



Э. Китцингера (*Kitzinger E. The Role of Miniature Painting in Mural Decoration // The Place of the Book Illumination in Byzantine Art. Princeton, 1975. P. 135*), для визант. художников эти тексты были подсобным материалом и не заменяли в полной мере ту информацию, к-рую несли изобразительные модели. Видимо, такова была и роль «толковых» подлинников в древнерус. искусстве.

Рукописи XVII–XIX вв. с текстами И. п. присутствуют в большом количестве в разных хранилищах страны, однако изданы полностью или частично лишь отдельные из них. Иначе обстоит дело с публикациями входящих в подлинники наставлений технико-технологического свойства, содержащих указания используемых художниками материалов и способов их приготовления. Они привлекли особое внимание ученых с сер. XIX в. Эти статьи публиковались в виде ряда примеров (*Ровинский. 1856; Агеев. 1887*) или целыми сводами (*Симони. 1906*) и были систематизированы В. А. Щавинским (*Щавинский. 1935*). Наиболее полно технические статьи из И. п. представлены Ю. И. Гренбергом (Свод письменных источников по технике древнерус. живописи, книжного дела и худож. ремесла в списках XV–XIX вв. СПб., 1995, 1998. 2 т.). Рецепты приготовления красок, указанные в этих наставлениях (а также в древнерус. сборниках медицинского и хозяйственного содержания), в наст. время уточняются экспериментально и посредством анализа красочного слоя древних икон, миниатюр и стенописей (*Писарева С. А. Медные пигменты древнерус. живописи XI–XVII вв. М., 1998; Наумова М. М. Техника средневеков. живописи: Совр. представление по результатам исследования. М., 1999*).

Лит.: *Сахаров И. П. Исслед. о рус. иконописании. СПб., 1849. Т. 2; Ровинский Д. А. История рус. школ иконописания до кон. XVII в. // ЗРАО. 1856. Т. 8. С. 1–126; Буслаев Ф. И. Ист. очерки рус. народной словесности. М., 1861. 2 т.; он же. Общие понятия о рус. иконописи // Он же. О лит-ре: Исслед., статьи. М., 1990. С. 388–414; Строгановский иконописный лицевой подлинник (кон. XVI – нач. XVII столетий). М., 1869; Иконописный подлинник новгородской ред. по Софийскому списку кон. XVI в. с вариантами из списков Забелина и Филимонова. М., 1873; Сводный иконописный подлинник XVIII в. / По списку Г. Филимонова. М., 1874; *Покровский Н. В. Лекции по церк. археологии, читанные студентам СПбДА в 1884/85 г. СПб., 1884. С. 412; Агеев П. Я. Старинные рук-ва по**

технике живописи // Вестн. изящных искусств. М., 1887. Т. 5. С. 509–526, 540–573; *Григорьев Д. А. Рус. иконописный подлинник // ЗРАО. Н. с. 1887. Т. 3. Вып. 1. С. 21–167 (отд. отт.: СПб., 1887); он же. Техника фресковой живописи по рус. иконописному подлиннику // Там же. 1888. Т. 3. Вып. 3/4. С. 414–423; Подлинник иконописный / Изд. С. Т. Большакова под ред. А. И. Успенского. М., 1903, 1998; *Ровинский Д. А. Обзор иконописания в России до кон. XVII в. М., 1903; Симони П. К. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении: Мат-лы для истории книжного дела и иконописи, извлеч. из рус. и серб. рукописей и др. источников XV–XVIII ст. СПб., 1906. Вып. 1. (ПДПИ; 161); *Щавинский В. А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Др. Руси. М.; Л., 1935; Виннер А. В. Мат-лы и техника монументально-декоративной живописи. М., 1953; Изюпольская Н. В., Киселев Н. А. Рус. иконописный подлинник // Худож. наследие: Хранение, исслед., реставрация. 1985. Вып. 10(40). С. 185–193; *Гренберг Ю. И. Свод письменных источников по технике живописи, книжного дела и худож. ремесла в списках XV–XIX вв. СПб., 1995. Т. 1. Кн. 1, 2; 1998. Т. 2.****

Л. М. Евсеева

**ИКОНОПИСЬ** [иконопись], вид живописи, задачей к-рого является создание священных образов — икон. Несмотря на то что в восточнохрист. традиции греч. слово εἰκών (изображение, подобие, образ) является общим наименованием священных изображений (см. статьи *Монументальная живопись, Фреска, Мозаика, Миниатюра*), в качестве произведений И. обычно рассматривают написанную на доске икону как молельный образ.

О развитии стилей И. см. соответствующие разделы статей «Русское искусство X–XXI вв.», «Искусство Украины и Белоруссии. XVI–XVIII вв.» (ПЭ. Т.: РПЦ), а также статьи *Албанская Православная Церковь, Болгарская Православная Церковь, Византийская империя, Греция, Грузинская Православная Церковь, Румынская Православная Церковь, Сербская Православная Церковь* и др.

**Метод в И.** Икона, существующая почти 2 тысячелетия, долговечностью во многом обязана консерватизму живописной техники, бережно сохраняемой иконописцами вплоть до наст. времени. Для понимания специфики иконописной техники важно, что разнообразие приемов и богатство индивидуальных почерков художников — артистической манеры каждого из мастеров — сочетаются с постоянством метода послойной живописи, являющегося показателем стабильности живопис-

ной системы. Известный с глубокой древности послойный метод живописи используется для работы в любых красочных техниках (темпера, масло, фреска, акварель). В качестве т. н. средневеков. метода он служит средством выражения в особой системе живописи, для к-рой характерна обратная перспектива, учитывающая только искажения «близкого переднего плана», при этом не применяли моделирующую светотень и цветовую перспективу, цветовой контраст предпочитали тоновому, а плавные переходы цвета не всегда считали выразительными, использовали дифференциацию цветов, выбирали цветовые доминанты при общем локальном колорите.

Послойному методу противоположен метод смешения свежих, незастывших красок на живописной поверхности, что ведет к ступеньванию границ между цветовыми полями. Так, желая передать своеобразие визант. техники живописи в сравнении с ренессансной, Р. Байрон и Д. Талбот Райс отмечали, что «византийцы наслаивали, а итальянцы моделировали» (*Byron R., Talbot Rice D. The Birth of Western Painting. L., 1930. P. 101*). При наслаивании красок должно соблюдаться непреложное условие — каждый последующий слой наносит после полного высыхания предыдущего, не позволяя т. о. свежим, незастывшим краскам смешиваться на поверхности иконы. Красочные слои отличаются плотностью в зависимости от рецептуры приготовления смесей, в к-рых варьируются соотношение связующего и количество пигмента. Величина частиц последнего могла быть как очень крупной, так и мелкой. От умения приготовить красочные смеси и наносить их зависела фактура красочной поверхности. Пастозные и плотные слои чередовались в определенной последовательности с полупрозрачными и лессировочными.

Послойный метод не связан с определенной красочной техникой или с одним типом связующего, и в этом смысле он универсален. Так, он был применим и для воплощения огромных по замыслу монументальных задач, и для работы с миниатюрной формой. В И. главным требованием к связующему было его быстрое высыхание. По-видимому, переход к послойному методу, удобному при работе с быстросохнущими красками, повлиял на технику живописи,





и в первую очередь на живопись восковыми красками. Считалось, что большинство икон доиконоборческого периода (напр., «Христос Пантократор», «Ап. Петр», «Богоматерь на троне, святые Феодор и Георгий», «Вознесение» — все в мон-ре в мц. Екатерины на Синае; «Св. Иоанн Предтеча», «Богоматерь с Младенцем», «Святые Сергий и Вахх», «Мч. Платон и неизвестная мученица» — все в Музее зап. и вост. искусства, Киев, и др.) было создано в технике *энкаустики* (трудоемкая техника, требующая постоянного подогрева воска). Однако исследования показали, что эти иконы, несмотря на применение восковых красок, написаны послойным методом, к-рый энкаустика исключает: последовательное нанесение красочных слоев, сохранивших следы работы кистью, было возможно лишь при «холодной» технике, когда каждый последующий слой наносился на уже окончательно высохший нижний. Очевидно, именно поиски более простой технологии привели художников к живописи восковыми красками, смешанными с растворителем (терпентином), к-рый позволяет поддерживать восковые краски длительное время в жидком состоянии без подогрева. Этот вид восковой живописи принято называть восковой или «энкаустической» темперой.

Переломным моментом для И. стала эпоха *иконоборчества*, закончившаяся в 843 г. Торжеством Православия и появлением новых эстетических норм. Мистическая сторона иконы, о к-рой упоминали в спорах иконопочитатели, заставила художников пересмотреть мн. технические требования к созданию иконописного образа. После 2 веков иконоборчества восковая живопись в прежнем масштабе не возродилась; эта полуантичная техника была уничтожена вместе с поколением художников, владевших ею. Возможно, перед началом иконоборчества данная техника была в большой степени связана с традицией И., а не светского искусства, иначе она, как мозаика, смогла бы найти свое место во дворцах правителей-иконоборцев.

С IX в. техника живописной иконы связана исключительно с темперой. В строгом смысле слова темпера — это способ смешения краски со связующим веществом. Переход к темпере как к более простой технике живописи мог быть обусловлен

необходимостью масштабного восстановления иконописного фонда. Кроме того, темпера в большей степени, чем восковая техника, способствовала созданию идеальной «нерукотворной» фактуры. Вероятно, на формирование этой идеи повлияло предание о *Нерукотворном образе Спасителя*, перенесенном из Эдессы в К-поль в 916 г. Составление ему церковной службы «озвучило» мистический идеал эпохи и было в т. ч. призвано помочь приблизиться к нему зрительно, встав «лицом к Лицу». В средневизант. искусстве, одной из ветвей к-рого было искусство слав. стран, в т. ч. рус. искусство домонг. периода, были выработаны особые живописные приемы, позволявшие иконописцу воплощать в красках великую идею — создание образа Божия.

Еще в технике восковой темперы были выявлены 2 особенно важных момента, определяющие колористические свойства иконы: появление белого грунта, увеличившего световую шкалу колорита, и разделение колеров на слои, изменившее принцип смешения цвета рукотворного (на палитре) оптически, с упорядоченной красочной структурой. Послойная живопись позволяет выявлять пространственные качества колорита, т. к. прохождение света сквозь по-разному окрашенные среды (красочные слои на связующем материале) создает главный цветовой эффект и зрительное впечатление того, что теплые цветовые тона выступают вперед, а холодные, наоборот, отступают назад.

Белый грунт, к-рым стали пользоваться, увеличивал яркость отраженного излучения, проявляя все разнообразие цветового спектра. Различные фоновые прокладки — теплые или холодные — давали направленность процессу отражения, поглощая ту или иную часть спектра, а наращиваемые в определенном порядке разноцветные слои распределяли эту цветовую шкалу в пространстве. Метод послойного нанесения колеров на белый, гладкий, нередко полированный грунт был «возбудителем» светоносности, благодаря ему свет активнее проникал вглубь. Этот метод являлся определенной оптической системой, физические основы к-рой с т. зр. науки до конца не выяснены. Очевидно, свойства многослойной красочной поверхности позволяли «организо-

вать» работу внешнего физического света. О. Демус подчеркивал, что в визант. искусстве одной из главных была задача превращения внешнего света в изобразительное средство (Demus O. Byzantine Mosaics Decoration. L., 1947. P. 35–36).

Послойное нанесение красок меняет принцип смешения цветов. В целом колорит — это уже не результат их слияния и превращения в неразличимый сплав, как в энкаустике, но упорядоченная красочная структура, сутью к-рой являются единство и раздельность цветов — свойства, отвечающие главному принципу визант. эстетики «неслиянного соединения». Средневеков. художникам были известны неск. способов смешения красок для получения сложного цвета. Первый — механический, когда для создания определенного цвета необходимый набор пигментов смешивается со связующим веществом. Структурная выразительность визант. живописи прослеживается на уровне пигментного состава смеси, т. е. практически не воспринимается глазом в завершенном целом. Как правило, в нижних слоях лежат мелкие пигменты, иногда пылевидные, в верхних — более крупные. Визант. художник владел искусством «управлять» распределением пигментов на поверхности красочного слоя, используя промежуточные лессировки, помогавшие ему «закрепить» особенно крупные частицы, от к-рых зависела цветность колорита.

Поэтому визант. мастера особенно ценили оптические способы смешения. В цветоведении один из этих способов называется «неполным» пространственным смешением цветов. Он зависит от фактуры живописной поверхности, к-рая может представлять собой пересекающиеся в разных направлениях мазки, вторящие рельефу формы или, наоборот, с формой не связанные, мелкие и короткие, тонкие и удлиненные. Красочные слои, нанесенные один поверх другого, за счет их незаметных переходов могли сливаться, рождая иллюзию смешения. Многое зависело от умения наносить слои тонко, работая мелкими кистями. В промежутках между мазками верхних слоев просвечивают нижние, тем самым создается эффект их слитности.

Еще один способ смешения — т. н. иллюзорный — заключается в том, что при использовании крупных





кристаллов пигмента, находящихся в нижних слоях живописи, краска верхних слоев «скатывается» с их острых граней, не покрывая их. Поэтому кажется, что крупные интенсивной окраски кристаллы таких минералов, как глауконит или лазурит, находятся в верхних, разбеленных слоях в виде примеси, что обманчиво. Благодаря этому внешний физический свет, преломляясь на их острых гранях, создает цветовую игру, оживляя колорит.

Существует немало попыток объяснить высокие эстетические достоинства визант. живописи, исходя из особых оптических свойств ее техники. Для визант. художника, осознающего преобразующую силу Божественного света, освоение на практике процесса взаимодействия физического света и материи, его прохождения сквозь материю, становилось условием появления формы и проявления цвета в И.

**Прием в И.** — это порядок, согласно которому на живописную поверхность наслаиваются различные красочные элементы: графические и живописные. Его наипростейшим, «сокращенным» вариантом была 3-слойная скоропись, в к-рой поверх основного цветового тона наносилась темная и светлая графическая разделка. Порядок работы средневек. художника можно реконструировать благодаря руководствам по технике живописи («*Schedula diversarum artium*» пресв. Феофила, кон. XI — нач. XII в.; «*Il libro dell'arte o Trattato della pittura*» Ченнино Ченнини, кон. XIV в.; «Ерминия» иером. Дионисия Фурноаграфиота, ок. 1730–1733, — несмотря на позднюю датировку, терминология «Ерминии» может быть применена для наиболее точного описания приемов визант. и древнерус. живописи). Схема работы иконописца, отвечающая средневек. живописному методу, содержит неск. последовательных этапов. В первую очередь на белой грунтованной доске художник делает «очерк изображения», нанося кистью жидкой черной (реже цветной) краской предварительный рисунок (в иконе в отличие от стенописи он редко дублировался процарапанной графией). Затем он приступает к золочению фона, «сажая» на особый клей или лак золотые или серебряные, тонко выкованные листочки. Это было «сусальное» (по терминологии рус. ювелиров) зо-

лото либо серебро. Оно отличалось от твореного (т. е. растертого в «твориле» вместе со связующим веществом) не только блестящей и гладкой фактурой, но и экономичностью. Золото на фонах икон полировалось, так что стыки «вахлест» приклеенных листиков не были видны. Под золото иконописец мог подкладывать особый цветной грунт — коричневый болус, или оранжевый сурик, или желтую охру, но чаще процесс золочения в визант. и древнерус. иконе в этой технологии не нуждался. Иногда золото покрывало всю поверхность, приготовленную для живописи, особенно в миниатюрных формах, и тогда краски приобретали повышенную яркость. Фоны икон золотились не всегда. Они могли быть окрашены чаще всего в желтый, а также в светло-зеленый, голубой, светло-коричневый, ярко-красный, белый цвета. Иногда оформление фонов подражало живописными средствами орнаменту металлического оклада или эмалю. Нередко ту же роль — имитации рамы-оклада — играли цветные или золотые поля икон, украшавшиеся либо надписями, либо медальонами с изображениями святых.

Изображение архитектурных деталей, пейзажа и одежды в И. также подчинялось определенной послылойной системе, но в отличие от письма лика здесь живопись была менее разработанной. В качестве фона использовали единый средний тон, на основе к-рого составляли 1 или 2 колера. В средний тон добавляли белила и получали осветленный колер, который начинали наслаивать на поверхность основного тона, имитируя нарастание объемной формы. Завершали его белилами пробелов, формируя пластический объем. В пейзаже это были лещадки горок, т. е. плоские ступенчатые вершины, в архитектуре — конструктивные элементы здания, в одеждах — изгиб обтекающих человеческую фигуру складок. Но, как правило, художник не довольствовался столь скупой моделировкой и приготавливал еще один, более разбеленный, колер, который подкладывал под белила пробелов, и тогда поверхность живописи начинала казаться многослойной цветовой шкалой. Помимо этого иконописцы любили делать цветные пробела, добавляя в белила примеси различных кристаллических пигментов типа ультрамарина, лазури-

та, глауконита или киновари, или лессировали белила пробелов легкими и тонкими цветными слоями. Оптическое исследование помогает различить, когда кристаллы пигмента лежат внутри слоя в виде примеси, а когда на поверхности в виде лессировки. В работе с пробелами проявлялось живописное дарование мастера, его умение делать теплые (розоватые) пробела на холодных (синих, зеленых) одеждах и холодные (голубоватые, зеленоватые) — на теплых (вишневых, малиново-сиреневых) одеждах. Таких вариантов у художника было множество, и все зависело от его дарования, следования традиции и той художественной среды, в к-рой развивалось его творчество.

Одним из самых выразительных и совершенных элементов визант. живописи была система построения лика. Сменявшиеся на протяжении неск. веков стили живописи сопровождалась, как правило, изменением образного строя, преобладанием тех или иных физиогномических типов, требующих в соответствии с новыми эстетическими нормами усовершенствования технических приемов. В наст. время для ученых остается загадкой, по какому принципу осуществлялся выбор приемов, наиболее предпочтительных в ту или иную эпоху, в чем причина их замены и появления приемов, заимствованных из др. живописных техник.

Принцип моделировки лика, основанный на строго упорядоченной системе, был в совершенстве отработан еще в доиконоборческой И. в технике послылойной восковой живописи. Классически развитую послылойную систему представляет собой живопись лика Христа Пантократора на иконе из мон-ря вмц. Екатерины на Синае. Основным фоном служит ярко-желтая прокладка, которая становится практически незаметной в завершенном целом и служит лишь оптическим целям, — эта деталь будет характерной для всей средневизант., в т. ч. и рус. домонг., живописи. Видимый глазу благородный светлый тон слоновой кости — 2-й слой, моделирующий. Он нанесен в неск. приемов и отличается по густоте и цвету, что говорит о его соотношенности с формой. Моделировка выпуклых частей формы завершается чистыми белильными «светами», а уход формы в глубину характеризуется 2 теньными колерами:



светлым, серовато-оливковым, подготавливающим глаз для постепенного перехода к темному колеру бороды и бровей, и светло-пурпурным, к-рый выполняет функцию подрумянки и отличается верностью натуре в передаче губ и век.

Наблюдения над цветовыми и тональными различиями в средневековой послойной живописи послужили основой для научной классификации приемов в письме ликов. Известны «санкирный» и «бессанкирный» приемы и неск. их модификаций: комбинированный, неконтрастный и контрастный санкирный. Существует особый порядок нанесения слоев: на предварительный внутренний рисунок лика, к-рый в завершенном образе обычно был скрыт верхними красочными слоями (в некоторых случаях художники учитывали эффект просвечивания рисунка сквозь верхние слои, тогда линии рисунка могли играть роль тени), наносилась прокладка («проплазмос») — «санкирь» рус. иконников, т. е. фоновый слой. Поверх него наслаивались следующие слои.

Началом работы художника над ликом был выбор цвета и фактуры подкладочного слоя — «санкиря»: темного или светлого, полупрозрачного или плотного. Подкладочный слой на белом грунте служил основой для последующих моделировок. В зависимости от его колористических и тональных свойств художник выбирал дальнейший ход работы. Напр., поверх зеленого, оливкового, коричневого или даже темно-пурпурного тонов, в большой степени поглощающих свет, мастер мог наращивать теплые и светлые слои, нередко смешивая их с большим количеством белил, помогая зрительно поднять и контрастно высветить образ. Этот способ требовал длительной и подробной проработки и, судя по обилию памятников, был любим визант. мастерами. Он восходил к приемам античной живописи эпохи ее наивысшего расцвета с III по II в. до Р. Х. (II и III Помпейский стиль).

Работа художника могла строиться и по др. принципу: первоначальный светлый прокладочный слой, светоносный по своей природе, заставлял больше внимания уделять теневым частям формы. Светлые, нередко менее подробно проработанные поверхности оставляли ощущение «нерукотворности», изна-

чальной первозданности и пронизанности их светом. Существовали комбинации различных приемов.

В скорописи прокладка могла оставаться в лике основным «телесным» тоном, а при более подробном письме перекрывалась верхними слоями (целиком или частично), но была видима в тенях. Прокладка была или «телесной», составленной на основе различных охр с добавлением белил и киновари, или условной по цвету, т. е. далекой от естественного вида (зеленой, оливково-болотной, темно-коричневой), составленной из глауконита либо из смеси различных желтых охр с черным углем или даже с синими ультрамаринном и азурином. В последнем случае темная прокладка играла роль теней по овалу лика и в теневых частях объемной формы (около носа, вокруг рта, в глазницах и на переносице). Повторный рисунок черт лика наносился поверх прокладки коричневой или оливковой краской и не всегда строго следовал линиям внутреннего рисунка, которые были более аккуратными по манере исполнения, чем линии предварительного рисунка. На последних стадиях работы над ликом рисунок неоднократно уточнялся более темным тоном — коричневым и черным, а в местах соприкосновения с румянами — киноварным или вишневым.

Теневой колер, или «теневой каркас», лица, непосредственно связанный с предыдущей стадией (повторным рисунком черт), нередко сливался с рисунком, являлся его утолщением, своеобразной оттушевкой, поэтому совпадал с ним по цвету. Тени прорабатывались неск. раз на разных стадиях работы над ликом, особенно при светлых «телесных» прокладках. Плавка («гликазмос»), или «охрение», — это слой, к-рый наносился поверх прокладки на «сильные», т. е. выступающие, части формы так, что в углублениях, в тенях прокладка им не перекрывалась. Плавка светлее и теплее прокладки из-за добавления к ее колеру белил и киновари. При небольшом масштабе миниатюрных ликов или при не очень подробной системе живописи плавка приобретала значение основного цветового («телесного») тона. Тогда ее колер отличался от прокладки и составлялся на основе белил, киновари и светлой охры. Но в больших «оглавных образах» плавка служила подготовкой для более

светлых верхних слоев, и тогда в ее колере могли содержаться пигменты прокладки — зелень глауконита и уголь, смешанные с охрой, белилами и киноварью. «Телесный» колер («сарка», «охрение») — это еще более светлый, чем плавка, моделирующий слой, лежащий локально, небольшими островками на самых выступающих частях формы. Там, где он не покрывал форму, была видна плавка, из-под к-рой по краям овала лица была видна прокладка. В «телесном» колере уже нет пигментов прокладки — это отдельный, вновь составленный из белил, светлой охры и киновари цвет. Из его смеси с прокладкой и получали предыдущий колер — плавку. Поверх «телесного» колера наносили белильные мазки «светов». Иногда между ними прокладывали легкую белильную лессировку. Как правило, эта стадия создания иконописного образа характерна для стиля живописи, использующего не только цветовой, но и тональный контраст.

Румяна или соседствовали в одной плоскости с «телесным» колером и наносились поверх плавки, по самой прокладке, или чуть покрывали «телесный» колер. Это была смесь киновари с небольшим количеством светлой охры или белил. Румяна наносились на щеки, теневые части лба и шеи (создавая эффект «теплых» теней), губы и гребень носа. На верхней более яркой губе румяна содержали практически чистую киноварь, на нижней — была смесевая краска. На гребне носа румяна выглядели как череда нарастающих по интенсивности цвета розово-красных линий. Нередко румяна сливались с тенями, к-рые сопутствовали коричневому контурам, что придавало живописи особую гармоничность.

Белильные высветления, или «света́», завершали самые выпуклые части формы. В зависимости от степени подробности живописи чистые белила «светов» могли наноситься как на плавку, так и на «телесный» колер. При особо мастерском приеме под ними можно увидеть дополнительную белильную лессировку. «Света́» чрезвычайно разнообразны по фактуре: это могли быть и живописные рельефные мазки, и линейная штриховка, и мягкое, расплывчатое пятно. Нередко в способе их нанесения на поверхность живописи исследователи усматривают



те или иные стилистические тенденции. В первооснове они связаны еще с античной техникой «поверхностных линий», наиболее полно раскрывавшей идею создания объемной формы на плоскости. Поэтому они дают необычайный простор опытному художнику для демонстрации виртуозных приемов и, наоборот, легко превращаются в ремесленную рутину при недостатке выучки.

Завершал икону прозрачный, блестящий покровный слой, варившийся по особой технологии из растительных масел, к-рый у рус. иконоков назывался олифой, и придававший краскам особенную яркость. Олифа также защищала живопись от влаги, грязи и легких механических повреждений. Однако через 50–80 лет она темнела, впитывая копоть свечей и пыль из воздуха. Икону старались «помыть» для обновления ее живописи, что негативно сказывалось на сохранности ее авторского слоя. Судя по археологическим находкам в мастерских художников Новгорода и Киева, на раннем этапе истории рус. И. олифу варили из привозного оливкового масла с добавками янтаря, позже ее стали получать из распространенного на Руси льняного масла.

Система живописи, имеющая в основе послойный метод, существовала до Нового времени, когда устои традиц. И. подверглись коренным изменениям.

*А. И. Яковлева*

**И. синодального периода** (XVIII — нач. XX в.) в России долгое время оставалась за пределами интересов специалистов как предмет, не соотносимый с шедеврами И. XI–XVII вв. Лишь с сер. 80-х гг. XX в. стали появляться публикации, вводившие в научный оборот иконы XVIII — нач. XX в. Эти произведения давали представление о национальной религ. и художественной культуре с новыми чертами иконографического, стилистического и технического характера.

Непривычные приемы исполнения икон обрели право на существование уже в сер. XVII в. Преимущественно мастера Оружейной палаты вводили в иконописную практику не только элементы «живства», но и новые технические приемы. Первые рус. трактаты Иосифа *Владимирова* и Симона *Ушакова* подвели теоретическую базу в обновляемый процесс иконописания. Практичес-

кие горизонты национальной И. расширяли и иноземные мастера, входившие в состав царских мастерских. Целенаправленный характер эти искания приняли в эпоху реформ Петра I. Церковное искусство пошло по неск. направлениям. Официальное было представлено прямым соучастием западноевроп. мастеров, т. е. для новых церквей строящейся новой столицы — С.-Петербурга создавались религиозные произведения в рамках академической живописи. Мастера Оружейной палаты, еще сохранявшие свое влияние, придерживались компромиссного стиля, соединяя многовековые приемы с элементами натурализма. И лишь старообрядчество и консервативные круги общества в Москве и провинции сохраняли приверженность традиционной И.

Систематические исследования техники поздней И. стали проводиться лишь в последние годы и преимущественно в стенах Гос. научно-исследовательского ин-та реставрации (ГНИИР), к-рый в 70-х гг. XX в. начал заниматься И. XVIII — нач. XX в. Для этой цели используется тот же инструментарий, что и при исследовании древних икон (анализ под микроскопом, рентгенографирование, специальные виды фотосъемок, химический анализ, наблюдение искусствоведов).

Иконы или, точнее, религ. картины-иконы, относящиеся к 1-му направлению, писали уже в рамках европ. традиции не только на дереве, но и на холстах. Техника их создания практически ничем не отличалась от общепринятой академической живописи. Во 2-м и в 3-м направлении в качестве основы использовался традиц. деревянный щит, укрепленный различной формы шпонками — врезными, профилированными, встречными, односторонними, накладными, торцевыми, «ласточками» и др. Форма иконной доски становится более разнообразной (напр., имеет фигурные границы, определяемые обрамлениями иконостасов и киотов барочного характера), хотя в обработке доски сохраняются ковчег, лузга, а иногда и условный 2-й ковчег в виде бортика по краям доски, но все чаще используется абсолютно ровная поверхность.

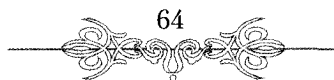
На следующем этапе обработанная поверхность доски по общепринятой технологии сохранения от рассыхания и трещин проклеива-

лась паволокой. Однако ее использование в XVIII–XIX вв. становится почти необязательным или частичным. Это не исключало и полного покрытия паволокой. Благодаря рентгенографии можно наблюдать фрагментарное наклеивание небольших лоскутков разнородного характера, закрывающих наиболее опасные места, такие как участки с сучками, всевозможные каверны и механические повреждения древесины. Позднее иконописцы использовали вместо паволоки бумажные листы, страницы из книг и даже газеты.

Грунт-левкас по-прежнему сохраняет свое значение. Однако предпочтение отдается гипсовому левкасу взамен принятого в древней И. мелового.

В своей основе техника И. осталась прежней, использовались прописи, к-рые определяли иконографию и композицию произведения. Сначала выполняли фон и второстепенные детали, затем переходили к личному. Наряду с однотонным (охристым) покрытием для фона часто использовали золото, как листовое, так и твореное, к-рое накладывали на красноватый полимент. Твореное золото чаще применяли для разработки различных деталей, в т. ч. облачений. Фоны нередко «обогащали» дополнительным декором. Мастера использовали формы-штампы, к-рыми они оттискивали на сыром левкасе рельефные орнаменты, как это видно на сохраненном реставраторами фрагменте перегрунтованного фона XVIII в. на иконе Божией Матери из деисусного чина ц. вмч. Димитрия Солунского в Угличе (XVI в., ГТГ; *Антонова, Миева*. Каталог. Т. 2. С. 468–469. Кат. 990). Широко распространенным также стало канфарение фонов, когда чеканом по позолоченному левкасу наносили орнаменты и узоры или делали цировку — процарапывание орнаментов иглой по позолоченному грунту. В отдельных случаях, если речь идет о «тиражировании» конкретных, особо почитаемых икон в окладах, встречалась имитация окладов.

В разработке личного в целом сохранялась традиц. техника. Однако высокопрофессиональные мастера нередко обращались и к технике отборки, при которой лики и открытые части тела выполнялись тончайшими короткими, не сливающимися и иногда перекрещивающимися друг с другом штрихами-мазками.





Народная артельная И. отличалась примитивным исполнением, хотя в нем можно отметить своеобразные технические и профессиональные приемы, ориентированные на быстрое исполнение и определенную знаковую «читаемость» образа. По тонко проложенному охристому фону быстрыми штрихами набрасывались иконографические схемы, заполненные одноцветными красочными пятнами, в к-рых легко узнаются востребованные в крестьянском обиходе образы, напр. Божией Матери «Неопалимая Купина», свт. Николая Чудотворца, покровителей скотоводства вмч. Георгия, святителей Модеста Иерусалимского и Власия Севастийского. Некачественный покрывной лак на таких иконах со временем «краснел», за что эти иконы получили название «краснушки». Многие из них покрывались штампованными латунными окладами. Наряду с последними использовались рукодельные оклады, скомпонованные из резной фольги, производством к-рых занимались преимущественно женщины в Мстёре и на Кубани. Под них по упрощенной схеме исполнялись на досках только лики и руки, видимые в прорезях окладов. Такие иконы назывались «подкладницы». Продукция бродячих артелей получила название «расхожих» икон.

Обзор техники И. этого периода дополняют и нек-рые пока мало изученные особенности регионального характера. В народной И. на Урале (не путать с невьянскими иконами) использовались цветные лаки. Свообразием исполнения отличались кубанские иконы. В их упрощенной трактовке преобладают иконографические схемы зап. характера, адаптированные к привычным правосл. образам (напр., иконы «Христос в точиле»). Написанные на тонких маленьких дощечках в академической манере, они обильно украшались виртуозными декоративными обрамлениями из фольги. Химический анализ использованных пигментов и связующих материалов до наст. времени не проводился.

Нередкое нарушение технологических процессов в И., особенно в XIX в., вело к довольно быстрому разрушению грунта и красочного слоя икон. Поэтому наблюдаются случаи полного поновления икон через довольно короткий период времени с момента их исполнения — через 20–30 лет.

**М. М. Красилин**

Лит.: «О связующем»: Манускрипт неизв. мастера, хранящийся в Берне // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1961. № 4. С. 196; *Berger E.* Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Münch., 1912<sup>2</sup>. Folge 3: Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei der Mittelalters von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der «Erfindung der Oelmalerei» durch die Brüder Van Eyck. S. 18–19; *Шмид Г.* Техника античной фрески и энкаустики. [М.,] 1934. С. 112, 129–30; *Thompson D. V.* The Materials and Techniques of Medieval Painting. N. Y., 1956. P. 55; *Theophilus.* De diversis artibus / Ed. and transl. C. R. Dodwell. Oxf.; N. Y., 1961; *Сланский Б.* Техника живописи. М., 1962. С. 337; Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах» // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1963. № 7. С. 66–194; *Mathew G.* Byzantine Aesthetics. L., 1963. P. 1, 29–30; *Перцев Н. В.* О нек-рых приемах изображения лица в древнерус. станковой живописи XII–XIII вв. // Сообщ. ГРМ. Л., 1964. Вып. 8. С. 89–92; *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М., 1965. С. 103–106, 110; *Chatzidakis M.* An Encaustic Icon of Christ at Sinai // The Art Bull. N. Y., 1967. Vol. 49. N 3. P. 197–208; *Winfield D. C.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // DOP. 1968. Vol. 22. P. 61–139; *Бирштейн В. Я.* Методы анализа и проблема идентификации связующих // ГБЛ: Информ. центр по проблемам культуры и искусства. Обзорная информация. М., 1974; *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерус. живописи. М., 1975. С. 35–49; *Weitzmann K.* The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Icons. Princeton, 1976. Vol. 1. P. 18; *Быкова Г. З.* Реставрация энкаустической иконы «Сергий и Вахк» VI–VII вв. из Киевского музея Вост. и Зап. искусства // Худож. наследие: Хранение, исслед., реставрация. М., 1977. Вып. 2(32). С. 124–134; *она же.* Исслед. и реставрация энкаустической иконы «Мученик и мученица» // Там же. С. 104–111; *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making. L., 1977. P. 120; *Бирштейн В. Я., Тульчинский В. М.* Идентификация нек-рых материалов живописи иконы «Мученик и мученица» методом ИК-спектроскопии // Худож. наследие. 1979. Вып. 5(35). С. 198–202; *Попова О. С.* Искусство Новгорода и Москвы 1-й пол. XIV в. М., 1980. С. 82–87; *Музеус Л. А., Лукьянов Б. Б., Яковлева А. И.* Древнейшая домонг. икона из музеев Моск. Кремля // Худож. наследие. 1981. Вып. 7(37). С. 99; *Яковлева А. И.* «Ерминия» Дионисия из Фурны и техника икон Феофана Грека // ДРИ. М., 1984. [Вып.]: XIV–XV вв. С. 7–25; *она же.* Истоки и развитие живописных приемов ранних рус. памятников // ДРИ. М., 1993. [Вып.]: Проблемы атрибуции. С. 54–71; *она же.* Техника иконы // История иконописи, VI–XX вв.: Истоки, традиции, современность. М., 2002. С. 31–39; *Голубев С. И.* Техника живописи в худож. структуре визант. иконы // Материальная культура Востока: Сб. ст. М., 1988. Ч. 2. С. 254–273.

**А. И. Яковлева**

**ИКОНОСТАС** [греч. εἰκονοστάσιον, от εἰκών — изображение, образ и στάσις — место стояния], преграда в виде стенки с иконами, отделяющая алтарное пространство от основной части восточноправосл. храма. Термин «И.» («иконостав») появился во 2-й пол. XVII в., ранее И. назывался «Деисус» или «деисусы» (по главному ряду). И. восходит

к визант. каменным низким алтарным преградам (темплонам), где на архитрав ставили ряд икон на отдельных досках или сильно вытянутую по горизонтали икону-эпистилий.

В течение долгого времени господствующим типом визант. алтарной преграды оставался невысокий темплон, устойчивая традиция украшения к-рого иконами появилась только в послеиконоборческое время. Количество икон и рядов темплона постепенно увеличивалось. В XIII в. известны многоярусные эпистилии: в ц. Санта-Мария ин Валле Поркланета в Рошоло-деи-Марси, Абруцци, Италия (XIII в.), главный деисусный ряд резного деревянного эпистилия включает 31 икону, под ним — 11 икон праздников, над ним — 9 икон с изображениями ангелов — Этимасии.

Не позднее сер. XIV в. интерколумний алтарной части визант. и балканских храмов стали заполнять иконами. В ц. вмч. Георгия в Старо-Нагоричино, Македония, в интерколумниях возвели каменные стенки, к-рые украсили фресками (1317–1318). Большие иконы стояли в интерколумниях алтарных преград церкви Христа Пантократора монастыря Дечаны, Косово и Метохия (после 1335), и вмч. Димитрия Маркова монастыря, Македония (после 1347). На архитрав темплона часто ставили 2 ряда икон — праздничный и поясной деисусный (праздничные иконы из ц. Богородицы Перивлепты в Охриде; 11-фигурный деисусный чин Хиландарского мон-ря, 3-я четв. XIV в.). Разрастание темплов в XIV в. могло быть вызвано общей атмосферой эпохи — последнего блистательного взлета визант. духовности, — на которую пришлось богословские споры варлаамитов и исихастов.

Кроме того, И., как и алтарные преграды (особенно в виде глухих стенок, распространившихся в Сербии в XIV в.), закрывал зону алтаря, не позволяя мирянам видеть происходящее там священнодействие. Ни антепендиумы (напр., Пала д'Оро, 1105, собор Сан-Марко в Венеции), ни алтарные образа католич. храмов не имели такой функции, объясняемой особенностями восточноправосл. богослужения.

Дальнейшее развитие И. получил на рус. почве, что, как считают, связано с деятельностью митр. Киприана (1390–1406). Не исключено, что





высокие 4-ярусные И. появились именно в это время. В качестве причин их возникновения называют утверждение на Руси Иерусалимского богослужебного устава и новое чинопоследование литургии согласно «Диатаксису» патриарха Филофея Коккина. Однако указанные изменения не носили принципиального характера; если их связь с эволюцией И. существовала, то была весьма опосредованной. Свою роль в генезисе И. сыграли распространенные на Руси в XII–XIII вв. высокие деревянные алтарные преграды (в соборе псковского во имя св. Иоанна Предтечи мон-ря — ок. 5 м), а также глухие алтарные преграды раннемосковских храмов (Успенский собор на Городке в Звенигороде, кон. XIV в.; Рождественский собор Саввина Сторожевского мон-ря, 1405). Каменные глухие преграды размещались между вост. столбами и имели фресковые росписи, а иногда — резные архитектурные детали (архитрав, пилястры). Можно предположить, что размещение тябла-архитрава на большой высоте вызвало укрупнение размеров стоящих на нем икон, что в свою очередь усилило значение икон в интерьере и обусловило необходимость разработки для них единой программы.

Возможно, из 4-ярусного И. происходит ростовой деисусный чин, перенесенный в Благовещенский со-



Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля. Кон. XIV — сер. XVI в.

бор Московского Кремля после пожара 1547 г. (датируется кон. XIV в. или нач. XV в., нек-рые иконы написаны греч. мастером, традиц. отождествляемым с *Феофаном Греком*).

Первым, частично дошедшим до наших дней рус. И., состоявшим из 4 рядов (местного, деисусного, праздничного и пророческого), стал И. Успенского собора во Владимире (ок. 1410; приписывался преподобным Андрею Рублёву и Даниилу). Из ростовых деисусных икон сохранилось 13 (ГТГ, ГРМ), праздничных — 5 (ГТГ, ГРМ), пророческий чин был поясной (2 иконы, ГРМ). Предполагают, что этот И., как и ряд других, был несомкнутым, т. е. разделенным вост. опорами храма. Наиболее ранним И., полностью сохранившим первоначальную структуру и почти все иконы, является И. Троицкого собора ТСЛ (1425–1427, преподобные Андрей Рублёв и Даниил с мастерской). Изначально он был сомкнутым, т. е. представлял собой единую стену из икон, поставленных на горизонтальные балки-тябла, что существенным образом меняло восприятие внутреннего пространства храма. Повысилось значение поперечного предалтарного нефа, солей и купола, в то время как вост. часть с вост. парой столбов оказалась полностью недоступной взгляду. Перестала читаться иерархическая соподчиненность алтаря, жертвенника и диаконника, скрытых сплошным иконостасом. В каменных церквях, имевших росписи, И. и фрески составляли единое целое; в деревянных храмах он сосредоточивал в себе главное сакральное содержание интерьера. Четырехъярусные И. появились также в Спасо-Преображенском соборе Твери («Кашинский чин», сер. XV в., сохр. 27 икон, ГТГ, ГРМ), в новом Успенском соборе Московского Кремля (1481, не сохр.) и в Успенском соборе Кириллова Белозерского монастыря (1497, сохр. 57 икон, КБМЗ, ГТГ, ГРМ).

Деисусный ряд — ростовой или поясной — в это время помимо главных 7 фигур мог включать образы святителей, мучеников, столпников. Размеры икон были велики (высота деисусных икон в И., ныне находящаяся в Благовещенском соборе Московского Кремля, 2,1 м, в Успенском соборе во Владимире — 3,14 м). Центром стал образ «Спас в силах», акцентировавший эсхатологический аспект деисусного ряда. В Пскове известен апостольский деисусный чин, где по сторонам центрального изображения (предположительно «Спас на престоле, с предстоящими Богородицею и св. Иоанном Предте-

чей») располагалось 12 икон апостолов (И. ц. Успения с Пароменья, сер. XV в., сохр. 9 (?) икон, ПИАМ). В состав праздничного ряда входили двенадцать праздники, евристические сюжеты и сцены Страстного и Пасхального циклов (Благовещенский собор — 14 икон, Троицкий собор — 19 икон, Успенский



Иконостас Рождественского придела собора Св. Софии в Великом Новгороде. Сер. XVI в.

собор Кириллова Белозерского монастыря — 24 иконы). Возможно, уже в И. Успенского собора во Владимире (25 икон) имелась икона «Св. Троица», к-рая числится в описи храма 1771 г. Иконы пророческого ряда в XV в. были поясными, единичными («Кашинский чин») или по 2–3 изображения на досках горизонтального формата. В Троицком соборе все пророки обращены к центру ряда, где находилась икона Божией Матери «Воплощение» («Знамение»; не сохр.), в И. Успенского собора Кириллова Белозерского мон-ря фигуры сгруппированы по 3, центральная показана прямолично, боковые — в повороте к ней. Состав пророков не был жестко фиксирован, однако главное место отводилось св. царям и пророкам Давиду и Соломону, затем Моисею и 4 пророкам — Исаии, Иеремии, Иезекиилю и Даниилу. Атрибуты помимо свитков с текстами пророчеств в это время встречались редко (рог у прор. Самуила в иконостасе Успенского собора Кириллова Белозерского мон-ря).

В XVI в. из праздничного ряда исключили Страстную цикл (кроме



«Распятия»), но добавили «Воздвижение Креста» и Богородичные праздники протоевангельского цикла: «Рождество Богородицы», «Введение Богородицы во храм» (иконостас Рождественского придела Софийского собора в Вел. Новгороде, сер. XVI в.). Во 2-й пол. XVI в. в праздничном ряду «Походного иконостаса» (ТКМ) впервые встречается «Покров Богородицы». Последовательность икон могла соответствовать евангельской хронологии или календарной очередности праздников, но чаще оба принципа комбинировались. Пророческий ряд появился в ростовом варианте (иконостас Софийского собора в Вел. Новгороде, 1528?). Важнейшим новшеством стало возникновение во 2-й пол. XVI в. поясного праотеческого ряда (наиболее ранний из достоверно датированных — в Смоленском соборе Новодевичьего мон-ря, 1598). В центре



Иконостас ц. прп. Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского мон-ря. Кон. XVI — нач. XVII в.

его находилась икона «Отечество» (в более поздних И. — «Господь Саваоф», «Св. Троица (новозаветная)»). В Благовещенском соборе Софийского собора (кон. XVI в.) имелось 40 образов праотцев на 10 досках, в Троицком соборе Троице-Сергиева мон-ря (1600) — 21 икона праотцев. Над иконами праотцев устанавливали на столбиках резных или литых шестокрылов-херувимов. Началось также формирование праздничного ряда: маленькие вкладные иконы стали группировать на полке в нижней части деисусного ряда (Благовещенский собор Московского Кремля, Преображенский собор Соловецкого мон-ря и др.). Местные иконы

оставались плохо упорядоченными, по преимуществу соблюдалось только положение храмовой иконы справа от царских врат.

Наряду с многоярусными иконостасами в XV–XVI вв. были широко распространены И., состоявшие только из деисусного ряда. В Вел. Новгороде, по описи 1617 г., их было большинство (72 из 132). Все И. имели тябловую конструкцию: иконы стояли на брусках-тяблах (рус. «тябло» от греч. τέμπλον; см.: Фасмер М. Этимологический словарь рус. языка. М., 1987. Т. 4. С. 139), концы к-рых заводились в кладку стен и вост. столбов. Лицевые стороны брусков украшали орнаментальной росписью (тябла ц. прп. Иоанна Лествичника Кириллова Белозерского мон-ря, кон. XVI — нач. XVII в.), резьбой и позолотой (тябла ц. прп. Кирилла Белозерского того же мон-ря) или в особых случаях басменным окладом (такой оклад существовал на И. Успенского собора Московского Кремля в 1627).

В состав И. входят царские врата (или райские врата), расположенные в центре местного ряда, а также боковые врата, ведущие в жертвенник и диаконник. Царские врата пришли из визант. традиции и существовали еще до появления высокого И. (врата из погоста Кривое, 2-я пол. XIII в., ГТГ). В навершии врат изображали «Благовещение», на створках — святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста, позднее — 4 евангелистов. Над вратами располагалась сень-коруна с иконой «Причащение апостолов хлебом и вином» (Евхаристия). Царские врата часто украшали глухой орнаментальной резьбой, размещая живописные изображения на створках киотцев в виде храмов. Двери в боковых проемах иконостаса в Византии неизвестны. На Руси, по крайней мере с сер. XVI в., обязательными были сев. врата; южные, как правило, устраивали только в больших храмах. И. с 2 вратами имели асимметричную композицию и иногда четное число икон в деисусном ряду. На вратах писали ростовые изображения ангелов, святых диаконов (обычно Стефана и Лаврентия), Благоразумного разбойника, притчи, историю Адама и Евы, «Лествицу прп. Иакова», прор. Даниила, сцены погребения («Надгробное рыдание») и проч.

Греч. резные деревянные алтарные преграды (И.) поствизант. периода



Иконостас кафедрального мон-ря в мц. Екатерины на Синае. 1612 г.

стали довольно высокими, но по сравнению с рус. иконостасом обладали сокращенным иконографическим составом. И. собора мон-ря в мц. Екатерины на Синае (1612, критские резчики) содержит 2 ряда икон — местный и праздничный; под каждой местной иконой на цоколе И. помещен небольшой образ круглой формы с сопутствующим сюжетом (под иконой св. Иоанна Предтечи — «Усекновение главы св. Иоанна Предтечи», под иконой «Богоматерь на престоле» — «Благовещение» и т. д.). Значительную высоту придает И. большое резное «Распятие», поставленное на его арочное завершение. И. представляет собой огромную раму с ордерными деталями (колонками, карнизами, 3-лопастными арочками), украшенную плоскорельефной и накладной резьбой, в к-рую включены мотивы западноевроп. барокко: фигурные вазоны, картуши с гребнями. Низкие царские врата закрывают по высоте только половину дверного проема.

Укр. И., сохранившиеся от 1-й пол. XVII в. (из Успенской ц. во Львове, 1638, ныне в с. Вел. Грибовичи; в Пятницкой ц. во Львове, ок. 1648), имеют аналогичную конструкцию, но большее количество рядов (в Пятницкой ц. — местный, праздничный, ростовой деисусный, Страстной, поясной пророческий, причем иконы пророков помещены в резных картушах над Страстным рядом). Как в греч., так и в укр. И. соблюдается строгий порядок размещения икон



местного ряда: справа от царских врат находится икона Спасителя, далее — храмовая икона, слева от врат — образ Богоматери.

К сер. XVII в. 5-ярусные И. с праотеческим рядом, к-рый стал ростовым (напр., в ц. свт. Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле, 1654, ЯХМ), получили большое распространение в центральных областях России, в то время как на Севере существовали 2-, 3- и 4-ярусные (без праотеческого ряда) И. Высокие И. поднимались до сводов и полностью отделяли алтарную часть от помещения для молящихся, и их стали крепить к вост. стене четверика



Иконостас ц. Покрова Пресв. Богородицы в Филях. 1694 г.

храма или к специально возведенной поперечной стенке, прорезанной проемами врат. В 1653 г. по инициативе патриарха Никона был исполнен новый 5-ярусный И. Успенского собора Московского Кремля с измененным составом деисусного ряда — апостольским Деисусом. В число 12 апостолов входили ап. Павел и 4 евангелиста, отсутствовали апостолы от 20. Это было одно из первых патриарших начинаний по приближению рус. церковной практики к совр. греческой. Обязательным стало наличие 3 врат и размещение икон местного ряда по греч. образцу. Начиная с этого времени в храмо-

зданные грамоты включалось требование, чтобы «в церкви и в приделе в олтари были по трои двери царские, южные, северные, а подле царских дверей в правую сторону вначале поставить образ всемилостиваго Спаса, а подле Спасова образа поставить образ настоящего святого храма, а по левую сторону царских дверей поставить образ пречистыя Богородицы и иные образы по чину» (храмозданная грамота Питирима, митр. Сарского и Подонского, на строительство деревянной Троицкой ц. во Флорищевой пуст. в 1663 г. — цит. по: Орлов С. А. Флорищева пустынь. Н. Новгород, 2002). Собор 1666–1667 гг. постановил завершать И. Распятием; часто к резному Распятию добавляли обрешные по контуру фигуры предстоящих. В центре праотеческого ряда была, как правило, икона «Господь Саваоф», несмотря на ее запрещение прошедшим Собором.

Принципиальное изменение декора и конструкции рус. И. произошло примерно в 50–60-х гг. XVII в. и было связано с работами белорус. резчиков для патриарха Никона. И. превратился в огромную раму с четкими архитектурными членениями — колонками и карнизами, украшенную резными картушами, кубками-фиалами, раковинами и т. п. Объемная резьба таких И. называлась «флемской» — вероятно, от нем. flämisch — фламандский, и была близка к резьбе польск. католич. алтарей. Излюбленные мотивы «флемской рези» — прорезные колонки с виноградною лозой, виноградные и акантовые листья, гребни с перлами, «скрученный пергамент», разнообразные цветы и фрукты — «цироты» (от нем. Zieraten — украшение), изредка встречаются небольшие фигуры ангелов в длинных одеяниях. Резьбу золотили, в особых случаях расписывали серебром, золотом и цветными лаками (напр., в ц. Воскресения словушего в Теремном дворце Московского Кремля, 1680). По композиции «флемские» И. делятся на 2 типа. В 1-м наглядно выявляется ордерная основа с колоннами, консолями и карнизами, иконы строго выровнены по ширине (кроме икон местного ряда) и имеют простую форму (прямоугольную, круглую, овальную). Второй тип И., употреблявшийся в основном в ярусных храмах, более сложен и строится по ритмическому принципу, размеры икон и оси их размещения в раз-



Иконостас Введенского собора в Сольвычегодске. 1693 г.

ных рядах не совпадают, по конфигурации встречаются квадрифолии, многогранники, 6- и 8-листники (напр., в ц. Покрова Пресв. Богородицы в Филях, 1694).

Вероятно, не только греко-укр. прототипы, но и сам по себе высокий рельеф резьбы заставил перенести праздничный ряд под деисусный, т. к. при традиц. расположении живопись праздничных икон было бы невозможно рассмотреть. В верхней части появился ряд (иногда 2 ряда) икон со Страстями Христовыми. Изредка встречался ряд «апостольских страданий», или деяний апостолов (иконостасы Большого собора Донского мон-ря, 1689, Введенского собора в Сольвычегодске, 1693, иконописец Степан Нарыков). Более распространенное новшество — размещение дополнительного ряда икон под местным рядом, на подиуме («тумбах») И. Его тематика ни в XVII в., ни позднее строго не определялась: она могла быть связана с местными иконами, как в греч. традиции, с евангельскими притчами, ветхозаветными сюжетами, иллюстрациями к синодику (И. ц. апостолов Петра и Павла в Вел. Новгороде, нач. XVIII в.). Наиболее оригинальный состав «подместного» ряда — иконы «еллинских мудрецов» и сивилл, будто бы пророчествовавших о Христе и Богоматери (И. Троицкого собора в Пскове, 1699). Самый грандиозный сохранившийся И. этого времени находится в Успенском соборе Рязани. Он имеет высоту 25 м



и состоит из 9 рядов: подместный, местный, праздничный, деисусный, деяний апостолов, пророческий, деяний пророков, праотеческий и Страстной в резных картушах — всего 165 икон (1702, иконописец Николай Соломонов с товарищами).

Уникален по составу И. Рождественского собора в Суздале (80-е гг. XVII в.), исполненный по заказу Суздальского митр. Илариона: над апостольским Деисусом помещен ростовой ряд св. мучеников, центром которого служит икона «Распятие Христово». Под деисусным рядом располагается не праздничный, а Страстной ряд; 3 праздника (Рождество Христово, Сретение, Св. Троица) написаны в навершиях над царскими и боковыми вратами. Под местным рядом находятся иконы на сюжеты кн. Бытие, Евангелий и Деяний апостолов.

В XVIII в. И. развивались в рамках тех же композиционных схем (за исключением И. Петропавловского собора в С.-Петербурге с его уникальной иконографической программой, ориентированной на личность и деяния Петра I). В барочных И. неск. изменились мотивы резьбы,



Иконостас Петропавловского собора в С.-Петербурге. 1722–1726 гг.

добавилась объемная скульптура, основа И. получила раскреповки, часто с заворотом на боковые стены (И. Успенского собора Горницкого монастыря в Переславле-Залесском, 1759, исполнен в Москве мастером Яковом Ильиным Жуковым). В сер. XVIII в. в творчестве столич-

ных мастеров, и в первую очередь Б. Ф. Растрелли, заметно воздействие рококо. И. этого направления решались как плоские стенки-экраны с «развешенными» на них иконами в рокайльных резных картушах, выделяющихся на цветном, иногда весьма ярком фоне (краснофонный И. Андреевского собора в Киеве, 1751–1752; синефонный И. дворцовой ц. Воскресения Христова в Царском Селе, 1756, не сохр.). Количество икон сократилось, а принципы отбора сюжетов и их размещение потеряли нормативный характер, хотя в большинстве случаев традиция все же соблюдалась.

В эпоху классицизма развитые монументальные композиции И., утвердившиеся в предшествующий период, повсеместно продолжали существовать в провинции. Трансформировались в основном мотивы декора — колонны стали гладкими, появились розетки, меандр и т. п. В обеих столицах и в тяготевших к ним городских центрах изменения были более кардинальными. Классицистические И. представляют собой отдельные встроенные архитектурные сооружения, самостоятельные объемы внутри храмового пространства — кивории, балдахины, портики, галереи, триумфальные арки с иконами как дополнительными украшениями. Возникли низкие одно- или 2-ярусные И., напоминающие античные триумфальные арки (И. Казанского собора в С.-Петербурге, проект архит. К. А. Тона, 1831, исполнение в 1834–1836; И. ц. в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Б. Ордынке, 1836, архит. О. И. Бове). Число икон в них было невелико. Эти И. не нарушали цельности интерьера и позволяли видеть верхнюю зону алтаря.

Классицистические И. подверглись резкой критике со стороны духовенства, и в первую очередь св. Филарета (Дроздова), митр. Московского. Попытка вернуться к традиц. многоярусному иконостасу была предпринята при оформлении Исаакиевского собора (проект И. 1845, архит. О. Монферран). Главный И. состоит из 3 рядов, иконы местных святых расположены в соответствии с традицией, утвердившейся во 2-й пол. XVII в. Однако во 2-м и в 3-м ряду находятся не деисусные и праздничные иконы (последние вынесены на столпы собора), а единоличные или парные изоб-

ражения святых и ангелов, как и в местном ряду. Композиция И. с колоннами большого и малого ордера, облицованными малахитом и лазуритом, по-прежнему напоминает



Иконостас Исаакиевского собора в С.-Петербурге. Фрагмент литографии. 1845 г.

триумфальную арку. Раскрепованные 2-ярусные И. приделов имеют вид небольших классицистических храмов.

В посл. трети XIX в. в рамках «исторических» стилей эклектики, с одной стороны, произошел возврат к большим высоким И. с упорядоченной структурой размещения икон (они считались русскими, хотя декоративные мотивы резьбы заимствовались в первую очередь из визант. искусства). С др. стороны, в практику вошла одноярусная византийская алтарная преграда, обычно каменная (преграда Владимирского собора в Киеве, проект А. В. Прахова, 80-е гг. XIX в.). Оба этих типа существовали до 1917 г. Зодчие, работавшие в стиле модерна, попытались переосмыслить ранневизантийские алтарные преграды (мраморный И. ц. прп. Пимена Великого в Нов. Воротниках в Москве, 1900–1907, архит. Ф. О. Шехтель).

**Символика И.** Образность иконостаса восходит к типологии античных архитектурных форм — колончатых выгородок, аркад, портиков, балюстрад, эдикул, чей сакральный символизм был во многом унаследован христ. искусством. Семантика этих форм связана с их функциями: выделение и обрамление священных

мест, явление и пребывание священных персон (императора), оформление торжественных процессий и триумфов.

Первое толкование символики алтарной преграды принадлежит свт. *Герману I* К-польскому († до 754), который писал, что она ограждает Святая Святым, и сопоставлял преграду с оградой Гроба Господня. Свт. *Симеон*, архиеп. Фессалоникский (1416/17–1429), толковал ее как твердь, отделяющую чувственное от духовного, а космос (архитрав, темплон) со стоящими на нем иконами — как союз любви и единение во Христе святых, сущих на земле, с горним миром. Это толкование стало широко известно в России благодаря компилятивному переводному изданию под названием «Скрижаль» (1656). В кон. XIX — нач. XX в. возрос интерес к символике И.: Н. И. Троицкий предложил интерпретацию И. как образа рая; свящ. Павел *Флоренский* развил толкование свт. Симеона; Л. А. *Успенский* в работе «Вопрос иконостаса» (ВРЗЕПЭ. 1963. № 44. С. 223–255) предложил многомерную трактовку И. в литургическом и церковно-историческом контекстах. В И. происходит соединение архитектурной выгородки и иконной декорации, в результате чего возникает образительный экран, стена-плоскость, украшенная образами. Визуально-эстетически И. представляет собой проекцию либо стенной росписи (напр., апсиды), либо образительных плоскостей меньшего масштаба (напр., пелен или антепендиумов). К особенностям высокого И. следует отнести вертикальную рядность, иерархию уровней, динамику восхождения и нисхождения. И. выделяет и замыкает алтарное пространство и одновременно визуально выявляет его символизм, делает наглядной скрытую семантику архитектурных форм и пространства, зоны Святой Святым. Фронтальность, открытость к молящимся образов И. предполагает и семантику проповеди.

В «Чине благословения, или Освящения Катапетазмы, или Деисуса, сие есть всех Икон в Церкви на своем месте поставленных», который включен в Требник митр. Петра (Могила) (К., 1646), имеется в виду И. не как единое целое, а как совокупность иконных образов. Поэтому следует различать символику алтарной преграды как части храмового,

т. е. литургического, пространства, и символизм размещенных на ней икон, к-рые в единстве обладают определенной программой, как всякое монументально-образительное убранство храма и его стен. Как совокупность иконных образов И. обладает экклезиологической семантикой: это наглядно представленная полнота святости, явленной во временном (праотеческий, пророческий ряды, евангельская история) и во вневременном аспектах (Распятие, Тайная вечеря, образы святых). В этом плане И.— соборный образ, или совокупная икона, Церкви во всех ее аспектах.

Др. измерение символики И. связано с его функционированием в качестве алтарной преграды, т. е. элемента внутреннего храмового пространства. И. в этом случае представляет собой осязаемую и зримую границу алтарной зоны, пространства клира, отделенного, но и соотнесенного с пространством мирян (в этом плане И. связан с солеей и ее членениями). Архитектурный — пространственный и пластический — аспект проявляется в вертикальной и горизонтальной размерности И. (он есть иерархически организованная стена-поверхность), в наличии проемов-врат (взаимопроницаемость пространств алтаря и остальной части храма), в архитектонике собственно алтарных форм (напр., сеникувуклии над престолом). Поэтому И. есть своего рода экран-преграда — место проекции-воспроизведения во вне алтарного пространства — с символикой Богоприсутствия, Богоявления и Богообщения. Это и прообразовательная символика (храмовый символизм райского сада, Ноева ковчега, Скинии завета, Святая Святым храма Соломона), и новозаветное содержание (Гроб Господень, Сионская горница), и неотделимое от экклезиологического евхаристическое измерение (Тайная вечеря, литургия земная и небесная, Горний Иерусалим). Функционально И. обладает и собственно литургическим значением, т. к. имеет процессионную функцию: входы и выходы вечерних, утренних и литургических чинопоследований, отверзание царских врат, их завес и т. п. Именно последний аспект связан с семантикой царственного служения Иисуса Христа и соответственно с имперским символизмом визант. и древнерус. богослужебных практик, восходящих

к древнерим. имперской идеологии (символизм триумфа, торжественного явления и присутствия священной персоны правителя и т. д.) и получивших особое развитие в России Нового времени.

Западноевроп. аналог И.— заалтарные образы (*ретабло*), особенно монументальные немецкие и испанские. Типологически И. связан с западноевроп. *леттнером* зрелого и позднего средневековья, но отличается от него по назначению.

Лит.: Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию правосл. богослужения. СПб., 1856. Т. 2: Соч. блж. *Симеона, архиеп. Фессалоникского*; *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в правосл. церквях // ПО. 1872. № 11. С. 570–589; *Konstantynowicz J. B.* Ikonostasis: Studien und Forschungen. Lwów, 1939. Bd. 1; *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерус. высоких иконостасов // ДРИ. М., 1970. [Вып.]: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV–XVI вв. С. 41–56; *он же.* Ист. основы древнерус. высокого иконостаса // Там же. С. 57–72; *Драган М. Д.* Укр. декоративна різьба XVI–XVIII ст. К., 1970; *Ильин М. А.* Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ. 1970. С. 29–40; *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпископиев и визант. темплон // *Он же.* Визант. живопись: Сб. ст. М., 1971. С. 110–136; *Walter Ch.* The Origins of Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 251–267; *Chatzidakis M.* Ikonostas // RBK. 1978. Bd. 3. S. 326–353; *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // JBAA. 1981. Vol. 134. P. 1–27; *Labrecque-Pervouchine N.* L'Iconostase: Une évolution historique en Russie. Montreal, 1982; *Рудченко В. М.* Иконостасы XVIII — 1-й пол. XIX в. в храмах верхневолжских областей // Памятники рус. архитектуры и монументального искусства: Сб. ст. М., 1983. С. 199–221; *Thon N.* Zur Entwicklungsgeschichte der Ikonostase // Hermeneia: Zschr. f. ostkirchliche Kunst. Herten, 1986. Bd. 2. S. 193–207; *Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы XVI в.: Состав и иконографические особенности // Рус. искусство позднего Средневековья: Образ и смысл. М., 1993. С. 59–102; *он же.* Храмовое строительство и иконостасы Вел. Новгорода в сер.— 2-й пол. XVI в. // ДРИ. СПб., 2003. [Вып.]: Рус. искусство позднего Средневековья, XVI в. С. 237–268; *Герман, свт.* Сказание; *Бусева-Давыдова И. Л.* Рус. иконостас XVII в.: Генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение, развитие, символика / Ред.-сост.: А. М. Лидов. М., 2000. С. 621–650; *Казарян А. Ю.* Алтарная преграда и литург. пространство храма Звартноц // Там же. С. 85–117; *Катсон Н. Л.* «Симфония священного царства»: Неовизант. алтарная преграда в духовной культуре Рос. империи // Там же. С. 689–709; *Лидов А. М.* Иконостас: Итоги и перспективы исследования // Там же. С. 11–32; *Сизоненко Т. Д.* О ветхозаветной символике царских врат древнерус. иконостаса // Там же. С. 501–524; *Шалина И. А.* Вход «Святой Святым» и визант. алтарная преграда // Там же. С. 52–84; *Щенникова Л. А.* Древнерус. высокий иконостас XIV — нач. XV в.: Итоги и перспективы изучения // Там же. С. 392–410; *Гладкая М. С.*



Иконостас собора Рождества Богородицы в г. Суздале. Владимир, 2002?; *Спероуский П. А.* Старинные рус. иконостасы: Пронихожде-ние их и разбор иконогр. содержания // *Высокий рус. иконостас* / Сост.: Т. Н. Кудрявцева, В. А. Федоров. М., 2004. С. 9–134; *Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика // Там же. С. 137–162.

*И. Л. Бусева-Давыдова,*  
*свящ. Стефан Вацян*

**ИКОРТА** [груз. იკორტა], муж. мон-рь (XVI–XVII вв.— 1811) Никозской епархии Мцхетского (Восточногрузинского) Католикосата (Грузинская Православная Церковь (ГПЦ)). Расположен в ущелье Исроли (юж. отроги Б. Кавказа), близ р. Меджуда, в ист. пров. Грузии Шида-Картли, в 20 км от Гори. Сохранившиеся на восточном и западном фасаде икортской ц. во имя арх. Михаила лапидарные надписи, выполненные *асомтаврული*, позволяют установить дату основания храма — 1172 г., а также имена его строителей и ктиторов. Это приближенные ко двору груз. царя Георгия III (1156–1184) эриставт-эристави Вардан, Арсений, Чиабер Басили и Тлсгга (вероятно, Твалисгуга); царица Родам (супруга царя Картли Вахтанга V) и ксанский эристав Иесе (надпись 1673 г.); царевна Кетеван (вероятно, дочь царя Картли-Кахети Ираклия II; надпись 1798 г.) и др., а также представители духовенства. Во 2-й пол. XIV в. в храме, значительно поврежденном дождями и наводнениями, была восстановлена кладка фасадов и частично перестроена верхняя часть зап. рукава.

Мон-рь был основан в период позднего средневековья (XVI–XVII вв.); в это же время ц. во имя арх. Михаила стала родовой усыпальницей ксанских эриставов. К XVII в. относятся значительные преобразования в И. Ксанские эриставы, к-рым в этот период принадлежал мон-рь, превратили его в укрепленный замок. Вокруг церкви была возведена крепостная стена с прямоугольными башнями по углам с восточной стороны; с запада от церкви, на нек-ром возвышении, возведена цитадель сложной конфигурации. Во 2-й пол. XVII в. здесь были упокоены мощи героев Картлийско-Кахетинского восстания против кызылбашей (1660) *Шалвы и Элизбара Эристави и Бидзини Чолокашвили*, замученных иран. шахом Аббасом II. Судя по надписи, сохранившейся над зап. входом, ксанский эристав Иесе в 1673 г. на мес-

те старого, ранее разрушенного зап. портика (сохр. фланкирующие вход полуколонны) построил новый, а также поставил колокольню и др. монастырские здания (не сохр.).

По сведениям историка XVIII в. *Вахушти Багратиони*, И. в этот период управлял архимандрит. Историк 1-й пол. XVIII в. Сехния Чхендзе описывает неоднократные нападения лезгинских племен и турок на крепость И. Так, в июле 1732 г. здесь было развернуто сражение и победу над лезгинами одержали картлийцы; в дек. того же года разоривших Квеин-Картли лезгин разбил у И. везир тур. султана Осман-паша; в 1736 г. победу над кызылбашами одержал ксанский эристав; в кон. апр. 1737 г. крепость была взята турками, колокольня и крепостная стена полностью разрушены. Землетрясение XVIII в. разрушило церковь. В 1811 г. в связи с вхождением ГПЦ в состав *Грузинского Экзархата РПЦ* мн. обветшавшие церкви и мон-ри были закрыты, в т. ч. и И.

Во 2-й пол. XIX в. с укреплением национально-просветительского движения в Грузии интерес к И. вырос. В 1891 г. было создано Об-во по спасению и восстановлению И., куда вошли представители груз. дворянства и духовенства, в 1891–1892 гг. были собраны средства на реставрацию. В мае 1895 г. груз. экзарх архиеп. сщмч. *Владимир (Богоявленский)* и инспектор при *Обществе восстановления православного христианства на Кавказе* Георгий Садзаглишвили (впосл. Католикос-Патриарх всей Грузии *Кирион III*), путешествуя по Картли, ознакомились с церквями этого региона и особое внимание уделили И. В 1916 г. в церкви провели значительные ремонтные работы, к-рыми руководил архит. Леопольд Бильфельд, автор проектов многих жилых домов, лютеран. кирхи и правосл. церкви *Квашвети* в Тифлисе. В 1917 г. храм был закрыт.

В 1961–1962 гг. Главным управлением охраны памятников Грузии в церкви И. были проведены укрепительные работы. Землетрясение 29 апр. 1991 г. вновь сильно разрушило церковь. Последние основательные реставрационные работы были проведены в 1999–2003 гг. комитетом ICOMOS (Международный совет по вопросам охраны памятников и достопримечательных мест) в Грузии под рук. архит. М. Бочои-

дзе. В авг. 2008 г. И. находился в зоне военных действий и был поврежден.

**Церковь во имя арх. Михаила** (18,50×13,25 м) относится к типу вписанного креста, ее объемно-пространственная композиция и декор очень близки расположенному неподалеку храму *Самтависи* (1030).

Здание церкви возведено из тесаных квадр желтовато-золотистого песчаника. Купол опирается на четыре 8-гранных столба, вост. пара которых соединена с простенками алтарной части. Зап. рукав креста удлинен парой столбов. С востока



*Храм во имя арх. Михаила мон-ря Икорта. 1172 г.*

храм завершается глубокой апсидой с вимой. Пастофории расположены по бокам апсиды в 2 этажа. Наверху находятся тайники, где во времена нашествий хранили иконы и ценности, внизу жертвенник и диаконник. Нижние пастофории в отличие от большинства груз. церквей, где они отделены от основного пространства дверями, в И. во всю ширину раскрыты арками, что создает впечатлительное цельности пространства.

Зап. рукав креста удлинён 2 продолжными арками, опирающимися на изящные колонны (сохр. сев. колонна). В верхнем этаже зап. рукава устроены хоры, предназначенные для певчих, представителей высшего сословия и женщин. По традиции груз. памятников XII в. интерьер храма был хорошо освещен 5 окнами в нижней части здания и 12 в куполе.

Наружные массы церкви образуют стройную ступенчатую композицию. Особо декорирован купол церкви,