья и трости, внизу – пещера с главой Адама. На концах перекладин выделены прямоугольные фигуры с плохо различимыми надписями, из которых можно разобрать буквы на поперечине – «ІС ХС». Упомянутые прямоугольники и восьмиконечный крест заполнены белой (ныне потемневшей) эмалью. Внутри геометрических фигур – нечитаемые буквы. На обороте – орнамент, напоминающий завитки, а также чередующиеся прямоугольники и ромбы. Внутри геометрических фигур неразборчивый текст. Ушко плоское в виде разностороннего шестигранника.

№ 3. Крест (XVI–XVIII вв., 5,5 x 3,9) четырехконечный с перекладинами, напоминающими лепестки. В средокрестии на лицевой стороне (№ 3а) – Распятие Христово, слева и справа поясные изображения предстоящих, а по вертикали – святых. На обороте креста (№ 3б) в центре ростовая фигура святого Илии Пророка, а в лепестках перекладин – поясные рельефы святых. Святые и предстоящие отделены от средокрестия дугообразными перегородками. Оглавие с рельефным изображением Спаса Нерукотворного. Прообразом таких крестов являются энколпионы.

№ 4. Крест (XVI–XVII вв., 4,8 x 3,1) по контуру четырехконечный с кривовидным завершением перекладин. В средокрестии эти перекладины соединены прямоугольником (почти в виде квадрата), по сторонам которого выступают «лучи». Между сторонами прямоугольника и средокрестием – сквозные отверстия. Внутри – рельеф восьмиконечного Голгофского креста с терновым венцом, копием, тростью и главой Адама. В расширяющейся части перекладин кружочки с лепестками, заполненные белой (потемневшей) эмалью. Надписи неразборчивые. Ушко плоское неправильной формы.

№ 5. Крест (XVIII–XIX вв., 7,5 x 5,9) четырехконечный с изображением распятого Иисуса Христа. Завершение горизонтальной и нижней части вертикальной перекладин в виде цветов с восемью лепестками, наверху – с семью лепестками. Внутри цветов кружочки с надписями: по горизонтали – «ІС ХС», по вертикали – неразборчиво. В средокрестии перекладины соедине-

ны дугами, на которых имеются выступы в виде бусинок. Между этими дугами и перекладинами сквозные отверстия. Лепестки цветов и бусинки заполнены голубой и зеленой эмалью. Ушко плоское округлой формы.

№ 6. Крест (XVI–XVIII вв., 5,5 x 3,7) четырехконечный с изображением распятого Иисуса Христа. Перекладки к концу расширяются и имеют криновидную форму. На них рельеф, символизирующий «процветший» крест. Над головой Спасителя неразличимые буквы. Ушко плоское округлой формы.

№ 7. Крест (XVIII в., 7,4 x 5,6) четырехконечный. Его обрамляют стилизованные элементы растительности, образующие ажурный рисунок с подобием колючек. В средокрестии выступы с завершениями в виде бусинок. На выступах и перекладинах кружочки, напоминающие цветы с мелкими лепестками. Надписи отсутствуют. Ушко плоское неправильной формы.

№ 8. Крест (XVIII в., 6,4 x 4,8) четырехконечный. В средокрестии перекладки соединены дугами в виде завитков с выступами подобно бусинкам. Между дугами и перекладинами имеются сквозные отверстия. Ниже средокрестия вдоль вертикальной балки и на концах перекладин аналогичные завитки с выступами, которые в целом формируют подобие кривого. Наверху надпись – «**ЦРЬ СВЫ**», на горизонтальной перекладине – «**ІС ХС**», внизу – «**М Л Р Б**». Ушко плоское округлое.

№ 9. Крест (XVIII в., 3,3 x 2,2) по контуру четырехконечный. По всему периметру выступы-бусинки (местами отломанные). Внутри – восьмиконечный крест. Надписи неразборчивые. Ушко округлое.

№ 10. Крест (XVIII–XIX вв., 5,9 x 3,9) по контуру четырехконечный прямоугольный. Внутри – изображение Голгофского восьмиконечного креста, по бокам которого копие и трость, а внизу в ступенчатой нише главой Адама. Наверху надпись «**ЦРЬ СВЫ**», ниже – «**ІС ХС**», «**НИ КЛ**» и буквы «**К Т**». Ушко плоское неправильной формы.

№ 11. Крест (XVIII–XIX вв., 5,2 x 3,4) по контуру четырехконечный с округлыми завершениями перекладин. Перекладки средокрестия соединены дугами в виде завитков с выступами – лучами. Между дугами и перекладинами сквозные отверстия. Внутри – рельеф Голгофского восьмиконечного креста с копием, тростью и главой Адама. На кресте надписи: наверху – «**ЦРЬ СВЫ**», на горизонтальной перекладине – «**ІС ХС**», «**НИ КЛ**», «**К Т**», ниже Голгофы – «**М Л Р Б**». Ушко плоское неправильной формы.

№ 12. Крест (XVIII–XIX вв., 7,9 x 5,9) по контуру четырехконечный с криновидным завершением трех концов перекладин и округлым верхом вертикальной балки. В средокрестии перекладки соединены дугами, на которых имеются выступы – бусинки. Между дугами и перекладинами сквозные отверстия. Внутри – восьмиконечный крест. Внизу на этом кресте изображена глава Адама. В средокрестии – цата. В рельефных прямоугольных рамках по сторонам креста надписи: по бокам на средней перекладине – «**ІС ХС**», по вертикали – неразборчиво. На кресте эмаль трех цветов (синяя, темно-синяя и зеленая). Ушко плоское округлой формы.

№ 13. Крест (XVIII–XIX вв., 8,1 x 6,2) по контуру четырехконечный с криновидным завершением трех концов перекладин и округлым верхом вертикальной балки. В средокрестии перекладки соединены дугами, на которых имеются выступы в виде бусинок. Между дугами и перекладинами скво-

зные отверстия. Внутри изображение распятого Иисуса Христа. В рельефных прямоугольных рамках по сторонам креста надписи: по бокам на средней перекладине – «**ІС ХС**», по вертикали – неразборчиво. Крест был покрыт эмалью (практически утерянной). Ушко плоское округлой формы.

№ 14. Крест (XVIII–XIX вв., 5,8 x 3,9) по контуру четырехконечный. Перекладины средокрестия соединены фигурами в виде завитков с выступающими бусинками. Между этими фигурами и перекладинами имеются сквозные отверстия. Внутри – рельеф восьмиконечного Голгофского креста с копием, тростью и главой Адама. Возле Креста надписи: наверху – «**ЦРЬ СВЫ**», на средней перекладине различимы – «**ІС ХС**», «**К Т**» (остальные – неразборчиво). По контуру четырехконечного креста на лицевой и оборотной сторонах нечитаемый текст. Ушко плоское неправильной формы.

№ 15. Крест (XIX – начало XX в., 5,8 x 3,4) по контуру четырехконечный с узкими прямоугольными перекладинами. Внутри изображение Голгофского восьмиконечного креста с копием, тростью и горой Голгофа (глава Адама неразличима). Над этим крестом надпись «**ЦРЬ СВЫ**», по краям средней перекладины – «**ІС ХС**», а под ней последовательный ряд букв – «**НИ КТ КЛ**», ниже Голгофы – «**М Л Р Б**». Ушко плоское неправильной формы.

№ 16. Крест (XIX – начало XX века, 5,9 x 3,5) по контуру четырехконечный с барочным обрамлением и элементами растительного орнамента – с символикой «процветшего» креста. Внутри Голгофский восьмиконечный крест (№ 16а) с копием, тростью и главой Адама. На кресте надписи: наверху – «**ЦРЬ СВЫ**», на средней перекладине – «**ІС ХС**», «**СНТЬ БЖІИ**», ниже – «**НИ КЛ**». На обороте (№ 16б) – рельеф четырехконечного прямоугольного креста с полустертым текстом псалма 67: «**Да воскреснет Бог и расточатся врази Его...**» Лицевая сторона покрыта эмалью трех цветов (белой, голубой и бирюзовой), оборотная – голубой. Оглавие выполнено в виде бусины с одним венцом.

№ 17. Крест (XIX – начало XX в., 4,7 x 5,8) по контуру четырехконечный с прямоугольными перекладинами. Внутри – восьмиконечный Голгофский крест с изображениями копия, трости и главы Адама. Над крестом надпись «**ЦРЬ СВЫ**» По краям средней поперечной перекладины буквы: сверху – «**ІС ХС**», снизу – «**СНТЬ БЖІИ**». Над наклонной балке – «**Н И К Л**» На обороте – текст псалма 67: «**Да воскреснет Бог и расточатся врази Его...**». Оглавие выполнено в виде бусины с тремя венцами.

№ 18. Крест (XIX – начало XX в., 5,8 x 3,5) с прямоугольными перекладинами. По контуру – выступающие отростки (символика «процветшего» креста). Перекладины в средокрестии соединены фигурными дугами в виде завитков. На этих дугах имеются выступы – бусинки. Между дугами и перекладинами сквозные отверстия. Внутри восьмиконечный Голгофский крест с копием, тростью и главой Адама. На кресте надписи: наверху – «**ЦРЬ СВЫ**», на средней перекладине – «**ІС ХС**», «**СНТЬ БЖІИ**», ниже пещеры – «**НИ КЛ**». На обороте – неразборчивый текст. Оглавие в виде бусинки с тремя венцами.

Таблица III. Кресты наперсные (стр. 97)

№ 1. Крест (XVIII в., 12,7 x 8,2) восьмиконечный. По бокам средней перекладины сверху и снизу симметричные выступы. Внизу вертикальная бал-

балка имеет форму, напоминающую верхнюю часть кунгана. Внутри – рельеф шестиконечного Креста-Распятия. Над ним два летящих ангела. По бокам средней перекладины – поясные фигуры предстоящих (слева – Богоматери и одной из жен-мироносиц, справа – Иоанна Богослова и сотника Лонгина). В выступах этой перекладины неразборчивые надписи (вероятно, имена предстоящих). Внизу гора Голгофа и глава Адама. На кресте различимы следующие надписи: на верхней перекладине – «ЦАР С», ниже – «ІС ХС», на нижней перекладине – «НИ КЛ». В крестчатом нимбе видны буквы «О Ѡ Н». Крест украшен эмалью двух цветов (зеленой и темно-синей). Оглавие прямоугольной формы с рельефом образа «Спаса Нерукотворного» и надписью «ІС ХС» (см. гл. 3.2, № 10 – стр. 172).

№ 2. Крест (XVII в., 8,1 x 6,7) четырехконечный. Внутри имеется изображение средней поперечины креста и рельеф распятого Спасителя. У средокрестие дугообразное обрамление. Завершения перекладин округлой формы с выступающими на стержнях бусинками. По сторонам горизонтальной перекладины поясные фигуры предстоящих (слева – Богоматери и одной из жен-мироносиц, справа – Иоанна Богослова и сотника Лонгина). Внизу – сцены метания жребия воинами при разделе одежды Иисуса Христа. На полях креста неразборчивый текст. Оглавие прямоугольной формы отделено от креста дугообразным выступом. На оглавии изображение «Спаса Нерукотворного» (см. гл. 3.2, № 3 – стр. 172).

№ 3. Крест (XVIII в., 12,4 x 7,8) по контуру четырехконечный. Горизонтальная перекладина креста имеет криновидные завершения. У вертикальной балки – килевидный (обрезанный) низ и фигурное окончание наверху. Внутри на восьмиконечном кресте рельеф Распятия. В верхней части креста – изображение «Троицы Ветхозаветной». По бокам средней перекладины – предстоящие (слева – Богоматерь и одна из жен-мироносиц, справа – Иоанн Богослов и сотник Лонгин). Фигуры Богоматери и Иоанна Богослова – ростовые, остальные – поясные. На нижней части вертикальной перекладины – сцена метания жребия воинами при разделе одежды Иисуса Христа. Над воинами крестики в круге. Рядом с этими сюжетами – неразборчивые надписи. Ниже образа «Троицы Ветхозаветной» – «ІС ХС». В крестчатом нимбе Спасителя буквы «О Ѡ Н». Рядом с нимбом надпись – «ЦРЬ СЛВЫ». Около главы Адама – «НИ КЛ» и неразборчивые буквы. На полях вертикальной и горизонтальной перекладин силуэты башен Иерусалима. Оглавие на перемычке – в виде трапеции, с образом «Спаса Нерукотворного» (см. гл. 3.2, № 11 – стр. 172).

№ 4. Крест (XVIII–XIX вв., 7,5 x 3,8) по контуру восьмиконечный с прямоугольными перекладинами. Внутри изображен Голгофский восьмиконечный крест с копием, тростью и главой Адама. Наверху надпись «ЦРЬ СЛВЫ», по бокам средней перекладины – «ІС ХС», ниже – «СНЪ БЖИИ», в средокрестии – буквы «К Т», на нижней перекладине – «НИ КЛ». Свободное поле креста покрыто эмалью шести цветов (белой, синей, темно-синей, зеленой, желтой и черной). На обороте – текст псалма 67: «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его...». Оглавие имеет форму бусины с тремя венцами наверху и соединено с крестом перемычкой.

№ 5. Крест (XVIII–XIX вв., 9,7 x 5,1) по контуру четырехконечный с ба-

рочным обрамлением и элементами растительного орнамента – с символической «процветшего» креста (см. крест № 16, табл. II – стр. 91). Внутри Голгофский восьмиконечный крест с копием, тростью и главой Адама. На кресте надписи: наверху – «**ЦРЬ ГЛВЫ**», на средней перекладине – «**ІГ ХГ**», «**СНЪ БЖІИ**», ниже – «**НИ КЛ**». На обороте – рельеф четырехконечного прямоугольного креста с линиями в виде строчек текста, но без букв. Лицевая сторона покрыта эмалью трех цветов (синей, зеленой и черной), оборотная – голубой. Оглавие округлой формы с четырьмя венцами.

№ 6. Крест (XVIII–XIX вв., 9,7 x 5,1) четырехконечный. Его обрамление с элементами криновидной формы, состоящими из завитков с выступающими бусинками. Внутри этого обрамления перекладины внешнего креста соединены ажурным орнаментом с выступающими бусинками, направленными внутрь композиции. На перекладинах – рельефы прямоугольников с округлым верхом. На этих фигурах и полях четырехконечного креста остатки практически стертого текста. Внутри – восьмиконечный крест с изображением горы Голгофы, а в средокрестии – цаты. Оглавие плоское, овальной формы с двойной бусинкой наверху.

№ 7. Крест (XVIII–XIX вв., 16,7 x 9,6) восьмиконечный. По его периметру орнамент в виде чередующихся квадратиков. На внутреннем кресте – Распятие Христово. Внизу изображены гора Голгофа и глава Адама. На кресте с распятием отсутствует верхняя часть Древа с поперечной перекладиной. Над главой Иисуса Христа два летящих ангела. Выше в две строки надпись – «**Михаилъ Гавриилъ**», а по сторонам нимба – «**ІГ ХГ**». Нимб крестчатый с буквами «**Ѡ Ѡ Н**». Крест расцвечен эмалью семи цветов (белой, бледно-голубой, голубой, темно-синей, зеленой, желтой и темно-красной). Оглавие имеет трапециевидную форму и соединено с крестом перемычкой. На оглавии образ «Спаса Нерукотворного». На обороте креста растительный орнамент в виде виноградных лоз.

№ 8. Крест (XVIII–XIX вв., 9,8 x 5,6) по контуру четырехконечный с прямоугольными перекладинами. Внутри изображен восьмиконечный Голгофский крест с копием, тростью и главой Адама. На полях четырехконечного креста слова из псалма 67: «**Да воскреснет Бог и расточатся врази Его...**». По сторонам средней перекладины надпись: слева – «**ІГ**», справа «**ХГЪ**». Остальные надписи неразборчивые. Ушко плоское округлой формы.

№ 9. Крест (XVIII–XIX вв., 7,8 x 4,4) по контуру четырехконечный с прямоугольными перекладинами. Внутри изображен восьмиконечный Голгофский крест с орудиями страстей (копием и тростью) и главой Адама. Над крестом надпись «**ЦРЬ ГЛВЫ**». На полях средней перекладины надписи: сверху текст – «**КРЕСТ ХРАН**» (начало молитвы «Похвала Кресту»), по бокам – «**ІГ ХГ**», ниже – «**СЫНЪ БЖІИ**» и буквы «**К Т**». Между средней горизонтальной и наклонной перекладинами – буквы «**НИ КЛ**». На обороте часть текста псалма 67: «**Да воскреснет Бог и расточатся врази Его...**». На лицевую и оборотную стороны нанесена голубая эмаль. Оглавие в виде бусины с двумя венцами, соединенной с крестом фигурной перемычкой.

№ 10. Крест (XIX в., 19,2 x 10,4) восьмиконечный. Внутри – Распятие Христово. Контуров внутреннего креста еле прослеживаются. Фигура Спасите-

ля и другие изображения нечеткие, надписи плохо различимые и выполнены небрежно. В целом работа грубая, рельеф «вялый». На самом верху композиции видно изображение херувима, а ниже – двух летящих ангелов. В самом низу креста – гора Голгофа и глава Адама. На средней перекладине ниже рук Иисуса Христа расположены поясные фигуры предстоящих (слева – Богоматери и одной из жен-мироносиц, справа – Иоанна Богослова и сотника Лонгина). На кресте читаются следующие надписи: наверху – «ХЕРУВИМЪ», ниже ангелов – «ІС ХС», по обе стороны главы Спасителя – «ЦРЬ СЛВЫ», еще ниже – «КОПИЄ» и «ТРОСТЬ», на наклонной перекладине – «МЛ РАБ». Нимб у Иисуса Христа крестчатый с буквами «О Ѡ Н». Оглавие прямоугольной формы. На нем образ «Спаса Нерукотворного». На оборотной стороне креста отлита дата «ЗРБ ЛѢТА» (1594 год, что не соответствует времени изготовления креста).

Таблица IV. Кресты напрестольные (стр. 98)

Кресты-Распятія с перекладинами прямоугольной формы.

№ 1. Крест (XVII–XVIII вв., 18,5 x 9,8) восьмиконечный с плохо различимым внутренним крестом без верхней поперечной перекладины. Над головой Иисуса Христа рельефы двух летящих ангелов. Внизу – символическое изображение Голгофы и главы Адама. Надписи на кресте находятся в четырех медальонах: наверху «ЦРЬ СЛ», по бокам средней перекладины – «ІС» (слева), «ХС» (справа), «НИКА» (внизу). Крест украшен элементами наподобие завитков. Его ручка с орнаментом в виде чередующихся геометрических фигур (прямоугольников и ромбов).

№ 2. Крест (XVII–XVIII вв., 22,4 x 10,6) восьмиконечный. Нижняя перекладина расположена под прямым углом относительно вертикальной. По сторонам средняя и нижняя балки пересечены небольшими поперечинами. В верхней части креста образ Господа Саваофа с надписью «ГДЬ САВАОФЪ» и Дух Святой в виде голубя на облаках. В поперечинах средней перекладины изображения предстоящих: слева – Богоматери, справа – Иоанна Богослова. Над ними соответственно надписи «МР ФУ» и «С ІОАННЪ». По сторонам нижней перекладины – равноапостольные царь Константин (слева) и царица Елена (справа). Все фигуры в трехчетвертном повороте. Над ними буквы «С», а рядом надписи – «ЦРЬ КОНСТАНТИНЪ», и «ЦРЦ...» (далее неразборчиво). Внутри – рельеф восьмиконечного Креста-Распятія. В крестчатом нимбе Спасителя видны буквы «О Ѡ Н». Над нимбом – «ІН ЦИ». На вертикальной перекладине копие и трость, а над ними буквы – «К» и «Т». Ниже надпись «НИ КА». Под наклонной перекладиной три ряда букв – «МЛ РБ ГГ». Внизу – гора Голгофа и глава Адама (в пещере), а еще ниже (в ручке креста) – символика Страстей Господних (колонна, пересеченные копье и трость, гвозди, клещи и молоток, мешочек с высыпавшимися монетами, петух). На обороте креста растительный орнамент.

№ 3. Крест (XVIII–XIX вв., 22,8 x 14,1) восьмиконечный с удлиненной вертикальной перекладиной и высоким рельефом внутреннего Креста-Распятія. В крестчатом нимбе Спасителя видны буквы «О Ѡ Н». На кресте имеются надписи: наверху – «ГДЬ САВАОФЪ», «ТЫЙ ДХЪ», «АНГЛИ ГДНН», «ЦРЬ

СЛВЫ», ниже «**ІН ЦИ**», «**СНЪ БЖІЙ**», на средней поперечине – рельефными буквами – «**ІС ХС**», и углубленными – «**Распятіе Гда Бога и Спаса нашего Іса Хрта Сна Бжия**», «**Кртү Твоемү поклоняємся Влк и Стое Воскресеніе Твое славим**», над копием и тростью – «**НИ КА**», в нижней части вертикальной перекладины два ряда букв – «**М Л**», «**Р Б**», еще ниже – «**Г Г**». На обороте неразборчивый текст молитвы «**Похвалы Кресту**».

Таблица V. Кресты-Распятія с изображеніем Господа Саваофа (стр. 103)

В таблице все кресты – по контуру и внутри восьмиконечные с прямоугольной формой перекладин. В верхней части двухуровневой композиции – изображенія Господа Саваофа и голубя, представляющие вместе с Распятым Иисусом Христом Ипостаси «Новозаветной Троицы». На крестах – орудія страстей (копие и трость с буквами «**К**» и «**Т**»). Вокруг головы Иисуса изображен крестчатый нимб и буквы «**О Ѡ Н**». Внизу – пещера с главой Адама и буквы «**Г Г**». На нижней части средней перекладины крестов текст молитвы: «**Кртү Твоемү поклоняємся Влко и Стое Воскресеніе Твое славимъ**».

№ 1. Крест (XVIII в., 25,1 x 18,2) с высоким рельефом на лицевой и оборотной сторонах. На лицевой стороне (№ 1а) по бокам средней перекладины изображены поясные фигуры предстоящих: слева – Богоматери, справа – Иоанна Богослова. На кресте следующие надписи – «**МР ФУ**» и «**С. ІОА БОГОСЛ**» (над предстоящими), наверху – «**ГДЪ САВАОФЪ**», ниже – «**ЦРЬ СЛВЫ**», вдоль средней перекладины сверху (в порядке следования) – «**ІС СНЪ БЖІЙ ХС**», ниже наклонной перекладины – «**М Л**», «**Р Б**». На наклонной перекладине креста изображены башни Иерусалима. На обороте креста (№ 1б) растительный узор и шесть картушей (медальонов) с фигурным обрамлением. В каждом картуше часть молитвы «**Похвалы Кресту**».

№ 2. Крест (XIX в., 11,2 x 6,7) небольшой с низким рельефом. На верхней перекладине два летящих ангела с платами в руках. По бокам средней поперечной перекладины изображеніе над облаками солнца и луны с человеческими лицами. На наклонной балке – башни Иерусалима. На полях креста имеются следующие надписи: «**ГДЪ САФЪ**», «**СНЦЕ**», «**ЛУНА**», на верхней перекладине – «**ІН ЦИ**», ниже – «**СНЪ БЖІЙ**». На обороте креста текст молитвы «**Похвалы Кресту**».

№ 3. Крест (XIX в., 22,8 x 12,1) со слегка расширяющейся нижней частью вертикальной балки. На верхней перекладине два летящих ангела с платами в руках. На средней поперечной перекладине слева и справа имеются рельефные точки, символизирующие звездное небо. На кресте – надписи: наверху – «**ГДЪ САФЪ**», «**ДХЪ СТЫ**», «**АГГЕ ГДНИИ**», ниже – «**ЦРЬ СЛВЫ**», «**ІН ЦИ**», на средней поперечине – «**РАСПЯТІЕ ГДА НАШЕГО ІСА ХРТА**», на пересечении этой поперечины с вертикальной – «**НИ КА**». Внизу надписи в три ряда – «**М Л**», «**Р Б**» и «**Г Л**». На наклонной перекладине и под Голгофой орнамент в виде чешуек. Эти чешуйки и некоторые другіе участки креста были покрыты эмалью трех цветов: голубой, темно-синей и зеленой. Эмаль

сохранилась частично. На обороте – неразборчивый текст молитвы.

№ 4. Крест (XIX в., 26,7 x 14,4) с высоким рельефом. Над внутренним крестом изображены два летящих ангела с платами. На наклонной балке – башня Иерусалима. На кресте имеются следующие надписи: наверху – «ГДЪ СЛВООФ», ниже «АНГГЕ ГДНИИ», «ЦРЬ СЛВЫ», «ИН ЦИ», на средней перекладине – «СНЪ БЖІЙ», по бокам – «ІС ХС», на вертикальной балке внизу – «МЛ», «РБ». По периметру рамка с орнаментом в виде чередующихся чешуек и точек. На обороте креста текст молитвы «Похвалы Кресту».

№ 5. Крест (вторая половина XIX в., 36,2 x 18,7) с красноватым оттенком, изготовленный из сплава с повышенным содержанием меди. Над образом Креста-Распятия два летящих ангела с платами. По краям средней перекладины (№ 5а) изображены солнце и луна с человеческими лицами. На наклонной поперечине находятся башни и крепостные стены Иерусалима. На кресте следующие надписи: наверху – «АГГЛИ ГДН», «ЦРЬ СЛВЫ», ниже «ИН ЦИ», на средней перекладине – «СНЪ БЖІЙ», по краям – «СНЦЕ» (слева), «ЛУНА» (справа). На вертикальной балке (сверху – вниз) находятся буквы: «НИ КА», «М Л», «Р Б». По периметру наружного креста имеется тройная рамка, состоящая из последовательного ряда квадратиков, обрамленных с обеих сторон узкими жгутиками. На полях креста двухцветная эмаль: белая и темно-синяя. На оборотной стороне (№ 5б) – текст молитвы «Похвалы Кресту».

Таблица VI. Кресты-Распятия с изображением Спаса Нерукотворного (стр. 104)

В таблице все кресты – по контуру и внутри восьмиконечные с прямоугольными перекладинами. Наверху двухуровневой композиции находится изображение «Спаса Нерукотворного». На верхней перекладине Креста-Распятия надпись «ІС ХС». Вокруг головы Иисуса изображен крестчатый нимб с буквами «Ѡ Ѡ Н». Слева и справа от нимба Спасителя надпись «ЦРЬ СЛВЫ». На крестах – орудия страстей (копие и трость) с буквами «К» и «Т», внизу – пещера с главой Адама.

№ 1. Крест (XIX вв., 33,7 x 19,8) с укороченной нижней частью вертикальной перекладины. Наверху два летящих ангела с платами. По бокам средней перекладины изображены солнце и луна с человеческими лицами. На наклонной и частично вертикальной перекладинах – башни и крепостные стены Иерусалима. На кресте имеются следующие надписи: по сторонам образа «Спаса Нерукотворного» буквы «ІС ХС», ниже – «ѠБРАЗЪ НЕРУКОТВОРЕННЫЙ», между ангелами – «АГГЛИ ГДН», на средней – «СНЪ БЖІЙ», по ее сторонам – «СНЦЕ» (слева), «ЛУНА» (справа), внизу – «Кртү Твоему поклоняемся Вло и Стое Воскресение Твое славимъ», ниже – «НИ КА», «М Л», «Р Б» и «Г Г». На полях ромбовидные и прямоугольные перегородки с двухцветной эмалью (белой и темно-синей). По контуру рамка с геометрическим орнаментом – последовательным рядом рельефных квадратиков с углубленными кружочками внутри.

№ 2. Крест (вторая половина XIX в., 7,8 x 4,1) небольшого размера. Наверху два летящих ангела. По сторонам средней перекладины – солнце

(слева) и луна (справа) с человеческими лицами, на наклонной балке – башни Иерусалима, в самом низу вертикальной – рельефная фигура в виде ромба. На кресте имеются следующие надписи: наверху – «**ІС ХС**», «**АГ**», ниже – **ЦРЬ СЛВЫ**», на средней балке – «**ІС ХС**», «**СНЪ БЖІЙ**», в средокрестии – «**К Т**», на наклонной перекладине – «**НИ КЛ**». На кресте эмаль пяти цветов: белая, синяя, темно-синяя, желтая, зеленая. По периметру – рельефная рамка с геометрическим орнаментом (чередующимися прямоугольниками).

№ 3. Крест (вторая половина XIX в., 10,4 x 6,1) небольшого размера. На верхней перекладине – шестикрылый херувим. По бокам средней поперечины – поясные фигуры Богоматери (слева) и Иоанна Богослова (справа). В нижней части вертикальной перекладины – рисунок, возможно, имитирующий мощную дорогу – Крестный Путь Иисуса Христа («Via Dolorosa»). Верхняя часть креста имеет вид трапеции, образуя оглавление с образом «Спаса Нерукотворного» (см. гл. 3.2, табл. IV, № 23 – стр. 173). На кресте имеются следующие надписи: по бокам средней поперечины – «**МР ФУ**» (слева) и «**ІОАН**» (справа), ближе к ее центру – «**СНЪ БЖІЙ**», «**НИ КЛ**», на вертикальной перекладине – «**Р Б**». Крест покрыт эмалью четырех цветов: голубой, зеленой, желтой и черной. По периметру – рельефная рамка.

№ 4. Крест (вторая половина XIX века, 45,7 x 20,4) большого размера с широкими перекладинами. Наверху с платами два летящих ангела на облаках. Между ангелами три небольших декоративных кружочка и три шестиконечные звезды. По бокам средней поперечины – облака, а над ними солнце и луна с человеческими лицами. На уровне нимба Спасителя слева и справа орнамент в виде небольших и более крупных розеток. На наклонной и частично вертикальной балке – башни и крепостные стены Иерусалима. Под Голгофой – подобие пещеры с растительностью. На кресте имеются надписи: ниже «Спаса Нерукотворного» – «**ЉБРАЗЪ НЕРУКОТВОРЕННЫЙ**», «**АГГЛІ ГДНІ**» и «**ЦРЬ СЛВЫ**», на средней поперечине креста по сторонам нимба Спасителя – «**СНЪ БЖІЙ**», а по краям этой перекладины – «**СНЦЕ**» (слева), «**ЛУНА**» (справа) и внизу – «**Кртү Твоему поклоняемся Влко и Стое Воскресение Твое славимъ**», ниже – «**НИ КЛ**», «**М Л**», «**Р Б**» и «**Г Г**». По периметру тройная рамка: в центре – широкая, украшенная орнаментом в виде чередующихся розеток и «бабочек», обрамление которых выполняет роль перегородок для эмали, по краям – узкие рамки наподобие жгутиков. На кресте эмаль шести цветов: белая, голубая, темно-синяя, зеленая, желтая, и черная. На оборотной стороне креста по периметру рамка, украшенная геометрическими (ромбовидными) фигурами. Внутри этой рамки растительный орнамент.

№ 5. Крест (XIX в., 27,5 x 14,9) с высоким рельефом. Наверху два летящих ангела с платами. По краям средней перекладины изображены солнце и луна с человеческими лицами, а под ними подобие облаков. На наклонной перекладине башни Иерусалима. Ниже Голгофы – изображение, похожее на яблоко (запретный плод). На кресте имеются следующие надписи: ниже «Спаса Нерукотворного» – «**ЉБРАЗЪ НЕРУКОТВОРЕННЫЙ**», под этой надписью – «**АГГЛІ ГДНІ**», на средней перекладине – «**СНЪ БЖІЙ**», «**СНЦЕ**» (слева), «**ЛУНА**» (справа), внизу – «**Кртү Твоему поклоняемся Влко и Стое Воскресение Твое славимъ**», на вертикальной перекладине – «**НИ КЛ**», «**МЛ**», «**РБ**» и «**Г Г**». Крест покрыт эмалью трех цветов (белой, синей и черной). По периметру тройная

рамка: в центре – поле в виде узкой полосы с орнаментом из чередующихся завитков с белой эмалью, по краям – подобие жгутиков. Наружная рамка имеет высокий рельеф. На обороте креста – геометрический орнамент.

№ 6. Крест (вторая половина XIX в., 20,3 x 10,9) с удлиненной нижней частью вертикальной перекладины. Наверху – два летящих ангела с платами. По бокам средней перекладины солнце и луна с человеческими лицами и соответствующими надписями: «СНЦЕ» (слева), «ЛУНА» (справа). На наклонной и частично на вертикальной перекладинах – башни и крепостные стены Иерусалима. На кресте имеются следующие надписи: по сторонам образа «Спаса Нерукотворного» буквы «ІС ХС», ниже – «ЎБРАЗЪ НЕРУКОТВОРЕННЫЙ», между ангелами – «АГГЛИ ГДН», на средней – «СНЪ БЖІЙ», по ее сторонам – «СНЦЕ» (слева), «ЛУНА» (справа), внизу – «Кр҃т҃у Твоем҃у покланяем҃ся Влако и Стое Воскресение Твое славим҃ъ», на вертикальной перекладине – «НИ КА», «М Л», «Р Б» и «Г Г». На кресте эмаль шести цветов: белая, светло-синяя, темно-синяя, зеленая, желтая и черная. По контуру рамка с геометрическим орнаментом – последовательным рядом рельефных квадратиков. Обратная сторона креста украшена растительным орнаментом.

№ 7. Крест (вторая половина XIX в., 10,4 x 6,1) подобен кресту № 3 в настоящей таблице. От указанного он отличается большими размерами, рисунком нижней части вертикальной перекладины, расположением надписей, более толстой рамкой. На кресте эмаль шести цветов: белая, светло-синяя, темно-синяя, зеленая, желтая и черная.

Таблица VII. Кресты киотные (стр. 111)

Кресты по контуру и внутри восьмиконечные с ростовыми фигурами предстоящих: слева – Богоматери и одной из жен-мироносиц, справа – Иоанна Богослова и мученик Лонгина.

№ 1. Крест с предстоящими (XVIII в., 11,7 x 7,6) на основе Креста-Распятия с традиционной иконографией, сравнимой с иконографией креста в табл. VI, № 6 (гл. 2.3 – стр. 104). В двух клеймах фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Марфа). Над ними надписи: «МР ФУ», «С МАФА», «ІОАН», «С ЛОГИНЪ».

№ 2. Крест с предстоящими (вторая половина XIX в., 16,6 x 11,1) на основе Креста-Распятия, подобного кресту в табл. VI, № 6 (гл. 2.3 – стр. 104). В двух клеймах фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Марфа). Над ними надпись: «МР ФУ», «СТЯ МАФА», «СТЫЙ ІОАН», «С ЛОГИНЪ». Свободное поле креста заполнено эмалью шести цветов: белой, голубой, синей, темно-синей, зеленой и желтой. На обороте креста – геометрический орнамент.

№ 3. Крест с предстоящими и клеймами-иконами (вторая половина XIX в., 16,3 x 13,9). В его основе Крест-Распятие, подобный кресту в табл. VI, № 6 (гл. 2.3 – стр. 104). В двух небольших клеймах фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Марфа или Мария). Над образом Богоматери надпись «МР ФУ» (надписи над другими фигурами неразборчивые). К клеймам с предстоящими примыкают иконы: слева – с изображением «Троицы Ветхозаветной», справа – с образом Богоматери «Знамение». По углам композиции (в

целом образуя почти равностороннюю фигуру) находятся клейма с избранными Дванадцатыми праздниками (слева – направо): верхний ряд – «Воскресение Христово», «Вход Господень в Иерусалим»; нижний ряд – «Благовещение», «Крещение Господне». Композиция украшена эмалью шести цветов: белой, голубой, синей, темно-синей, зеленой и желтой.

№ 4. Крест с предстоящими (XIX в., 10,3 x 5,9. В его основе Крест-Распятие с орудиями страстей – копием и «процветшей» тростью. Над этим крестом образ «Спаса Нерукотворного», а под ним два летящих ангела. В двух клеймах фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Мария). Над ними надписи: «МР ·ΘΥ», «МАРΙΑ», «ЮАН», «ЛОГИНЪ». В самом низу – гора Голгофа и глава Адама. На кресте читаются следующие надписи: наверху – «ЦРЬ СЛВЫ», по сторонам от средней перекладины – «ІС ХС», на самой перекладине – «Кртү Твоему поклоняемя Влко и Стое Воскресение Твое славимъ» (последние два слова на наклонной поперечине справа). На вертикальной балке буквы: «НИ КА», «М Л Р Б». и «Г Г». На оборотной стороне – отлитая петля.

№ 5. Крест с предстоящими (XIX в., 9,2 x 6,2) аналогичен кресту № 4 в настоящей таблице. Над средней перекладиной (по бокам) два херувима.

№ 6. Крест с предстоящими и клеймами-иконами (XIX в., 25,7 x 12,4). В его основе Крест-Распятие, подобный кресту в табл. V, № 3 (гл. 2.3 – стр. 103). В двух клеймах фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Мария). Над ними надписи: «МР ·ΘΥ», «СТАЯ МА», «СТЫЙ ЮАН», «С ЛОГИНЪ». Над изображениями предстоящих два небольших клейма с парными поясными фигурами: слева – архангел Михаил и апостол Петр; справа – архангел Гавриил и апостол Павел. Над ними соответствующие надписи: «МИХАИЛЪ» и «ПЕТРЪ», «ГАВРИЛЪ» и «ПАВЕЛЪ». Выше средней поперечины пять клейм с сюжетами избранных Дванадцатых праздников (слева – по часовой стрелке): «Сретение Господне», «Вход Господень в Иерусалим», «Воскресение Христово», «Вознесение Господне» и «Троица Ветхозаветная». Сверху на штифтах шесть херувимов, соединенных вместе перемычками. На кресте и клеймах двухцветная эмаль: белая и темно-синяя.

№ 7. Крест (XIX в., 10,3 x 5,9), подобен кресту № 4 в настоящей таблице. Над вертикальной перекладиной и по бокам на штифтах три херувима с перемычками между ними.

№ 8. Крест с предстоящими и клеймами-иконами (вторая половина XIX в., 25,3 x 15,2). В его основе Крест-Распятие, подобный кресту в табл. VI, № 6 (гл. 2.3 – стр. 104). В двух клеймах – фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Мария). Над ними надписи: «МР ·ΘΥ», «МА», «ЮАН», «ЛОГИНЪ». К средней перекладине и иконам с предстоящими примыкают четыре клейма с изображениями следующих святых: верхний ряд (слева) – святой блаженный Максим, святители и митрополиты Московские Петр и Алексей, (справа) – святой блаженный Василий, святители и митрополиты Московские Иона и Филипп; нижний ряд (слева) – преподобный Антоний Римлянин, Ангел Хранитель и преподобный Даниил Столпник, (справа) – святитель Леонтий Ростовский, святой великомученик Георгий Победоносец, святой благоверный царевич Димитрий. Над средней перекладиной пять клейм с избранными Дванадцатыми праздниками (слева – по часовой стрелке): «Сретение Господне», «Вход Господень в Иерусалим», «Воскресение

Христово», «Вознесение Господне» и «Троица Ветхозаветная». Над верхним рядом клейм на штифтах семь херувимов, соединенных вместе перемычками. На кресте эмаль трех цветов: белая, голубая и зеленая.

Таблица VIII. Крест – собор «Двунадесятих праздников» и избранных святых (стр. 114)

Крест (вторая половина) XIX века (38,6 x 23,8). В основе композиции Крест-Распятие, подобный кресту в табл. VI, № 5 (гл. 2.3 – стр. 104). В двух клеймах фигуры предстоящих (рядом с Богоматерью – святая Мария). Над ними надписи: «МР ·Φ·Υ», «МАРИЯ», «ЮАН», «ЛОГИНЪ». Над крестом клейма с изображением икон Богоматери «Знамение», и «Одигитрия». По сторонам этой композиции медальоны, в которых изображены: наверху – «Господь Вседержитель», внизу – святитель Николай Чудотворец, по бокам – преподобные Антоний (слева) и Феодосий (справа). Вокруг креста и предстоящих 16 клейм со следующими сюжетами: наверху в киотном обрамлении – «Троица Новозаветная» и «Воздвижение Креста Господня»; (снизу, слева – направо по рядам) – «Сретение Господне», «Благовещение Пресвятой Богородицы», «Вход Господень в Иерусалим», «Воскресение Христово», «Рождество Христово», «Крещение Господне», «Вознесение Господне», «Троица Ветхозаветная»; «Сошествие святого духа» «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Преображение Господне»; «Рождество Пресвятой Богородицы», «Успение Пресвятой Богородицы». Слева от средней балки (между праздничными иконами) клеймо с образом святителя Николая Чудотворца. На клеймах надписи, соответствующие названиям сюжетов. Рамки у клейм имеют простые формы и неодинаковы по толщине. По контуру Креста-Распятия рамка с чешуйчатым орнаментом, но выше средней поперечины орнамент имеет вид рельефных квадратиков. Композицию венчают 19 херувимов, соединенных перемычками. На Крест-Распятие и клейма нанесена двухцветная эмаль: белая и синяя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Святитель архиепископ Константинопольский Иоанн Златоуст.* Собрание поучений. Избранные творения. – М., 2006. Т. 1. С. 20.
2. *Евдокимов П. Н.* Искусство иконы. Богословие красоты. Клин, 2005. С. 324.
3. *Святой праведный Иоанн Кронштадтский.* О кресте Христовом. – М., 2007. С. 152.
4. *Преподобный Иоанн Дамаскин, преподобный Феодор Студит.* О святых иконах и иконопочитании. – Краснодар, 2006. С. 27.
5. *Архиепископ Вениамин (Пушкар).* Священная Библейская история. – СПб., 2008. С. 600.
6. *Николай Маккавейский.* Археология истории страданий Господа Иисуса Христа. – К., 2006. С. 212.
7. *Святитель Иннокентий Херсонский.* Последние дни земной жизни Иисуса Христа. – М., 2007. С. 396–397.
8. Там же. С. 399.
9. Полный православный богословский энциклопедический словарь. – СПб., 1912. Вып. XIII. С. 2066.
10. *Мовлева Н. С.* Малый православный толковый словарь. – М., 2005. С. 377.
11. *Преподобный Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. – М., 2007. С. 330.
12. Православие. Словарь-справочник. – М., 2007. С. 495.
13. *Евсевий Памфил.* Церковная история. – СПб., 2007. С. 237.
14. *Скабалланович М. Н.* Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня. – К., 2003. С. 12.
15. См. № 13. С. 415.
16. *Епископ Арсений (Иващенко).* Летопись церковных событий и гражданских, поясняющих церковные, от Рождества Христова. – СПб., 2007 (репр.). С. 89.
17. См. № 14. С. 16–18.
18. *Шургина М.* Вся Православная Италия от Милана до Сицилии / Справочник-путеводитель по монастырям и храмам. – М., 2007. С. 81.
19. *Профессор Василиос Цаферис.* Путеводитель Православного Христианства по местам паломничества святой Земли / Пер. Ирина Айзенштадт // С Благословением Божьим, Диодорос Первый, Патриарх Иерусалима. – Израиль, 1999. С. 38.
20. Торжество Православной Веры. Книга о являемых человечеству свидетельствах достоверности Божественного откровения. – М., 2008. С. 51.
21. Меч духовный. Основы православной веры в толковании Нового Завета. Книга против сектантов. В помощь заблуждающимся. – М., 2003. С. 457.
22. См. № 1. С. 22.
23. См. № 3. С. 60–64.
24. См. № 21. С. 453.
25. *Священник Вячеслав Синельников.* Туринская плащаница на заре но-

вой эры. – М., 2007. С. 36–37.

26. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. – СПб., 2006. С. 259.

27. См. № 3. С. 69.

28. Святославский А. В. Кресту Твоему поклоняемся... История, символика и формы православного Креста. – М., 2007. С. 55.

29. Русский крест. Символика православного надглавного креста. – М., 2006. С. 187.

30. См. № 28. С. 74.

31. Там же. С. 59.

32. Там же. С. 72.

33. См. № 29. С. 19.

34. См. № 28. С. 40

35. Святославский А. В., Трошин А. А. Крест а русской культуре: Очерк русской монументальной ставрографии. – М., 2000. С. 27.

36. Пуцко В.Г. Крест преп. Авраамия Ростовского //История и культура Ростовской земли. 1994. – Ростов, 1995. С. 96–104.

37. См. №. 4. С. 124–125.

38. См. № 29. С. 149.

39. Церковнославянский язык. Надписи на кресте Господнем и святых иконах. – М., 2008. С. 1–11.

40. Гнутова С. В. Орудия Страстей Христовых на русских крестах XVII–XIX веков / Филевские чтения. Материалы третьей научной конференции. – М., 1994. С. 69–70.

41. См. № 40. С. 70.

42. Там же. С. 75–76.

43. Дмитрий (Туптало) митрополит Ростовский. Розыск о раскольничьей брынской вере.... – М., 1847. С. 585.

44. Мельников Ф. Е. Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви. Т. 1. – Барнаул, 2006. С. 74.

45. Гусакова В. О. Словарь русского религиозного искусства. Терминология и иконография. – СПб., 2006. С. 197.

46. См № 25. С. 43.

47. Кутковой В.С. Краски мудрости. – М., 2008. С. 208.

48. См. № 25. С. 43.

49. Фурсова Е. Ф., Голомянов А. И., Фурсова М. В. Старообрядцы Васюганья: опыт исследования межкультурных взаимодействий конфессионально-этнографической группы. – Новосибирск, 2003. С. 123.

50. Святитель Димитрий Ростовский. Царский путь. Избранные места из проповедей и поучений. Молитвословия. – Ростов на Дону, 2007. С. 51.

51. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: современное написание. В 4 т. М., 2006. Т.3. С. 407.

52. Ханенко Б. И., Ханенко В. Н. Древности России. Кресты и образки. – Киев, 1900.

53. См. № 3. С. 102

54. См. № 16. С. 349–350.

55. См. № 10. С. 253.

- 56.** *Троицкий Н. И.* Крест Христа – «Древо жизни» /Ставрографический сборник. Книга II: Крест в Православии // Сост., научн. ред. и вступит. ст. С. В. Гнутовой. – М., 2003. С. 15–16.
- 57.** *Фролова Г. И.* К вопросу о выговском меднолитейном производстве. Скитские литейщики середины XIX века / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 1 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 79.
- 58.** См. № 52. Табл. XI. № 135.
- 59.** *Стерлигова Н.А.* О наперсных крестах XVI–XVII веков, связываемых с Новгородом / Ставрографический сборник. Книга III: Крест в Православии. Сб. статей // Сост., научн. ред. и вступит. ст. С.В. Гнутовой. – М., 2003. С. 262.
- 60.** Христос Воскресе! Правда и факты. – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2005. С. 234.
- 61.** *Вахрин В. И.* Иконы Ростова Великого. – М., 2006. С. 387.
- 62.** См. № 36. Стр. 96-104.
- 63.** *Кириков А. А., Бережной В. Н.* Антология православного художественного литья / Неизвестная коллекция. Том. 2. Кресты. – М., 2004. С. 213.
- 64.** См. № 9. Вып. XII, стр.1918–1919.
- 65.** См. № 3. С. 124.
- 66.** См. № 36. С. 96-104.
- 67.** Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Отд. VIII–XI. – М., 1908. С. 165–166.
- 68.** Святая Русь. Большая энциклопедия Русского Народа. Русское мировоззрение. Гл. ред., составитель О. А. Платонов. – М., 2003. С. 785.
- 69.** *Протоиерей Александр Шаргунов.* Дванадцатые праздники. Проповеди в храме. – Свято-Троицкая Сергиевая Лавра, 2007. С. 84.
- 70.** *Фельдман К. Х.* Иконы Христа / Пер. с немецкого С.К. Дмитриева. М., 2007. С. 64.
- 71.** *Митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл.* Слово пастыря. – М., 2005. С. 363.
- 72.** *Шахов М. О.* Старообрядческое мировоззрение: Религиозно-философские основы и социальная позиция. – М., 2002. С. 91.
- 73.** *Базарова Э. Л., Бинадзе Н. В., Окороков А. В.* и др. Культура русских поморов: опыт системного исследования / Под общей ред. докт. культурологии П. Ю. Черносвитова. – М., 2005. С. 248.
- 74.** Сокровищница духовной мудрости. Т. VI. – Изд. Московской Духовной Академии и Введенской Оптиной Пустыни, 2005. С. 136.
- 75.** *Святой праведный Иоанн Кронштадтский.* Моя жизнь во Христе. – М., 2005. С. 506.
- 76.** Псалтырь в святоотеческом изъяснении. – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2006. С. 246.
- 77.** *Маркелов Г. В.* Книга иконных образцов. В 2 т. Т. 1. – СПб., 2006. С. 573.
- 78.** *Глубовский Н. Н.* Библейский словарь. – Сергиев Посад – Джорданвиль, 2007. С. 789-790.
- 79.** См. № 58. С. 128.
- 80.** См. № 76. С. 567.

- 81.** *Красилин М. М.* Убранство старообрядческих Евангелий / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 2 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 47.
- 82.** См. № 52. Табл. XIV. № 151.
- 83.** См. № 67. С. 196.
- 84.** *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М., 1995. С. 392.
- 85.** См. № 12. С. 373.
- 86.** См. № 3. С. 150.
- 87.** *Пуцко В. Г.* Русское сюжетное художественное литье и его модели / Русское медное литье. Сб. статей. Вып. 1 // Сост. и науч. ред. С. В. Гнутова. – М., 1993. С. 25–27.
- 88.** *Давыдова Е. В.* Резные кресты XIX века из Спасо-Преображенского Соловецкого монастыря / Православный паломник. №2 (39), 2008. С. 64–65.

Глава 3

ОБРАЗ СПАСИТЕЛЯ

Вы смотрите на икону Спасителя и видите, что Он взирает на вас пресветлейшими очами; это взирание и есть образ того, что Он действительно взирает на вас яснейшими солнца очами Своими и видит все ваши мысли, слышит все ваши сердечные желания и вздохи. Образ – образ и есть, в чертах и знаках он представляет то, что неначертаемо и неозначаемо, а постижимо только верой.

*Святой праведный
Иоанн Кронштадтский*

3.1. Священное Предание и иные свидетельства о внешнем облике Иисуса Христа

Создавая символику Креста-Распятия, христианское искусство в то же время уделяло особое внимание изображению Спасителя на иконах. Об иконописи на VII Вселенском Соборе было сказано: «Имя Христос обозначает Божество и человечество, два совершенных естества Спасителя. Поэтому, в каком естестве Он сделался видимым, по тому естеству христиане научились и икону Его изображать... когда Христос живописно изображается в человеческом естестве, то очевидно, что христиане исповедуют, как указала сама истина...» [1]

В Ветхозаветной истории иконы отсутствовали, поскольку до рождения Богочеловека Господь был невидим и, соответственно, неопишуем. Он благоволил открыться только Моисею, давая ему Свои заповеди, чтобы Моисей донес их до народа (Исх. 19; 9, 16–22). В Новозаветной истории положение изменилось.

Изображение Господа в облике человека пришло на смену понятным только избранным представлениям о Богочеловеке. При этом, если вернуться во времена раннего христианства, рассужде-

ния о том, что Бога недопустимо представлять, а тем более изображать, были неоспоримы. Однако такие мысли опровергали евангельские тексты о том, что Иисус Христос как Ипостась Троицы воспринял человеческую природу, родившись от Святого Духа и Пречистой Девы Марии. Оставаясь Богом, Он стал человеком видимым, а значить Его можно было запечатлеть. В Евангелии сказано: «**Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил**» (Ин. 1; 18). Касаясь священных изображений Бого-человека, преподобный Феодор Студит писал: «Кто не исповедует, что Господа нашего Иисуса Христа можно изображать живописью, тот не исповедует, что он был видим...» [2].

Надо полагать, в период становления христианства к идее зрительного представления Божественного относились с осторожностью, с опасением, чтобы это не превратилось в характерное для язычества идолопоклонство. Подобным образом рассуждали многие христиане-иконоборцы.

Согласно традиционной концепции православия, язычество – это вероучение, которое обожествляет природные стихии и отрицает существование единого непостижимого Бога. Язычники, чувствуя своих идолов, обращаются непосредственно к самой вещи, например, фигуре обожествленного ими кумира, видя в предмете поклонения олицетворение языческой силы. Известен случай, когда исцеленная Иисусом Христом язычница, упоминавшаяся в Евангелии (Мф. 9; 20–23), в благодарность за свое выздоровление установила у своего дома статую Спасителя. Об этой статуе Евсевий Памфил¹ писал: «Коленопреклоненная женщина протягивает руки вперед, как умоляющая; напротив нее – отлитая из того же материала фигура стоящего мужчины, красиво окутанного плащом и протягивающего руку женщине. Эта статуя, говорили, изображает Иисуса; она уцелела до сих пор; я, будучи в этом городе, видел ее собственными глазами². Нет ничего удивительного в том, что в старину язычники, благодетельствованные Спасителем нашим, это делали» [3]³. Предполагается, что хранящийся в Латеран-

¹ Евсевий Памфил (ок. 260–340) – епископ Кесарийский, церковный историк, которого называют «...отцом церковной истории, учителем благочестивых повествователей пути земной Церкви, ее соборной жизни во Христе и вслед Христу» [4].

² При римском императоре Юлиане Отступнике (361–363) статуя Спасителя была уничтожена [5].

³ В подтверждение подлинности слов Евсевия Памфила, А. М. Успенский писал, что его «...нельзя заподозрить в преувеличении, так как то богословское течение, к которому он принадлежал, далеко не одобряло тех фактов, которые он описывает» [6].

ском музее в Риме барельеф одного из саркофагов IV века воспроизведен с этого памятника [7].

Известны предания о существовании изображений Спасителя не только в годы раннего христианства, но и при Его жизни [8]. Это вполне возможно, поскольку на территории Римской империи, в том числе и Иудеи как ее протектората, процветало портретное искусство, и не исключено, что последователи Господа, которые ранее были язычниками, создавали живописный образ Иисуса Христа.

Несовместимость монотеизма с отголосками идолопоклонства отмечалась еще задолго до Рождества Христова. Так, например, по пророку Иеренею, Бога называли Господом, потому что благодаря этому имени делается различие между Богом истинным и ложными языческими богами-идолами [9].

Церковь, следуя заповедям Божиим (Исх. 20; 2–17) предостерегала от «сотворения себе кумира». Например, святитель Григорий Палама писал: «...Ради нас Вочеловечившегося икону сотвори, по любви к Нему, и через нее вспоминай о Нем, через нее поклоняйся Ему... Равным образом и святых иконы и твори, и поклоняйся им: не как богам – что воспрещено, – но во свидетельство твоего с ними общения, любви к ним и чествования их...» [10]. Поэтому, при правильном подходе к христианскому чествованию икон поклонение относится не к предмету со святым изображением, а к самому первообразу [11]. Православная Церковь учит: почитай икону, но не боготвори ее; чти икону ради того, кто на ней изображен [12].

Древнейшие катакомбные изображения Иисуса Христа в основном носили символический характер. Среди них распространенным знаком было греческое слово ΙΧΘΥΣ – рыба, поскольку буквы этого слова являлись своего рода аббревиатурой слов: Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ – Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель [13].

В Иисусе Христе осуществилось сочетание Божественной и человеческой природы. Поэтому для создания зримого образа Спасителя «во плоти» нужно было не только передать с максимальной достоверностью реальный облик Богочеловека, но и раскрыть в иконографическом и образном строе славу Единородного Сына Отца Небесного, а по сему, чтобы в «...осанке, взоре, лице, движе-

нии, во всем теле Спасителя, можно было созерцать величие, бесстрашие, Божественную любовь, благость, милосердие, смирение и кротость Господа» [14].

В Четвероевангелии отсутствуют данные о внешности Иисуса Христа¹. Его иконография во многом строилась на Священном Предании, а также на свидетельствах, изложенных в исторических документах. Этими свидетельствами, как основополагающими, руководствовались при утверждении канона изображения Спасителя.

Ниже приведены некоторые дошедшие до наших дней сведения об облике Иисуса Христа. Из этой таблицы следует, что в целом описание разных авторов имеют немало общего, и это говорит о надежности информации, касающейся облика живой исторической личности – Богочеловека Иисуса Христа². Отдельные различия в описаниях могут быть обусловлены субъективностью первоисточников и погрешностью переводов древних текстов. Тем не менее, в основном они не противоречат, а дополняют друг друга.

Надо сказать, что донесение Публия Лентула³, на которое имеется ссылка в таблице, отличается особой эмоциональностью и характеризует Иисуса Христа как «...прекраснейшего из всех человеков...». Поэтому заслуживает внимания приведенный ниже текст этого донесения (по данным апокрифа⁴), тем более что, по преданию, автор этого послания сам видел Иисуса Христа [15].

*«Лентул, наместник Иерусалимский,
отцам сенаторам и римскому народу»*

«У нас явился и до сих пор жив человек, обладающий великими способностями, по имени Иисус Христос: люди почитают Его пророком, а ученики называют Сыном Божиим. Он воскрешает мертвых и исцеляет больных. Он человек высокого роста и благородной наружности; вид Его важен и выра-

¹ Это можно объяснить тем, что основной задачей евангелистов являлось не детальное изложение фактов священной истории, а духовное наставление и воспитание людей, сообщение им Благой вести.

² Будет справедливо отметить, что до настоящего времени ведутся споры о достоверности источников информации, касающихся внешности Спасителя, и приводятся достаточно веские аргументы со стороны спорящих сторон. Между тем, укоренившийся с зарождения христианства канон изображения Иисуса Христа, во многом соответствующий указанному в таблице источникам (не говоря уже о Туринской плащанице), дает основание для принятия этих сведений как исторических, основанных на фактическом материале.

³ Во времена римских цезарей начальники, управляющие подвластными Риму территориями, должны были докладывать в Сенат о всех случившихся достопамятных событиях. Публий Лентул был одним из таких начальников, являясь проконсулом Иудейским во времена земной жизни Иисуса Христа.

⁴ Апокриф (*греч.* – тайный, секретный) – религиозный текст, не признанный Церковью священным (каноническим). Текст Публия Лентула дозволен Церковью для чтения, но не используется в богослужебной практике.

Облик Иисуса Христа по данным разных источников

Источ- ник	Донесение проконсула Иудеи Публия Лентула (I в.) [16]	Косвенные источники		
		Описание преп. Иоанна Дамаскина (VIII в.) [17]	Описание монаха Епифания (IX в.) [18]	Описание церковного историка Никифора Каллиста Ксанфопула (XIV в.) [19]
Воло- сы	«Его русые волосы волнисты и кудреваты, гладки...спадая на плечи, на темени они разделены...»	«...вьющиеся волосы...»	«...русые и не особенно густые...»	«...волосы Его были светло-коричневого цвета, не слишком густые и слегка завивающиеся... Волосы...носил весьма длинные...»
Глаза	«Голубые блестящие глаза Его удивительно привлекательны»	«...прекрас- ные глаза»	«...брови чер- ные и не осо- бенно согну- тые, очи светлые и блестящие...»	«Брови Его были темны и выгнуты, и глаза Его как бы изливали из себя нежный золотой свет»
Нос	«...нос и рот весьма правильны»	«...прямой нос...»	«...с долгим носом...»	«Нос у Него был выдающийся...»
Боро- да	«Небольшая, но довольно густая борода его – оди- накового цвета с волосами головы – раздвоенная на подбородке»	«...[имел] черную бороду...»	«...с русою брадою...»	«...борода приятная, но не очень длинная»
Лик	«Чело Его гладко и ясно... Лицо Его поражает простотою, соединенной с величием...»		«...был весьма прекрасен видом...»	«...Его Лицо... было скорее овальное, чем круглое, с небольшим оттенком румянца...»
Поло- же- ние голо- вы		«...[держал] го- лову, склонен- ную несколь- ко вперед»	«...глава Его... с легким скло- нением...»	
Фигу- ра	«Этот Человек высок ростом и строен»	«Христос был высок и строен...»	«..ростом или телесным возвышением шести полных фут [около 184 см]...»	«Он был высок...Рост Его составлял полных семь пядень [около 186 см]...немного был согбен, но тело Его было хорошо сложено»

зителен, так что, смотря на Него нельзя не любить и вместе с тем не бояться Его. Волосы у Него волнистые и кудреватые, немного потемнее и сильно блестящие там, где они спадают на плечи. Они разделяются на две стороны по обычаю назореев. Чело у Него гладкое и чудесно спокойное; на лице Его нет ни морщин, ни каких-либо пятен, а румянец делает Его щеки прекрасными. Нос и рот Его совершенны. Он имеет густую коричневатую бороду в цвет Его волос, не длинную, но разделенную надвое. Глаза у Него яркие и как бы имеют различный цвет в различное время. Он страшен в Своих угрозах, спокоен в Своих увещаниях. Человек любящий и любимый, бодрый, но постоянно серьезный. Никогда никто не видел Его смеющимся, но часто видели плачущим. Руки и другие члены тела Его совершенны. Речь Его ровна и важна. Он смирен и кроток, прекраснейший из сынов человеческих».

Сводя воедино представленные свидетельства, внешний облик Иисуса Христа можно описать следующим образом: волосы у Него русые гладкие, разделенные на темени, спадающие на плечи и слегка вьющиеся на концах, борода примерно того же цвета, что волосы, не длинная и раздваивающаяся внизу, глаза привлекательные, брови темные, нос прямой, лицо, слегка сужающееся к подбородку. Надо сказать, что некоторые источники [20, 21] отмечали его сходство с матерью – Пресвятой Богородицей Марией.

Держался Иисус Христос величественно и просто. Несмотря на особенность – слегка склоненную голову, Он казался высоким. Рост Иисуса Христа можно рассматривать как наследственную закономерность, поскольку, согласно Библии, цари Израилевы из рода Давидова обычно обладали высоким ростом. Руки Спасителя были красивы с тонкими длинными пальцами [22].

Прекрасному внешнему облику Иисуса Христа соответствовала и Его личность. В Евангелии конкретно ничего не сказано о личностных качествах Спасителя, но во всех Его поступках можно было видеть проявление исключительных достоинств. Во взгляде Иисуса Христа присутствовали властность и укоризна, но в то же время – понимание, доброта и кротость. Его общественное служение началось с того, что Он смиренно при народе принял крещение от Иоанна Крестителя, в то время как, будучи безгрешным, мог не подвергать себя этому обряду. Он обладал необыкновенной выносливостью, большую часть времени благовествуя на открытом воздухе, постоянно странствуя по суше и по морю с минимальными удобствами, говоря ученикам своим: «...ничего не берите на дорогу: ни посоха, ни сумы, ни хлеба, ни серебра, и не имейте по две одежды» (Лк. 9; 3). Во всех действиях Иисус Христос проявлял целеустремленность, выдержанность и последовательность. Он

знал, чего хочет и на что идет: «... **Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу свою для искупления многих**» (Мк. 10; 45). Его строгость сочеталась с любовью к людям, причем, зная человеческую природу со всей ее ущербностью и слабостью, эта любовь не идеализировала людей, была сдержанной и ее целью являлось совершенствование человечества, вплоть до последнего «заблудшего», которого еще можно спасти [23]. Своим терпеливым и милостивым отношением Иисус Христос как бы подчеркивал, что Он пришел к людям для избавления их от грехов, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную.

Согласно церковному преданию, первое изображение Иисуса Христа появилось еще при земной жизни Богочеловека по Его воле. История гласит, что тяжело больной проказой царь сирийского города Эдесса по имени Авгарь, услышав о появлении в Иерусалиме необыкновенного человека – проповедника, творящего чудеса, уверовал в него, как в сына Божия и послал к нему живописца Анания с письмом. В письме он умолял Иисуса Христа прийти и спасти его. Анания безуспешно пытался выбрать момент, чтобы передать эту просьбу Иисусу Христу, постоянно окруженному людьми, и однажды в ожидании решил издали написать Его образ. Но он напрасно пробовал изобразить постоянно меняющееся выражение лица Спасителя. Увидев Анания, Господь Сам позвал его, попросил принести воды и убрус (мандильон)¹, умыл и вытер лицо Своим поданным ему убрусом, на котором чудесным образом запечатлелся Его Божественный Лик.

Отдавая должное вере Авгаря в спасение, Иисус Христос этим не ограничился и передал ему также письменное послание. В Четвероевангелии и других апостольских текстах нет о нем упоминания. Тем не менее, послание представляет особый интерес, поскольку как бы подтверждает факт знаменательного события – появления Нерукотворного Образа Спасителя и свидетельствует о Божественной любви и милосердии Иисуса Христа к уверовавшим в Него страждущим. Ниже приводится его текст по данным Евсевия Памфила [24]: «Блажен ты, если уверовал в Меня, не увидев Меня. Написано обо Мне: увидевшие Меня не уверуют в Меня, чтобы не увидевшие уверовали и ожили. А что ты приглашаешь Меня к себе, то надлежит Мне исполнить здесь все, ради чего Я

¹ Убрус – четырехконечный плат, полотно (*греч.* – мандильон).

послан; а когда исполню, то вознесусь к Пославшему Меня. Когда же вознесусь, то пошлю к тебе одного из учеников Моих, чтобы он исцелил болезнь твою и даровал жизнь тебе и тем, кто с тобой»¹.

Существует иная, менее известная и не принятая Церковью, версия появления убруса с образом Спасителя. Она изложена неизвестным византийским автором². Согласно этому тексту, Иисус Христос, готовясь принять муки и добровольную смерть, во время пребывания в Гефсиманском саду «...предстал борющимся и молящимся, когда и пот капал с Него, подобно каплям крови, как указывает евангельское повествование³, тогда, говорят, взяв у одного из учеников этот ныне видимый кусок полотна, Он вытер им ручейки пота, и тотчас на нем отпечатался этот зримый отпечаток Его Боговидного Образа. После вознесения Спасителя, полотно Фома передал Фаддею и велел послать Авгарю, исполняя содержащееся в письме⁴ обещание» [25]. Другими словами, предание⁵ связывает появление Мандильона с началом трагических событий в земной жизни Спасителя, а передачу Убруса Фаддеем Авгарю – с чудесным вознесением Иисуса Христа⁶.

Считают, что предание о Святом Убрусе окончательно сформировалось к VI веку и с тех пор пользовалось в христианском

¹ Это один из немногих текстов, по преданию написанный Иисусом Христом, или, что наиболее вероятно, продиктованный Им одному из учеников (скорее всего Фоме, который Его всегда сопровождал). Евсевий Памфил пишет о заимствовании текста в Эдесском архиве [26], что, по-видимому, имело место во второй половине III – в первой половине IV века.

² Речь идет о повести, предположительно написанной сподвижником императора Константина VII (Багрянородного) в связи с триумфальным обретением Святого Убруса (944–945) [27].

³ Лк. 22; 44.

⁴ Имеется в виду письмо Спасителя к Авгарю.

⁵ При сопоставлении этой версии с текстом Евангелия она выглядит неправдоподобно. По Евангелию от Луки, Иисус Христос пошел в Гефсиманский сад (на Елеонской горе), где «находясь в борении, прилежнее молился, и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (Лк. 22; 44), после чего «Встав от молитвы, Он пришел к ученикам и нашел их спящими от печали и сказал им: что вы спите? Встаньте и молитесь, чтобы не впасть в искушение» (Лк. 22; 45). Таким образом, из приведенных текстов непонятно – когда Спаситель мог взять полотно и вытереть им пот.

⁶ По католическому преданию, образ Спасителя появился на платке Благочестивой Вероники, после того как она им отерла покрытый потом и кровью лик Иисуса Христа во время шествия на Голгофу («Плат Вероники»). В западном искусстве (начиная с XII века) Спасителя на «Плате Вероники» обычно изображают с терновым венцом и стекающими по лицу каплями крови. В такой иконографии подчеркиваются муки и страдания Иисуса Христа, в то время как богословский смысл православной иконы «Спас Нерукотворный» – это образ Богочеловека – Спасителя человечества. В западной Церкви встреча Вероники с Иисусом Христом на «Via Dolorosa» включена в католический цикл Страстей Господних. В византийской и русской традиционной иконографии изображение Лица Спасителя с терновым венцом не встречается. Оно появляется в латинской версии начиная с XII века [28].

мире широкой известностью, заняв особое место в искусстве Православной Церкви Византии. Причем в основу иконографического канона этого образа была положена первая версия появления Убруса и его передачи Авгарю. На рис. 1 представлены некоторые клейма серебряного оклада византийской иконы Нерукотворного Лица Спасителя (XIV в.), на которых изображены сцены, связанные с преданием об этом образе [29].



Иисус Христос оmyвает лик



*Иисус Христос передает Анании
Убрус, на котором чудесным
образом запечатлелся Его лик*



*Анания передает Авгарю Убрус
с Нерукотворным образом
Иисуса Христа*

Рис. 1

*Некоторые клейма на окладе византийской иконы с Нерукотворным образом
(серебро, чеканка), XIV в.*

Монастырь Сан Бартоломео дельи Армени, Генуя

«Святой Убрус»¹ – это величайшая святыня христианства и важный факт того, что Сам Господь, даровав свой образ людям, показал возможность передачи откровения Божия не только от Господа непосредственно человеку, но и через вещественную святыню, то есть через икону². Такое откровение Господа дало основание для богословского учения об иконопочитании. Иоанн Златоуст говорил: «Разве Владыку нашего можно видеть очами? Он незрим и безвиден по существу, а изображается и бывает видимым по человечеству» [30]. На VII Вселенском Соборе, на котором об-

¹ В русской иконографии существует несколько версий названия Нерукотворенного образа Иисуса Христа; наиболее распространенные – это «Спас Нерукотворный», «Спас на убрусе», «Святой Убрус».

² Через икону мы ощущаем постоянное Божественное присутствие. Кроме того, на протяжении веков имеется множество свидетельств, когда христиане в реальности познавали чудодейственную силу икон. Первой такой иконой можно считать Нерукотворный образ Иисуса Христа, через который пришла помощь Авгарю.

суждалось иконопочитание, подлинность находящегося в те годы в Эдессе «Святого Убруса» не вызывала сомнений [31].

О дальнейшей судьбе Мандильона предание гласит, что после Авгаря один из правителей Эдессы вернулся к язычеству, и данную святыню были вынуждены спрятать, заложив в крепостной стене. Со временем об этом тайнике забыли, но при осаде города персами (в 544 году) епископу Евлавию явилась Пресвятая Богородица и, указав местонахождение образа Спасителя, повелела достать его. Кладку разобрали, обнаружив не только «Святой Убрус», но и отпечаток Лица Иисуса Христа на керамической плите, прикрывавшей тайник. Таким образом, был обретен еще один вариант Нерукотворенного образа – «Спас на черепи» («Спас на керамии» или «Керамион»). После совершения крестного хода со «Святым Убрусом» персидское войско отступило.

В 944 году Мандильон с образом Спасителя был торжественно перенесен греческим императором Романом в Царьград (Константинополь) в придворную церковь Богоматери Фаросской, где он находился до начала XIII века. Такое важное событие отмечается Церковью 16/29 августа как праздник, называемый «Третьим Спасом». В стихирах на вечерни этого дня поют¹: «...пречистого Твоего лица зрак избравив, Авгарю верному послал еси, возжелавшү Тя видети, по Божествү Херүвимы невидимаго, яко да Твой образ зряще, нас ради воплощагося и пострадавшего волею...» [32]. По богословским и общечеловеческим понятиям очевидным является то, что все исходящее от Иисуса Христа и касающееся Его земной жизни должно почитаться как величайшая святыня.

В 1204 году Царьград был взят крестоносцами (латинянами), и после дележа награбленной добычи Убрус достался венецианскому дожу, который его направил морским путем в Венецию. По преданию, образ «Спаса на черепи» также находился до похищения в Константинополе [33]. Однако по неисповедимой воле Господа корабль вместе со святынями во время бури затонул [34].

Таким образом, при земной жизни Богочеловека было получено изображение Иисуса Христа, и наиболее вероятно, что иконография «Спаса Нерукотворного» сложилась не на догадках и предположениях, а на основе прижизненных свидетельств земного присутствия Богочеловека.

¹ Службы этого дня в основном ориентированы на догматическое обоснование иконопочитания: «Свет Превечный, Отча исполняя словеса, образноподвием плоти прежде виден висть Человеком, ныне же явися образом нерукотворенным...» [35].

Однако, хотя «Святой Убрус» и открылся в VI веке, в качестве образца для создания икон по его подобию он стал в основном известен лишь с перенесением в Царьград. С тех пор на протяжении веков «Нерукотворный образ» сделался самым распространенным изображением Господа. Для Православной Церкви этот Лик является подлинным Ликом Иисуса Христа. Причем, даже те богословы, которые критически относятся к преданию о появлении «Святого Убруса», считают, что изображение на Мандильоне аутентично Лику Спасителя [36].

В византийской иконографии, несмотря на установление канона¹, известно несколько изводов «Святого Убруса» [37]. Это способствовало раскрытию всей глубины Божественной сущности образа. В греческих православных храмах и сегодня повсюду можно видеть Лик Спасителя на стенных росписях² и на иконах (табл. 1, №№1 и 2).

Другим важным свидетельством об историческом облике Иисуса Христа считается Нерукотворенный Его образ, чудесно явленный на Святой Плащанице. Это так называемая «Туринская плащаница», которая служит подтверждением непостижимого славного Воскресения Спасителя. Она представляет собой полотно – отрез старинной льняной ткани около четырех метров в длину и одного метра в ширину. В эту ткань, как свидетельствует Евангелие, Иосифом из Аримафеи

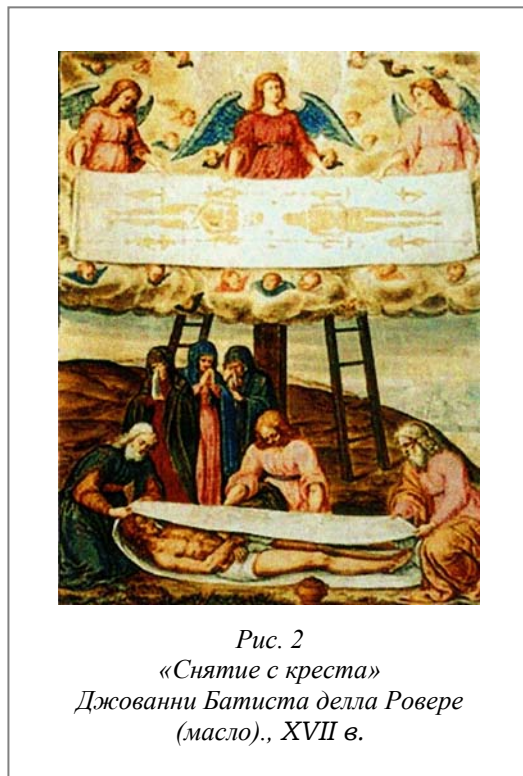


Рис. 2
«Снятие с креста»
Джованни Батиста делла Ровере
(масло), XVII в.

¹ Имеется в виду окончательное восстановление иконопочитания поместным Константинопольским собором (в 842 г.), с установлением иконографических изводов.

² Иногда, в греческих храмах можно встретить необычное изображение Убруса. Например, в монастыре «Преображения Господня» на горе Фавор (Израиль) в росписях на колоннах имеются традиционные рисунки плата, на которых вместо образа Спасителя помещен византийский герб в упрощенном варианте (двуглавый орел без державы и скипетра, принятый согласно Флорентийской унии в 1439 г.). Росписи выполнены в 2008 году греческими мастерами в нововизантийском стиле. По-видимому, такая композиция символизирует Божественное попечительство над Православием, подчеркивая значимость Греческой Церкви.

(одним из тайных учеников Иисуса Христа) было завернуто снятое с Креста пречистое тело Спасителя: «Он [Иосиф], купив плащаницу и сняв Его, обвил плащаницею и положил Его во гробе, который был высечен в скале; и привалил камень к двери гроба» (Мк. 15; 46). Иисус Христос лежал на одной половине этого полотна (как показано на рис. 2), а другой половиной через голову был накрыт сверху¹.

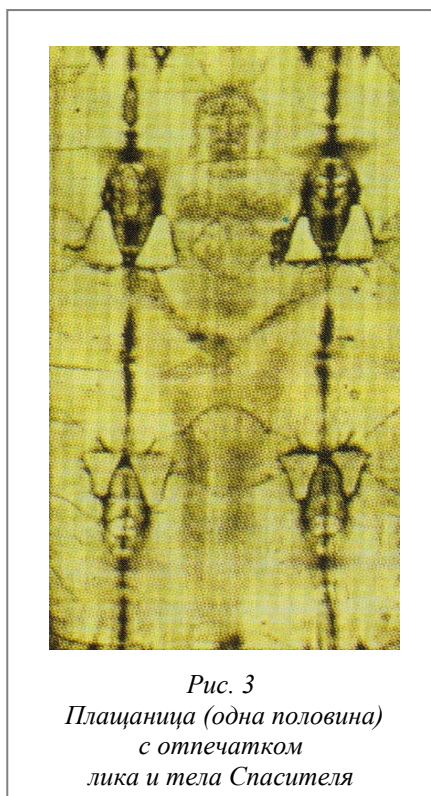


Рис. 3
Плащаница (одна половина)
с отпечатком
лика и тела Спасителя

По промыслу Божиему на ткани образовался отчетливый отпечаток тела и лика Иисуса Христа (рис. 3) со следами пыток и жестокой казни, соответствующими Евангельскому повествованию о страданиях, крестной смерти и погребении Спасителя. Плащаница с этим отпечатком сохранилась до наших дней, став священной реликвией христиан, открывающей великую тайну Богочеловека.

Воспринимая Туринскую плащаницу как погребальную ризу Иисуса Христа, даже глядя на ее копии, непроизвольно переживаешь волнение от соприкосновения с событиями Священной истории многовековой давности, от возможности увидеть Нерукотворное изображение Спасителя. Перед глазами «...проступает величественный образ. От середины широкого чела по обеим сторо-

нам Лика спускаются направо и налево темные волосы, которые, закрывая уши, соединяются с бородой... Иконография величественная, сверхъестественная...» [38].

До сих пор проведенные исследования не доказали скептикам подлинность плащаницы и нерукотворность явленных на ней следов человеческого тела (стоит сказать, что не было доказано и обратное). Существует мнение, что происхождение этих следов нельзя понять, опираясь на методы естественных наук².

¹ На рис. 2 представлена картина, на которой автор реконструировал приятый в древние времена на Ближнем Востоке метод завертывания покойного в отрез ткани при погребении.

² В последние годы растет число сторонников теории происхождения отпечатка на плащанице в результате излучения (пока неизвестной природы). Подтверждение этой теории будет свидетельствовать не только о Крестной жертве и погребении Спасителя, но и о его чудесном Воскресении (в России исследованиями плащаницы занимается Московский центр Туринской плащаницы).

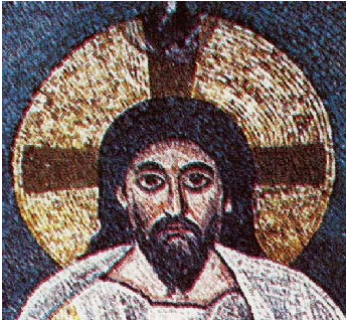
За последние годы стало распространенным мнение, что изображение на Туринской плащанице является первообразом Иисуса Христа и единственной нерукотворенной иконой Спасителя, дошедшей до наших дней¹. Однако, отождествление нерукотворных святынь противоречит известным историческим фактам, что Лик Спасителя на Мандильоне появился раньше, чем его отпечаток на Туринской плащанице. Тем не менее, при сравнении изображений видны общие черты в облике Иисуса Христа. Поэтому, эти божественно явленные носители лика Спасителя могут служить, с одной стороны, свидетельством подлинности плащаницы, а с другой – достоверности появления «Святого Убруса».

Таким образом, на основании Священного Предания и документов далекого прошлого стал очевиден облик Богочеловека Иисуса Христа, что дало возможность отображения Его на иконах. Списки с Нерукотворенного образа получили широкое распространение в византийской и древнерусской иконографии.

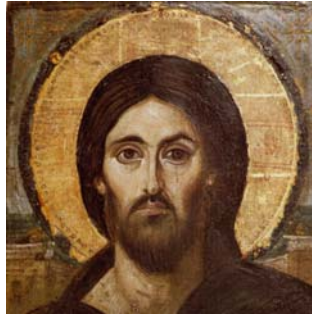
В табл. 1 приводятся примеры иконографических изводов Нерукотворенного Лица Спасителя с древних времен, выраженные разными средствами искусства. А для большей наглядности соответствия художественных и церковно-исторических образов показаны отпечаток Лица Иисуса Христа на Туринской плащанице, его электронная версия и фоторобот (подробнее изложено ниже; нумерация – согласно табл. 1).

1. Фрагмент византийской мозаики VI века на сюжет «Преображение Господне», находящейся в церкви Святой Екатерины Синайского монастыря [39]. Это великолепно сохранившийся памятник христианского искусства, выполненный в соответствии с нормами византийской эстетики VI века. Иисус Христос изображен с черными волосами и бородой, а вокруг Его головы – крестчатый нимб. Мозаичный рисунок образа отличается лаконичностью и передает аскетическую суровость Богочеловека, призывающего «...в рассудительности воздержание, в воздержании терпение, в терпении бла-

¹ По этой версии, образ «Спаса Нерукотворного» есть ничто иное как Лик Иисуса Христа, воспроизведенный в глубокой древности по имевшимся следам на Туринской плащанице, сложенной в восемь раз. При таком ее сложении видна только голова Спасителя [40]. Отождествление Образа Спасителя на Мандилионе и изображения на Туринской плащанице, дает возможность объяснения истории Плащаницы, вызывающей много вопросов... Тем не менее, тождественность образов опровергается паломническими описаниями и другими историческими данными, свидетельствующими, что в церкви Богоматери Фаросской со второй половины XI века до начала XIII века (то есть до крестового похода) одновременно находились обе реликвии – «Святой Убрус» и Плащаница [41].



1



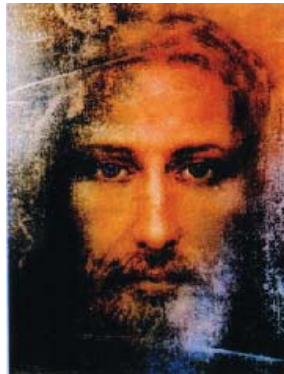
2



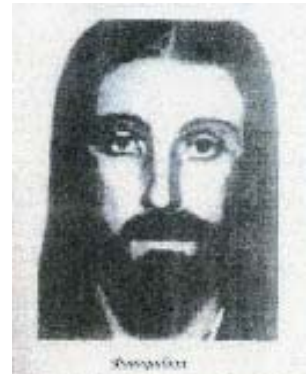
3



4



5



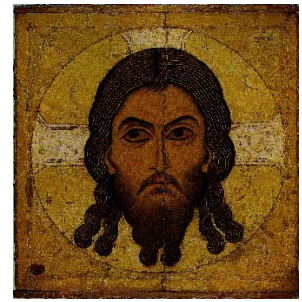
6



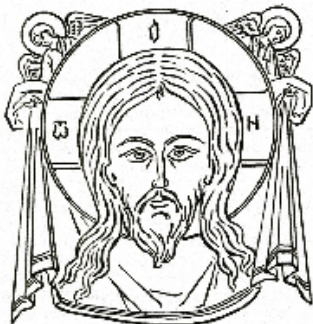
7



8



9



10



11



12

Таблица 1
Изображения Лица Спасителя

гочестве» (2 Пет. 1; 6).

2. Фрагмент иконы «Христос Пантократор» («Христос Вседержитель»), написанной византийскими мастерами VI–VII веков в технике энкаустики (восковыми красками). Икона находится в монастыре святой Екатерины на горе Синай¹ [42]. Ее считают величайшим шедевром и называют «визитной карточкой» икон Синайской обители [43]. Лик Спасителя прописан уверенной рукой мастера, полон красоты и достоинства. Он с трудом поддается описанию, поскольку в нем сосредоточено земное и небесное, царственное величие и благородство.

3. Монета – золотой Солид императора Юстиниана II, отчеканенная в первый период его правления (692–695) с изображением Иисуса Христа на реверсе (обратной стороне) монеты [44]. Этот образ, приобретший статус государственного символа, относится к тому же иконографическому типу, что и на мозаичной иконе (№ 1).

4. Фрагмент Туринской плащаницы с Нерукотворенным Образом Иисуса Христа. На погребальной ризе отчетливо различимы длинные волосы и раздваивающаяся на конце борода, глубоко посаженные закрытые глаза и прямой нос. Лик, внушающий преклонение, отражает вселенскую значимость произошедшего.

5. Электронная реконструкция Лица Спасителя на «Туринской плащанице»². Полученная таким образом версия Образа имеет сходство с Ликом Иисуса Христа на Плащанице и другими Его изображениями в табл. 1. В то же время, по этой версии Лик Спасителя обладает неземной красотой. В Его чертах благородство и что-то сверхъестественное, непостижимое. Невольно задаешься вопросом, какое художественное мастерство нужно иметь, чтобы суметь написать нечто подобное красками.

6. Фоторобот, составленный специалистами по данным исторических устных свидетельств о внешнем облике Иисуса Христа³.

¹ Икона писалась до периода иконоборчества, когда иконы уничтожались. Синай, будучи на территории Египта, который находился под властью арабов-мусульман, был отторгнут от Византии, а духовенство монастыря сохранило древние шедевры.

² Реконструкция проведена путем компьютерного ретуширования изображения Лица Иисуса Христа на Плащанице с использованием графического редактора (см. сайт [www/rojdenierus.ru](http://www.rojdenierus.ru)).

³ Фоторобот составлен по инициативе доктора исторических наук Б. Сапунова криминалистами, которым не было сказано (по согласованию с ними), чей фоторобот создается (см. сайт: http://sir35.ru/Sapunov/J_612.htm). Для восприятия графической реконструкции важным является признание самого Б. Сапунова, что он «не Богослов, не атеист, а только ученый».

На графической реконструкции видим лик человека, имеющего немалое сходство с видимым изображением на Туринской плащанице.

7, 8. Фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря 1156 года (Псков). На Руси это самые древние из дошедших до наших дней храмовых росписей с Нерукотворным Образом¹. На этих фресках изображены «Спас на убрусе» и «Спас на керамии», то есть Лик Иисуса Христа, который отпечатался дважды, оживляя неживую материю [45].

9. Икона «Спас Нерукотворный», находящаяся в Государственной Третьяковской галерее. На рисунке лицевая сторона двухсторонней новгородской иконы второй половины XII века, иконографический тип которой подобен изображению на фреске церкви Спаса на Нередице первой половины XII века [46]. На иконе Лик Иисуса Христа без убруса, что встречается редко и является отклонением от правил. Тем не менее, отсутствие признаков плата придают образу духовную самостоятельность. Лик Спасителя написан на фоне крестчатого нимба, занимающего практически все поле иконы. Этот Лик аутентичен образу Иисуса Христа согласно Церковному преданию: длинные волосы, вьющиеся на концах², раздваивающаяся борода, прямой нос и глубоко посаженные глаза. В иконографии прослеживается традиционный византийский стиль. Восточно-христианская эстетика и время создания шедевра дают основание для предположения, что мастер мог сам видеть «Святой Убрус» в Фаросском реликварии. Икона выполнена в сдержанной манере, лаконичном колорите и в скупой цветовой гамме. В человеческом восприятии – это зрелый муж с благородной внешностью и с суровым открытым взглядом, как бы просвечивающим смотрящего на икону, не оставляя ему возможности что-либо скрыть в своих помыслах. Его облик выражает спокойствие и одухотворяющее Божественное начало, а энергия образа и его мистический характер создают ощущение Таинства непостижимого³.

10. Прорись распространенной иконографии «Святого Убруса» [47]. Подобную иконографию Лица Иисуса Христа можно

¹ Росписи с Нерукотворным Образом в церкви «Спаса на Нередице» вблизи Новгорода Великого (1199) утеряны.

² В волосах Спасителя заметны золотые нити, поэтому икону еще называют «Спас Златые Власа» или «Спас Златовласый».

³ Рассуждая о данной иконе А. Н. Овчинников пишет: «...именно в русской иконописи снова возникает древний образ, причем в столь мощном выражении, какого не было и в ранних образцах» [48].

встретить среди русских живописных и литых икон «Спаса Нерукотворного»¹.

11. Литая икона второй половины XIX века (бронза, 6,3 x 5,4), на которой имеется рельефный рисунок «Святого Убруса» (см. гл. 3.2, табл. II, № 1).

12. Миниатюрная икона (масло, 8,7 x 7,3) конца XIX – начала XX века. Приведена здесь для сравнения традиционного и западного стилей написания Святого Образа. Эту икону писали в России, ориентируясь на принятое на Западе изображение Мандилиона. На иконе виден терновый венок, а на лбу Иисуса Христа капли крови, что связано с преданием, получившим название «Плат Вероники». Лик характеризуется красотой и выразительностью, но наблюдается некоторое несоответствие между наличием тернового венка, свидетельствующего о принадлежности образа к Страстному циклу, и спокойным, умиротворенным взглядом Спасителя.

Таким образом, прослеживается общность основных черт в Лике Спасителя, несмотря на различные обстоятельства появления этих изображений, что лишний раз подчеркивает достоверность Священного Предания.

Хотелось бы отметить, что нередко, глядя на живописные иконы, в глубине души ощущаешь как бы присутствие личности мастера, – с его фантазией и гипотетической возможностью внесения им дополнений к уже созданному. Что касается Нерукотворного Лица, то в данном случае испытываешь чувство завершенности, отсутствие субъективного человеческого – и это, вероятно, тоже признак воистину чудесно явленного нам Образа Иисуса Христа.

⁴ Прорись – контурный рисунок с оригинала композиции иконы, который служит в качестве иконного образца. Прориси способствуют соблюдению канона при создании икон и выполняют роль памятников церковного искусства. На приведенной прориси изображен схематичный рисунок «Спаса Нерукотворного»: в верхних углах ангелы, держащие плат с декоративной канвой, от которого вниз идут крупные складки; над головой Спасителя – крестчатый нимб с буквами «Ω Ω Π» и девятью линиями.

3.2. Иконография образа Иисуса Христа на литых иконах и крестах

На Руси после принятия христианства немаловажной являлась мистическая связь религиозных чувств со святынями, обладающими особым духовным воздействием. Поэтому почитание «Святого Убруса», то есть списка с Нерукотворенного Образа на мандильоне стало всенародным. Особое отношение к данному образу проявлялось у отцов Русской Церкви, которые считали его одним из главных сюжетов православной иконы.

Немалую значимость «Святой Убрус» обрел в богословском споре во второй половине XIV века, поскольку это были времена борьбы со стригольнической ересью¹, одним из положений которой являлось иконоборчество. Вероятно, в противостоянии ереси «Святой Убрус» служил бесспорным аргументом иконопочитателей. При этом, чтобы донести образ Спасителя до всех слоев населения, было важно воплощение Мандилиона и в религиозном искусстве малых форм [49], в частности, в меднолитой пластике, как известно, служащей в основном для личного благочестия.

С XVII века популярность образа возросла еще более, чему в немалой степени способствовал тот факт, что в эти времена авторитет Русской Православной Церкви в силу разных обстоятельств² стал достаточно высок, и в некоторой степени она обрела статус центра мирового Православия. Священнослужители, а также монархи признавали следование восточно-христианской (константинопольской) традиции и проявляли особое отношение к «Святому Убрису». При этом сам Петр I, решительно насаждавший европейскую культуру, почитал православный образ «Спаса Нерукотворного» [50].

Бытование Убруса было распространено в личных молельнях, где обращались к святому Лику по всем житейским вопросам, а благодаря преданию об излечении Авгаря, верили в целительную

¹ Стригольники – секта, активно действующая в XIV веке, особенно в Новгороде и Пскове. Согласно своим еретическим взглядам, они отрицали Божественную сущность Иисуса Христа, проявляли критическое отношение к почитанию святых мощей, икон и многому другому, что составляло основу истинной Православной Церкви. Эти по сути богоборческие взгляды не получили поддержки на Руси, с ними активно боролись, что привело к их окончательному вырождению [51].

² Имеется в виду Смутное время, которое закончилось соборным избранием и венчанием на царство нового монарха православного государства Михаила Федоровича Романова. Тем самым всему миру было показано, что русское Православие достаточно сильно, чтобы сплотить народ и противостоять навязываемому подчинению Западной Церкви.

силу чудесно явленного образа. О его значении в монашеской среде и у простого народа свидетельствуют часто встречающиеся изображения Убруса на многих рукописных книжных миниатюрах с сюжетами из жизни разных святых [52].

Древнерусская иконография «Спаса Нерукотворного» имела преемственную связь с византийской школой церковной живописи. В частности, с ними связывают происхождение иконы, описанной в гл. 3.1 (табл. 1, № 9). Кроме того, в 1353–1355 годах митрополит Алексий получил в Константинополе икону «Спаса Нерукотворного» как знак благословения византийским патриархом на митрополичью кафедру [53]. Этот образ Алексий поместил в Спасо-Андрониковом монастыре, основанном им в середине XIV века. Данная икона заняла важное место в русской духовной жизни, а также служила образцом для церковных живописцев¹. Однако большинство икон нельзя назвать «списками», поскольку мастера вносили дополнения, не нарушающие догматическую суть образа.

На русских иконах было принято изображать Спасителя на фоне плата с верхними концами, завязанными узлами, от которых идут ниспадающие складки, чаще всего сходящиеся ниже бороды Иисуса Христа. Позднее стали изображать над Его головой по углам двух ангелов, которые своим присутствием подчеркивают Божественное величие образа. На некоторых иконах эти ангелы держат в руках плат. Вокруг головы Спасителя находится нимб, обычно крестчатый с буквами «**Ω** **Ω** **Н**».

Следует заметить, что на Руси в иконографии «Спаса Нерукотворного» значительное место занимает сам убрус. По-видимому, такое к нему внимание обусловлено тем, что в его изображение вкладывали глубокий сакральный смысл². В частности, этот плат рассматривали как храмовую завесу, которой в древних церквях алтарь отделяли от общего помещения. Завеса символизировала

¹ Примерно в эти годы появился Нерукотворный Образ, отличавшийся формой бороды Иисуса Христа, которая в данном случае заканчивалась острым углом. Иконы с таким изводом называли «Спас мокрая борода» или «Спас мокрые волосы», поскольку на них изображали смоченные во время умывания волосы Иисуса Христа, то есть до явления образа на плате. По мнению Н.П. Кондакова, Лик Спасителя подобного рода писали по Генуэзскому образу XIII–XIV веков [54].

² Если абстрагироваться от сакральной символики плата и представить домовые молежни, то складчатая ткань с орнаментом внизу напоминает полотенце с вышивкой, которым было принято сверху накрывать иконы в «красных углах».

преграду, разделяющую мир видимый и невидимый [55]. Кроме того, вертикально ниспадающий плат можно связать с напоминанием о событиях, сопровождающих смерть Спасителя: «...и померкло солнце, и завеса в храме раздралась по середине» (Лк. 23; 45). Следует отметить, что за рубежом в некоторых Православных Церквях до настоящего времени практикуют использование драпировочных тканей, чтобы отделить алтарную часть с иконостасом от остального помещения храма во время проведения разных мероприятий, например, концертов духовной музыки или торговли церковными сувенирами (рис. 4).



Рис. 4
Церковь св. Марка в Иерусалиме.
Полог, отгораживающий алтарную
часть с иконостасом от остального
помещения храма

Изображение Убруса с характерными для русской иконографии признаками можно было видеть повсюду: вырезанным на каменных вставках фасадов православных храмов – рис. 5 [56], над их входом¹, на росписях внутренних помещений церквей (см. табл. 1, №№ 7 и 8 – стр. 157) на живописных иконах (рис. 6а [57], 6б [58]), а также на различных предметах церковного искусства. В честь него освящали храмы и их приделы. Убрус изображали на церковных хоругвях и воинских знаменах, особо это было принято в эпоху борьбы с татаро-монголами. По преданию, Святой Лик находился на стяге Дмитрия Донского, с кото-



Рис. 5
«Спас Нерукотворный»
на резной каменной вставке
фасада северного притвора
Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском
(1326 г.)

¹ Устойчивой традицией являлось помещение икон или создание фресок с изображением «Святого Убруса» над городскими, монастырскими и храмовыми воротами (особенно, когда строили надвратные церкви и посвящали их этому образу).

рым русские сражались против Мамаю – рис. 6в [59]. Всепроникающий взгляд Спасителя, необыкновенная экспрессия образа вызывали патриотический подъем и приводили к победе.



а



б



в

Рис. 6

Изображения «Спаса Нерукотворного»:

а – на иконе царей Михаила и Алексея Романовых¹
(фрагмент иконы 1689 г.),

б – на иконе Святого Князя Александра Невского, держащего в руках хоругвь (фрагмент иконы 1889 г.),

в – на рукописной миниатюре с изображением войска князя Дмитрия Донского на поле Куликовом (1680–1690 гг.)

«Спаса Нерукотворного» изображали на многих литых крестах и иконах. При этом рельеф Убруса отливали как самостоятельный образ, так и в составе разных сюжетов, но наиболее часто – на навершиях литых миниатюр.

На рис. 7 показаны примеры нательных крестов с ликом Спасителя, которые носили во времена русского средневековья².

¹ Изображение на иконе царей Михаила Федоровича и его сына Алексея Михайловича Романовых с нимбами соответствует понятиям Святой Руси о том, что царь – это помазанник Божий, то есть представитель Бога на земле (по подобию византийских императоров, присваивавших себе статус божественной принадлежности). Образ «Спаса Нерукотворного» на иконе (между головами царей) подчеркивает священность престола, и мысль о том, что «вся жизнь человеческая – служение Богу и государю».

² На рис. 7а изображен четырехконечный крест с килевидным завершением внизу. В средокрестии нечеткий рельеф образа «Спаса Нерукотворного». Различимы длинные волосы и борода. Данный крест является представителем типической группы крестов XIV–XV вв. (тверских, а затем московских), объединяемых некоторой унификацией их формы. На рис. 7б и 7в – четырехконечные кресты – характерные новгородские изделия XV–XVI вв., с образом Спасителя в рамке овальной формы. Крест на рис. 7г XV–XVI веков отличается оформлением средокрестия. На крестах с трудом читаемые буквы монограммы «ІС ХС» и неразличимые фигуры святых.



В их средокрестии находится рельеф «Святого Убруса»¹ как символ Церкви Христовой.

В табл. II показаны варианты литых икон и складней с образом «Спаса Нерукотворного» (см. приложение к гл. 3). На иконе № 1 и средней створке складни № 2 рельеф с Ликом Спасителя и плат выполнены в русской традиционной иконографии. У Иисуса Христа длинные волосы и борода. Над головой Спасителя крестчатый нимб с буквами «**О Ѡ П**». Внизу имеется надпись: на иконе – «**ОБРАЗЪ НЕРУКО**», а на складне – «**ОБРАЗЪ**

НЕРУ». На самом верху – буквы имени Иисуса Христа объединяющие понятия «слово и образ» – «**ІС ХС**». Углубленные рамки позволяют созерцать святой Лик как бы в приоткрытом по воле Господа мире. На складне № 2 по обе стороны центральной створки расположены «предстоящие» в молитвенном (Деисусном) положении.

Главный сюжет складни № 3а посвящен Кресту-Распятию. На этом складне и иконе № 4 с образом священномученика Антипы Нерукотворный Лик без убруса и находится в центре Деисусного чина. При этом особенностью складни № 3а является изображение в позе моления, кроме Богоматери и Иоанна Предтечи, избранных святых, находящихся в медальонах и на створках иконы, тем самым представляя «развернутый» – большой Деисус.

Композиция Деисуса со «Спасом Нерукотворным» имеет особый богословский смысл, поскольку фигуры «предстоящих» демонстрируют пример моления Иисусу Христу, оставившему людям не только Свой Завет, но и Нерукотворенный образ, как свидетельство служения Богочеловека на земле.

¹ Изображение «Святого Убруса» на более поздних крестах см. в гл. 2.3, – стр. 104.



1
Вторая половина XIX в.,
6,4 x 5,4



2
XVIII–XIX вв.,
3,1 x 8,4



3a
XVIII–XIX в.,
7,6 x 18,5



3б



4
Вторая половина XIX в.,
13,1 x 10,5

Таблица II
Образ «Спаса Нерукотворного» на иконе (1) и в Деисусных композициях (2 – 4)
(литье, медный сплав)

«Святой Убрус» можно видеть на литых плакетках с разными сюжетами. В табл. III представлены примеры икон с изображениями некоторых святых и «Спаса Нерукотворного» (см. приложение к гл. 3, табл. III).

На иконе № 1 (табл. III) рельефы ростовых фигур преподобных Зосимы и Савватия (покровителей монашествующих), обращенные в молении к «Святому Убрусу», расположенному над Соловецким монастырем. Одной рукой каждый держит изображение обители, в другой – свитки с наставлениями монахам о духовной жизни. Преподобные Зосима и Савватий – святые подвижники, которые в XV веке основали Соловецкий монастырь, ставший важным духовным центром России. В Спасо-Преображенском соборе обители находилась особо чтимая на Соловках икона «Святого Убруса». Литая икона в табл. III расцвечена эмалью. Синяя (в центре) финифть символизирует море, окружающее соловецкую землю, а изображение ядра на синем фоне (в середине иконы) – напоминает о молитвенной защите монастыря преподобными Зосимой и Савватием¹.

На иконе № 2 Нерукотворный Лик венчает иконографический извод образа святого великомученика Димитрия Солунского, поражающего копьем нечестивца царя Колюяна, который как бы проваливается в преисподнюю. Этот святой, будучи военным и правителем города Солуни, выступил в защиту христиан, за что по приказу императора Диоклетиана был убит (306). Его считали покровителем славянских народов, и на Руси слагали о нем былины, представляя святого Димитрия помощником в борьбе с Мамаем, называя «отечестволюбцем» [60]. Икона являет собой сложную композицию, дополненную поясными изображениями сонма святых. Образ десницы Божией в левом углу центральной части иконы помогает раскрыть ее главную идею, состоящую в том, что воинский подвиг христианина совершается с благословения Господа. Надо сказать, что данная икона отвечает народным представлениям о святых воинах. В ней прославляется, прежде всего, героическая жизнь Димитрия. Поэтому почитание образа Димитрия Солунского связывают с покровитель-

¹ В 1854 году английский фрегат подплыл к Соловецкой обители и начал ее обстрел. В то же время одному из монашествующих было видение, что преподобные Зосима и Савватий предстали пред Спасителем с просьбой не допустить разрушения обители, и, в действительности, несмотря на обстрел, сооружения монастыря не пострадали.



1
Вторая половина XIX в.,
8,8 x 7,1



2
Вторая половина XIX в.,
11,9 x 10,3



3
XVIII–XIX в.,
16,5 x 9,9



4
XIX в.,
10,9 x 8,7

Таблица III
Примеры икон с образом «Спаса Нерукотворного»
(литье, медный сплав)

ством православных воинов, армии, защитой отечества [61]. Такие иконы вселяют веру в заступничество святых и стойкость духа¹.

На литой иконе № 3 изображен святитель Николай Можайский², а над ним Нерукотворный Лик Спасителя как знак исполнения промысла Божьего, согласно которому в благословляющую руку Николая Мирликийского вложен меч, а в другую руку вместо книги³ – крепость, олицетворяющая державу, которую надо защищать. По воле Господа, обладая чудотворной силой, приняв под свой покров нашу землю и внимая молитвам православных, святитель Николай стал символом веры и покровительства страждущим и угнетенным, а его «можайский» образ и ныне всенародно почитаем. В конце XIX века историк и богослов Н. Виноградов писал: «От древних лет благодать Божия всегда изливалась неоскудно от святой иконы Можайской. С верою приходящие к ней получают исцеление от недугов, утешение в печалях, скорую помощь и небесное представительство в бедах, избавление от напрасной смерти и многие знамения и действия милости и благодати Божией по молитвам Святителя».

В молении «Спасу Нерукотворному» изображены ростовые фигуры святителей Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Златоуста – отцов Христианской Церкви (№ 4). Они стоят с благословляющей правой рукой, а в левой руке держат Евангелие. В борьбе со всякого рода ересью святители были верными поборниками православия, являлись авторами многих литургических текстов. Святитель Иоанн получил имя Златоуст за красноречие и духовную глубину его проповедей.

¹ Среди предметов меднолитой пластики к подобным иконам следует отнести отливки с образом «Чудо Георгия о змие», на которых изображен святой Георгий на коне, побеждающий дракона.

² Согласно преданию, образ святителя Николая был чудесно явлен над Можайском, который оказался во вражеской осаде. Жители горячо молились святому о спасении. На радость молящихся возникло дивное знамение – святитель Николай показался стоящим в воздухе над собором в грозном облике, держа в одной руке поднятый меч, а в другой – изображение крепостных стен, свидетельствуя, что он милостиво внял обращению граждан и принял город под свой покров. Неприятель был настолько напуган этим небесным видением, что снял осаду. В благодарность за чудесную помощь благочестивые жители Можайска вырезали из дерева фигуру святителя Николая согласно явленному образу: во весь рост, в епископском облачении, а в память об этой истории в народе закрепилось название – «Образ святителя Николая Можайского» [62].

³ В традиционной иконографии святитель Николай Мирликийский в левой руке держит книгу, а его правая рука и пальцы находятся в положении благословляющего жеста (см. гл. 1.4, рис. 12, – стр. 42).

Примерно с середины XIV века «Святой Убрус» стали часто изображать на навершиях¹, представляющих собой надстройки над крестами и иконами. Появление таких наверший отчасти связано с борьбой со стригольнической ересью, когда широкое распространение изображений «Спаса Нерукотворного» противопоставлялось иконоборчеству. В эти годы многие наперсные кресты и иконы (панагии), в основном серебряные, изготавливали с соединенными с ними шарниром подвижными полыми навершиями (нередко литыми). На лицевой поверхности этих наверший изображали «Святой Убрус». Их внутренняя полость служила ковчезцем для хранения святынь, в частности, в ней держали сокра-

щенный или символический текст письма Иисуса Христа Авгарю, например, в виде миниатюрного свитка-амулета, порой с символическим текстом, подобным показанному на рис. 8 [63]. Таким образом, навершие сочетало в себе изображение почитаемого образа и реликварий для святыни. По словам А.В. Рындиной, «родилась особая форма соединения иконы и реликвии, предназначенная охранять «храм души» – тело человека через соединение Нерукотворного Лица в его ковчеге-сосуде с копиями святого Письма» [64]. Таким образом, изображение «Святого Убруса» над литыми иконами и крестами имело духовно-мистический смысл.

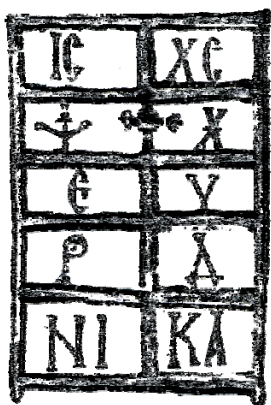


Рис. 8
Письмо Иисуса Христа
Авгарю в виде таблицы
символов,
Византия, XIV в.

В последующие годы при изготовлении меднолитой пластики, навершия сохраняли следуя традициям и образцам, с той лишь разницей, что для упрощения технологии их отливали сплошными и неподвижными, составляющими одно целое с основной отливкой. Со временем навершия стали служить и в качестве украшения меднолитой пластики. Производство ли-

¹ Появление наверший можно связать с византийской меднолитой пластикой, в частности с изготовлением подвижных подвесок у энколпионов и некоторых икон, а также с западноевропейским искусством размещения всякого рода символики, например, геральдических знаков. Часто навершия отливали с рельефным изображением. На их оборотной стороне обычно делали утолщение с отверстием для шнура-гайтана, или металлического кольца.

тых образов с навершиями получило широкое распространение в петровской и пост-петровской России у старообрядцев, особенно это характерно для крестов, изготовленных в общинах беспоповского согласия.

В табл. IV приведены варианты наверший литых крестов и икон XVI–XIX веков (см. приложение к гл. 3, табл. 1V). Большинство из них имеет четырехугольную форму. На некоторых рельеф «Святого Убруса» в значительной степени стерт. Вместе с тем, глядя на Лик Иисуса Христа, можно сделать вывод, что, независимо от времени изготовления отливок, между изображениями Спасителя нет принципиального различия.

На навершиях крестов и икон XVI–XVII веков рельеф «Спаса Нерукотворного» отливали по иконографии XV века – в таблице видны упрощенные изображения «Святого Убруса» (№№ 1–4) без признаков плата. Отливки с подобными навершиями изготавливали и в XVIII веке (№№ 8–11, 13–15, 12 и 16 – их верхняя часть), а также, в основном по ранним образцам, в XIX веке (№№ 20, 22). Не исключено, что появление такой иконографии Святого Образа связано с опасением, что изображение плата, как художественного домысла, даст повод для ереси с критикой иконопочитания.

В XVIII веке встречаются навершия с элементами декоративно-художественного оформления, например, с фигурным нимбом Спасителя (№ 6) или рамкой в виде трилистника (№ 7), символизирующей Святую Троицу. С XVIII века на многих отливках просматриваются характерные признаки плата – узлы ткани (№ 5 и 17 – XVIII в., №№ 18, 19, 21, 23 и 24 – XIX в.). На некоторых навершиях имеются буквы «**ІС ХС**» (№№ 10, 11 и 15 – XVIII в., №№ 19–21 и 23 – XIX в.). На многих предметах вокруг головы Спасителя можно различить крестчатый нимб (№ 3 – XVI в., №№ 5, 7, 10, 11, 14 и 17 – XVIII в., №№ 19–21, 23, 24 – XIX в.). Причем на некоторых нимбах видны двойные перемычки (№ 3 – XVI в., №№ 5, 7, 14 и 17 – XVIII в., №№ 20, 21, 23 и 24 – XIX в.).

С XVIII века (особенно в XIX в.) часто изготавливали комбинированные навершия. В табл. IV показаны примеры двухъярусных «надстроек» с изображениями «Спаса Нерукотворного» и «Троицы Ветхозаветной» (№№ 12, 16 и 17 – XVIII в., и № 18 – XIX века), а также херувимов (№ 17 – XVIII в., № 18 – XIX в.). Изображение Троицы, а над ней «Спаса Нерукотворного» является вы-



1 XVI в.



2 XVI в.



3 XVI в.



4 XVI в.



5 XVIII в.



6 XVIII в.



7 XVIII в.



8 XVIII в.



9 XVIII в.



10 XVIII в.



11 XVIII в.



12 XVIII в.

Таблица IV
Примеры наверший крестов и икон с изображением «Спаса Нерукотворного»,
XVI–XVIII вв.
(литье, медный сплав)



13 XVIII в.



14 XVIII в.



15 XVIII в.



16 XVIII в.



17 XVIII в.



18 XIX в.



19 XIX в.



20 XIX в.



21 XIX в.



22 XIX в.



23 XIX в.



24 XIX в.

Таблица IV (продолжение)
 Примеры наверший крестов и икон с изображением «Спаса Нерукотворного»,
 XVII–XIX вв.
 (литье, медный сплав, размер увеличен)

ражением того, что единый по сущности, но пребывающий в трех Ипостасях Бог явил миру Иисуса Христа – предвечно от Отца, рожденного Сына, который вступил в открытое служение спасению людей. Как бы парящие херувимы призваны прославлять Божию премудрость. У этих наверший рамка нижнего яруса напоминает бутон полевой лилии – знак нравственного совершенства (№ 16 и 17 – XVIII в., № 18 – XIX в.).

Изготавливали иконы, у которых поле наверший составляло единое целое с полем иконы (№ 24 – XIX в.). Иногда для придания большей декоративности наносили эмаль (№№ 18 и 21 – XIX в.). При изготовлении отливок по старым образцам обычно сохраняли форму и рисунок их наверший (№ 22 – XIX в. – по иконографии XV–XVI в.).

Анализируя навершия разных времен, можно прийти к выводу, что качество пластического рисунка иногда было невысоким, а работа порой отличалась небрежностью (№ 8), что не скажешь о самом изделии (см. гл. 2.3, рис. 21). В XIX веке (особенно со второй половины) моделированию и качеству изготовления наверший начали уделять больше внимания, и они стали не только духовно значимой деталью, благодаря изображению на них Лица Спасителя, но и некоторым украшением крестов и икон.

Среди образов Иисуса Христа на изделиях меднолитой пластики, кроме «Спаса Нерукотворного», распространенными являются сюжеты, получившие название «Господь Вседержитель» или «Христос Пантократор»¹, «Господь на престоле». Основные признаки этих сюжетов заимствованы в византийском искусстве.

«Господь Вседержитель» – это центральный образ в иконографии Иисуса Христа. На таких иконах Господь предстает как Небесный Царь и Судия, как образ воплотившегося Бога – вершителя судеб людей, единосущного во всем и равного Отцу – Творцу и Создателю этого мира. Кроме того, христологический смысл иконы, ее богословие заключается в догмате о Божественной и человеческой природе Иисуса Христа – в том, что видимое изображение Его человеческой сущности одновременно является образом Его невидимого Божества [65]. Поскольку определение «Вседержитель» выражает главное в представлении об Иисусе Христе, то по сути

¹ Пантократор (*παντοκράτωρ* – греч; состоит из двух слов: *παν* – все, *κράτος* – сильный) – всемогущий [66]. В Новом Завете смысл понятия «всемогущий» заключается в возможности сотворить абсолютно все, присущей только Господу – Правителю мира.

такое название имеет каждая икона с образом Спасителя¹.

«Христос Пантократор» традиционно изображался во всех православных храмах в центральном куполе². Его устанавливали в каждом иконостасе как самостоятельную икону, так и в составе Деисусной композиции. И сегодня в восстанавливаемых или вновь воздвигаемых храмах он занимает видное место для воздания особой чести Господу Богу.

Самым распространенным иконографическим изводом «Вседержителя» является Его поясное изображение, которое, несмотря на стилистическое многообразие, имеет несколько общих признаков. К ним, прежде всего, относятся: изображение Господа с открытой или закрытой книгой в левой руке, благословляющий или указующий жест десницы (правой руки), одежда, характерная для времен земной жизни Иисуса Христа – хитон, гиматий, а на правом плече вертикальная полоса – клавий³ [67]. При этом гиматий как бы наброшен и обычно прикрывает оба плеча таким образом, что хитон мало виден.

Важной деталью образа «Вседержителя» является изображение правой руки и пальцев, то есть символический благословляющий жест, при котором положение перстов имеет литургический смысл, передавая Божественную духовную силу Иисуса Христа, пожелание мира и спасения. В Святом Писании говорится: «Ты благословляешь праведника, Господи; благоволением, как щитом, венчаешь его» (Пс. 5; 13).

В разные времена и в разных местах существовало несколько форм перстосложения – троеперстие, двуперстие и даже единоперстие, когда простертым оставался один перст. Однако для изображения благославляющего жеста на иконах «Вседержителя» исторически утвердились и канонизированы два положения пальцев (рис. 9 [68]). Первое (рис. 9а) – благословляющее перстосложение, которое считают более ранним, осуществляется распрямлен-

¹ К данной категории икон не относятся изображения сюжетов Страстного цикла и праздников, посвященных торжественным событиям земной жизни Спасителя.

² Купол центрального нефа церкви символизирует Небо.

³ Хитон – нижняя одежда. В древности хитон изготавливали из разных тканей, и он служил повседневной одеждой. Гиматий – прямоугольный кусок ткани. Его использовали в качестве верхней одежды (поверх хитона) как плащ. Клавий (или клав) – нашивное украшение – знак различия римских граждан. В иконографии клавий является символом совершенства Богочеловека Иисуса Христа. На живописных иконах «Вседержителя» хитон принято изображать красного оттенка, а гиматий – синим (рис. 10 и 11). Такие цвета служат символом сочетания Небесного и земного (красный – знак царского достоинства, мученичества, а синий – небесный знак чистоты).



Рис.9
Варианты перстосложения
при благословляющем жесте
на иконе «Вседержителя»

ным мизинцем (в положении буквы «I»), согнутым безымянным пальцем так, чтобы, соприкасаясь с большим, они напоминали букву «С», а указательный и подогнутый средний – букву «Х». При таком именованном благословении образуется монограмма Иисуса Христа «IG XG». Другое (более позднее) – дуперстное¹. Это перстосложение заключается в соединении большого и безымянного пальцев с мизинцем как показано на рис 9б. В первом случае простертые пальцы (указательный, средний и мизинец) символизируют три Ипостаси Божества (Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого). Во втором – указательный и средний условно обозначают два естества Богочеловека – Иисуса Христа. На рис.10 показаны примеры икон [69], на которых можно видеть разное перстосложение благословляющего жеста Иисуса Христа: вуперстное – рис. 10б и именованное – священническое² – рис. 10а).

На некоторых иконах Иисус Христос Вседержитель десницей указывает на Священное Писание в левой руке (рис. 11). Этим жестом Господь подчеркивает боговдохновенность книг Ветхого и Нового Заветов, написанных избранными Им людьми. Жест обычно выражает наставление жить по вере, неуклонно следуя заветам Иисуса Христа, Его проповедям, которые изложены в этих книгах.

Таким образом, на первый взгляд простой язык жеста на иконах «Вседержителя» как бы передает момент наивысшего напряжения в действии Иисуса Христа – Промыслителя о мире и Вер-

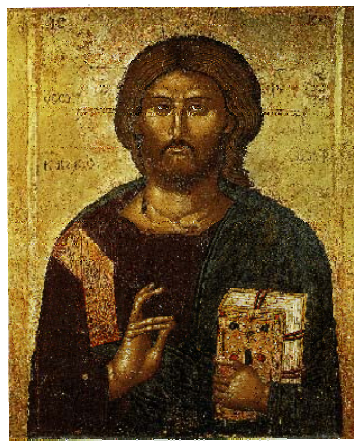
¹ Надо сказать, что дуперстие для крестного знамения – это главным образом жест старообрядцев, что являлось серьезным поводом для разногласий с Православной Церковью в отношении обрядов.

² При благословении мирян священнослужитель складывает персты именованно. Это знак того, что благословение осуществляется именем Господа и сопровождается оно словами: «Бог благословит...».

Икона
«Христос-Спаситель Живо-
творящий»
1394 г.,
131 x 88,5.
Художествен-
ный музей,
Скопье



а – персты сложены в троеперстие
(именословно)



Икона
«Иисус Христос
Премудрость
Божия»,
ок. 1350 г.,
155 x 99.
Византий-
ский музей,
Афины

б – персты сложены в дуперстие

Рис. 10

Иконы «Господь Вседержитель»

с разным сложением перстов Господа в благословляющем жесте

шителя судеб людей. Поэтому жест на иконах не может быть произвольным – он каноничен и передается создателями святых образов от поколения к поколению.

Книгу, которую держит в руке Господь, изображают в раскрытом и закрытом состоянии. На развороте открытых книг обычно пишется несколько строк текста из Священного Писания, которые подбираются с учетом богословского смысла конкретной иконы. Например, на раскрытой книге (рис. 11) написан текст, который в переводе на современный язык читается следующим образом: «Придите ко мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф. 11; 28).

На большинстве икон вокруг головы Иисуса Христа изображали крестчатый нимб с буквами «Θ Ω Ν» и пересекающими его линиями. По обеим сторонам нимба помещали буквы монограммы: «ΙϞ ΧϞ». Ниже делали надпись: «ГДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ».

С образом «Вседержителя» было изготовлено немало литых икон, главным образом Деисусных композиций с предстоящими.



Рис. 11

Икона «Вседержитель»
(дерево, темпера),
XVIII–XIX вв., 36 x 27

В табл. V показаны примеры литых икон с поясным изображением «Вседержителя» (см. приложение к гл. 3, табл. V). На этих иконах образ Иисуса Христа выполнен в традиционной иконографии с книгой в левой руке. В одежде Господа можно разобрать хитон и гиматий, а также признаки клавия. Благословляющий жест Спасителя на всех отливках – с двуперсным сложением пальцев. Отливка № 1 сделана согласно новгородской иконографии XIV века, а № 3 – по образцу изделия XVI века [70]. Надо сказать, что время появления данных отливок свидетельствует о том, что изображенное на них пальцесложение не имеет отношения к догматам старообрядцев. Вместе с тем икона № 2 второй половины XIX века, на которой также изображена десница с двуперстием, дает основание полагать, что она была изготовлена в старообрядческой мастерской.

На иконе № 3а (табл. V) – четкий высокий рельеф «Вседержителя», переходящий в верхней части изображения почти в горельеф. В целом пластический рисунок отливки наводит на мысль о первоначальном ее изготовлении с использованием деревянной модели, что особенно заметно по широким бороздкам (как бы «мазкам»). Такие следы характерны для резьбы по дереву – их образование происходит при движении резца по мягкому материалу. Мастеру-резчику удалось придать Лику Иисуса Христа двойственное выражение: с одной стороны, – кротость, доброта и милосердие, но вместе с тем во взгляде чувствуются строгость и целеустремленность Пастыря рода человеческого. Наружная рамка иконы ассоциируется с металлической оправой, в которую в свое время была заключена резная икона (то есть деревянная модель) [71]. На обороте плакетки (№ 3б) указана дата (см. приложение, табл. V).

Изображения «Вседержителя» в табл. V находятся внутри декоративного обрамления – символических границ горнего места¹ – «Пренебесного Мира Христа Пантократора».

С образом «Господа Вседержителя» изготавливали разные по размеру иконы-складни, на которых изображался «малый» Деисусный чин, то есть поясные фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи, обращенные к Иисусу Христу. Производство большинства их видов осуществлялось значительным тиражом, особенно во второй

¹ Горним местом называют «пренебесную кафедру Иисуса Христа». В храмах оно находится за престолом у апсидной стены [72]. Горнее место является символом таинственного присутствия Господа.



1
XVI–XIX в.,
7,1 x 4,9



2
XIX в.,
6,1 x 5,2



3а



3б

XIX в., 12,8 x 8,7

Таблица V
Иконы «Господь Вседержитель»
(литье, медный сплав)

половине XIX века. Это было связано с тем, что Деисусную композицию рассматривали как упрощенный вариант иконы Страшного Суда, в которой была заложена идея заступничества за грешное человечество Богоматери и Иоанна Предтечи, предстоящих в молении пред Спасителем. Присутствие икон с Деисусом в домашних молельнях напоминало людям о Втором Пришествии, а также о возможном спасении в покаянии, если самые чтимые святые «застоят» (заступятся) за них пред строгим Судией – Господом Богом.

Примеры трехстворчатых складней с «малым» Деисусом представлены в табл. VI (см. приложение к гл. 3, табл. VI). На этих складнях центральная фигура «Вседержителя» выполнена в традиционной манере, то есть Иисус Христос изображен с перекинутым через одно плечо гиматием, с открытой книгой и двуперстным благословением. Богоматерь одета в украшенный каймой мафорий¹. На складнях №№ 1 и 2 в левой руке Пречистая Дева держит свиток с текстом молитвы, а на складне № 3 – жест обеих ее рук передает смирение при обращении к Иисусу Христу. Иоанн Креститель – Предтеча Господа, величайший из праведников Ветхого Завета, по сути, начавший эру Нового Завета², одет в верблюжью шкуру, как странник. На складнях №№ 1 и 2 он изображен в образе Ангела Пустыни с раскрытыми крыльями, держащим в правой руке дискос³ с изображением Предвечного Младенца Иисуса Христа. В руке с дискосом Иоанн Креститель одновременно держит свиток, на котором текст из Евангелия: «...вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира...»⁴ (Ин. 1; 29). На складне № 3 Ангел Пустыни так же, как и Богоматерь, обращен к «Вседержителю», а его руки находятся в положении молитвенного прошения.

¹ Мафорий – верхняя одежда, представляющая собой длинное женское покрывало, которое набрасывалось на голову и окутывало фигуру до пят.

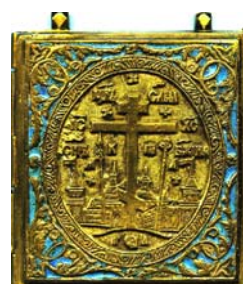
² Считается, что эра Нового Завета открывается с начала общественного служения Иисуса Христа после Его Крещения Иоанном Предтечей в реке Иордан.

³ Дискос (греч.) – священное круглое блюдо на подножии с изображением на нем, чаще всего, Предвечного Младенца Иисуса Христа и словами по окружности: «се Агнец Божий вземляй грехи мира». Во время проскомидии – первой части Литургии на дискос особым образом полагаются евхаристический Агнец (хлеб, который в Таинстве Евхаристии станет Телом Христовым) и частицы из других богослужебных просфор. Дискос напоминает о блюде, с которого во время Тайной вечери Иисус Христос взял хлеб и, претворив его в Свое Пречистое Тело, раздал ученикам. В разное время Литургии дискос собой знаменует то вертеп и ясли, где родился Иисус Христос, то гроб, в котором было погребено тело Спасителя мира. Кроме того, круглое блюдо дискоса означает совокупность и вечность Христовой Церкви.

⁴ Перевод на современный язык.



1a
XIX в., 7,9 x 19,5



1б



2a
XIX в., 16,8 x 39,7



2б



3a
XVIII–XIX в., 5,1 x 11,6



3б

Таблица VI
Иконы-складни: Деисус с поясным изображением «Вседержителя»
(литье, медный сплав)

На обороте центральной створки складней (№№ 16, 26 и 36) в картушах изображение Голгофского креста, что подчеркивает жертвенность и торжество Спасителя.

Варианты трехстворчатых икон в табл. VI несут в себе не только идею молитвенного обращения к Иисусу Христу, но и глубокое духовное назидание о спасительной силе Таинства Крещения и необходимости его для человека. Другими словами, эти иконы можно понимать как образное выражение «Домостроительства Христова»¹. Через такие складни оказывалось духовное воздействие назидательного характера, воспитывающее благочестие.

«Малый» Деисус с поясными изображениями Господа, Богоматери и Иоанна Предтечи можно встретить на литых иконах с разными сюжетами, например, на композиции с образом «Иисус Христос Благое Молчание» (см. гл. 3.2, табл. XI, № 1 – стр. 204). На рис.12 показана икона «Богоматерь Одигитрия Смоленская», над которой находится «малый» Деисус, с характерными молитвенными положениями фигур предстоящих².

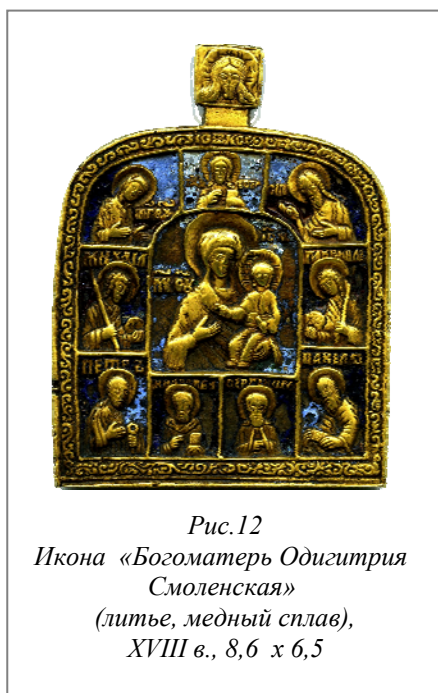


Рис.12
Икона «Богоматерь Одигитрия
Смоленская»
(литье, медный сплав),
XVIII в., 8,6 х 6,5

Важное место в иконографии занимает образ «Вседержителя», восседающего на престоле (троне). Этот образ сложился в эпоху торжества христианства, под влиянием принятых в те времена представлений о троне как о символе царской власти римских императоров.

На иконах трон символизирует воображаемую величественную обстановку явления Иисуса Христа как Царя Небесного, которую земным разумом воочию трудно иначе вообразить. Согласно принятой иконографии, Владыка мира предстает царственно восседающим на престоле с теми же атрибутами, что и на иконах с поясным изображением Господа, то есть с благословляющей десницей и книгой в левой руке. В таком иконографическом изводе

¹ «Домостроительство Христово» – изначальный Божественный промысл о твари (творение, воплощение, спасение рода человеческого и др.) – выражение абсолютной мудрости и благодати Бога (восходит к притчам Соломона – Притч. 9; 1–6).

² Кроме Деисуса на иконах изображены: архангелы Михаил и Гавриил, святые апостолы Петр и Павел, святитель Николай Чудотворец и преподобный Сергей Радонежский. На навершии иконы – образ «Спаса Нерукотворного».