

МОСКОВСКАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ

БОГОСЛОВСКИЙ ВЕСТНИК

№ 20—21

2016 • Выпуск 1—2

Научно-богословский журнал



СЕРГИЕВ ПОСАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО МДА
2016

ПУБЛИКАЦИИ

ЕПИСКОП СЕРГИЙ (ГОЛУБЦОВ)

ИЗУЧЕНИЕ ПУТЕЙ К УПРОЧЕНИЮ
И УСТАВНОСТИ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ
ЖИЗНИ ВСЕЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ,
ПЕРЕДАННОЙ ЧЕРЕЗ ЦЕРКОВНОЕ
ПРЕДАНИЕ И НАХОДЯЩЕЙ ВЫРАЖЕНИЕ
В ИКОНОПИСИ И ЦЕРКОВНОЙ
АРХИТЕКТУРЕ¹

ПУБЛИКАЦИЯ ИГУМЕНА АНДРОНИКА (ТРУБАЧЕВА)

УДК 264–4

Аннотация

Настоящий текст из архива еп. Сергия (Голубцова) посвящен изучению вопроса о воссоздании каноничной литургической жизни Православной Церкви, на основе того материала, которое церковное Предание предоставляет нам в храмовой иконописи и церковной архитектуре. Согласно мнению еп. Сергия, иконопись является подлинным выразителем православного догматического и нравственного учения, поскольку является неотъемлемой частью церковного Предания. Несмотря на свой богодухновенный характер, иконопись отражает в себе преломление христианских истин национальным сознанием в различные эпохи исторического развития того или иного народа. Существует два направления — живописное реалистическое направление, которое является словесным млеком для простого народа во все времена существования Церкви и — иконописное, которое подлинно выражает всю возможную суть и глубину Православия. Подобные мысли еп. Сергий излагает также и в отношении церковной архитектуры, в которой храм по определению имеет богооткровенный характер, носит прообраз

¹ Статья датируется 23 января 1962 года. В тексте редакцией журнала сделаны ссылки на более современные издания без указания авторской ответственности.

ветхозаветной скинии, как и образ вышнего Иерусалима. Свидетельством этому выступает сама архитектура храма, имеющего традиционное трехчастное деление, в качестве символа Св. Троицы, а также как символического корабля, Ноева Ковчега и прообраза самой Церкви. К публикации прилагаются также тезисы еп. Сергия по данной теме, которые легли в основу его исследования.

Ключевые слова: иконопись, церковная архитектура, литургическая жизнь, литургический символизм, церковное литургическое Предание, церковное искусство, художественное оформление храма.

Литургическая жизнь Православной Церкви, как единого Тела Христова, осуществляется путем богослужений, таинств, обрядов, совершаемых в храмах, как местах особого сосредоточения всех спасительных средств и действий Святого Духа.

Храмы во всей совокупности их благолепных украшений, из которых наиболее выделяются иконы и стенопись, являются внешними и внутренними выразителями Православия.

Полнота литургической жизни Церкви немыслима в храмах, лишенных образов, равно как и сами храмы во всей совокупности священнодействий и изобразительных средств являются выразителями той же полноты церковной жизни.

Равным образом и иконы, будучи оторваны от литургической жизни Церкви, помещенные, например, в выставочных залах, являются скорее произведениями искусства, оторванными от молитвенной церковной среды, их породившей.

Храмы с полнотою их благолепного богослужения избраны Божественным Промыслом как средства воцерковления, спасения людей. Они, будучи не от мира сего, однако существуют в мире для воссоздания, возведения людей к вышнему горнему царствию, отсюда надмирный характер архитектуры и всей совокупности изобразительных средств осуществления на земле небесного царства Христова, неба на земле.

Отсюда особая специфичность храмовой архитектуры, призванной выражать метафизичность ее природы, как домов Божиих и, подобно иконам, запечатлеть в своих формах преемство христианской жизни, имеющей своим началом Божие о том домостроительство. Храмы, равно как и иконопись, их украшающая, входят неотъемлемой частью

в Предание Церкви, которое, подобно устройству скинии, имеет началом Божественное Откровение, переданное в Новом Завете Господом нашим Иисусом Христом чрез апостолов и хранимое издревле Святой Православной Церковью².

Будучи вещественными благодатствованными памятниками, храмы и иконы показывают нам богатство откровений Духа Святого в Церкви Христовой. Вместе с тем они являют собою совокупность всех совершенств человеческого творчества, полного гармонии и возвышенной надмирной красоты.

В этих памятниках, высочайших и труднейших из явлений человеческого творчества, мастера — зодчие и иконописцы — отражали свои возвышенные, дерзновенные откровения и тем самым создали произведения, вошедшие в золотой фонд мирового искусства. Они составили собой благодатствованную сокровищницу Церкви, из которой черпали и черпают вдохновение люди художественных профессий любой национальности и которая воспитывает в них любовь во всему возвышенному как истинно прекрасному, прививая духовную культуру в ее наиболее чистом, наилучшем и глубочайшем выражении.

Подобно Священному Писанию, храмовая архитектура и иконопись раскрывает христианские истины на особом языке своих изобразительных форм, помогает чадам Святой Православной Церкви усвоить их и понимать без слов их глубину и значительность.

Иконопись, кроме того, открывает пред нами потусторонний мир во всей его реальной метафизической сущности, вводит в органическую духовную связь с ним. Иконы являют чрез себя чудотворную Божественную силу, целящую человеческие телесные и душевные недуги.

Первообразы через свои образы теснейшими духовными незримыми нитями соединяются с Церковью земной, возводит ее членов в мир таинственных озарений Святого Духа, открывают Божественную завесу для зренья славы Церкви Торжествующей, написанной на небесах.

² В оригинале порядок слов такой: «Храмы, равно как и иконопись, их украшающая, входят неотъемлемой частью в Предание Церкви, которое имеет началом Божественное Откровение, подобно некогда устройству скинии, переданное в Новом Завете Господом нашим Иисусом Христом чрез апостолов и хранимое издревле Святой Православной Церковью». — *Примеч. ред.*

Подобная высота откровений через эти вещественные памятники Православия, неразрывно, органически соединенные со всей совокупностью церковной жизни, была бы немислима, если бы она не была охраняема в Церкви и целостно соблюдается от различных еретических уклонений. Предание Церкви, простирающееся и на этот вид выражения истины православия, показывает нам богодухновенный характер установленного церковного творчества и дает нам возможность изучения его форм в историческом разрезе их развития и существования на всем протяжении церковной истории.

Раскрытие Божьего домостроительства над этой областью церковного благодатного житнетворчества и составляет задачу настоящей статьи, цель которой показать истину православия чрез его органически целостную связность с этой областью облагодатствованного творчества. Раскрыто последнее в связи со всей совокупностью литургической жизни всей Православной Церкви, переданной и хранимой в ее Предании.

1. ИКОНОПИСЬ

Иконопись — область особого церковного искусства, существенно выражающая православие, его догматические и нравственные истины и органически связанная со всей его литургической жизнью.

Иконопись подразделяется на станковую, иконопись в собственном смысле слова, и монументальную, иначе говоря, стенопись.

Греческий термин *εἰκὼν* в русском переводе означает «образ», «портрет». В настоящее время этот термин применяется по преимуществу к так называемой «моленной» иконе, писанной красками или исполненной какими-либо другими художественно-техническими средствами.

Стенопись представляет собой целый комплекс священных изображений, систематически связанных между собой и расположенных на поверхности храмового архитектурного интерьера.

Первым образом, возникшим в Церкви Христовой, явился Нерукотворенный образ Иисуса Христа, чудесно отпечатленный на убрусе (полотенце) и Им лично переданный для больного Эдесского царя Авгаря, как отклик Христовой любви к страждущему человеку.

То был факт исключительного значения для Церкви Христовой. Немощное ветхозаветное искусство, не могшее живописать лице невидимого Бога, разрешилось явлением лика Божьего в возлюбленном Сыне Его путем Нерукотворенного образа. Невозможное стало осуществимым через Боговоплощение.

За этим фактом последовал второй — св. евангелист Лука живописал образ Пресвятой Матери Божией с Ее возлюбленным Сыном.

Сей образ также был дарован миру в благословение и получение от него великой благодати Божией.

Оба образа послужили отправным моментом в установлении церковной иконописи. Они явились благодатным узаконением иконописания и иконопочитания в Церкви Христовой, что было значительно позднее догматизировано на VII Вселенском Соборе в 787 г.

Церковная живопись явилась в жизни Церкви Христовой одной из ее существеннейших литургических сторон.

Краткое обозрение ее исторического развития уяснит нам пути, по которым шло возрастание не только в смысле содержания и художественной формы, но и ее глубокого догматического, литургического значения для Церкви Христовой.

В первые века христианство перерабатывало формы художественного наследия эллинистического языческого искусства сообразно содержанию своих истин, что впоследствии иконоборцы старались поставить православным в вину. Они говорили: «Как даже осмеливаются посредством низкого эллинского искусства изображать Преславную Матерь Божию... как не стыдятся посредством языческого искусства изображать [апостолов — Е. С.], когда их *не бе достоин весь мир*³?»

Святые отцы VII Вселенского Собора, не отрицая использование Церковью живописных элементов современного им светского искусства, считали возможным применение, по их словам, «символов, избретенных язычниками», поскольку они служили художественными средствами «для познания всякого Божественного и благочестивого Предания и для воспоминания о нем»⁴.

³ Евр. 11, 38.

⁴ Деяние 6, 4. Свидетельство диакона Епифания (ДВС. 1909. Т. 7. С. 240).

В применяемых Церковью формах современного ей искусства отсутствовал светский реализм, с его явно выраженной тенденцией к натуралистической передаче действительности, но в то же время в них только еще намечались черты условности. То был главным образом язык символов с простыми четкими формами, лишенный детализации, повествовавший о ветхозаветных и новозаветных событиях путем несложных композиций. Каждый из видов искусства, реалистического и условно-символического, пока еще не нашел своего явного выражения, ввиду новизны содержания христианского искусства.

Зачатки иконографии Иисуса Христа и Богородицы, а также ветхозаветных и новозаветных сюжетов показывают нам большую работу, проделанную в первые века христианства несмотря на весьма большие препятствия, которые пришлось преодолевать художникам этого периода времени, жившим в эпоху непрерывных гонений, представлявших собою членов недозволённых христианских обществ.

Живопись римских катакомб и сиро-палестинское искусство первых веков являют нам чрезвычайно богатый иконографический материал, послуживший в дальнейшем основным определяющим моментом в деле образования иконописного предания.

С объявлением христианства официальной религией во времена святого равноапостольного царя Константина Великого происходит расцвет церковного искусства. Оживленное строительство храмов дает большой простор для монументальных росписей с изображением ветхозаветных и новозаветных священных исторических событий. Церковная живопись обогащается разнообразной тематикой с историческими реальными ее изображениями на фоне храмов, зданий и пейзажа. Появляются изображения некоторых двенадцатых праздников и ряда отдельных святых мучеников, святых отцов Церкви, имеющих портретное сходство со своими первообразами. После Ефесского Собора 431 г., утвердившего почитание Богородицы, появляются Ее изображения в числе прочих росписей. Налицо догматическое содержание сюжетов, расширяющих круг представления о христианских истинах.

В отношении форм содержания живописи того времени происходит собирательный процесс. Принципы живописи светского искусства, которые неминуемо вторгались в церковную живопись того времени,

проходят в Церкви путь очищения от всего чуждого ее духовной природе. Церковная живопись являет собой уже сложившийся род искусства, который может быть охарактеризован как исторический реализм с точки зрения изображаемой тематики. В отношении форм выражения он характеризуется как окончательно себя определивший, особый род искусства со своими законами развития. Правда, это были только отдельные элементы будущего стиля, которые постепенно и неуклонно будут отрабатываться в целях окончательного завершения. Этому во многом способствовало искусство мозаики и область миниатюр сиропалестинского происхождения.

Мозаичная техника вынуждала художников мозаичистов оконтуривать изображения, расчленять их световые и теневые составные части: будь то моделировка одежд, разделка лиц, архитектуры и пейзажа. Золотой фон мозаичных изображений приучал художников к особому, неземному восприятию пейзажа и требовал общего сильного красочного созвучия.

Художественное развитие миниатюрного искусства шло также путем графической штриховки одежд, лиц и яркости красок, чтобы в сгущенном виде преподать силу впечатления от изображений, чрез разнообразие которых и богатство тем образовалось весьма большое иконографическое богатство содержания. Художественные традиции эллинистического искусства Рима, Греции и Египта принесли в церковное искусство гармонию, изящество композиций и нежный колорит, которые свидетельствуют о большой живописной культуре, ими унаследованной.

Весь этот собирательный процесс в церковном искусстве, проходя путь очищения от всего нецерковного, подготовлял богатую почву, на которой впоследствии и вырос византийский стиль.

С наступлением эпохи Вселенских Соборов, вызванных появлением многочисленных ересей, происходит сильный расцвет церковной живописи. Этому во многом способствует выросшее догматическое самосознание Церкви. В борьбе с ересями она выкристаллизовывает язык своих догматических учений. Против ересей борется она силами великих благодатных богословов — святых отцов, частью прошедших антиохийскую и александрийскую школы, блиставшие своими познаниями,

стоявшие во главе современной им образованности. Соборные догматические определения и канонические правила неминуемо отразились благотно на церковном искусстве. Контроль Церкви над художниками, повышенное требование к ним как людям, которые призваны осуществлять в искусстве церковные истины, — все это вместе взятое привело церковную живопись к твердому благодатному пути, ранее ею намеченному. Как смотрела Святая Церковь в лице святых отцов на церковную живопись? Святые отцы IV в. и последующей эпохи VII Вселенского Собора рассматривали ее как красноречивую безмолвную проповедь Евангелия, особенно необходимую для простого народа.

Св. Григорий, папа Римский, в письме к императору-иконоборцу Льву Исаврянину писал: «[Храмы наши] были украшены живописью и наглядными изображениями... держа на своих руках недавно крещеных детей, мужчины и женщины пальцем указывают на них, и также юношам и новообращенным язычникам на эти наглядные изображения, и таким образом назидают их, и возносят умы и сердца в горня, к Богу»⁵.

Святые отцы утверждали, что иконные живописные образы неразлучны с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование неразлучно с изобразительностью⁶.

Однако святые отцы не останавливались на истолковательном значении церковной живописи, но значительно углубляли ее внутреннее содержание. Они утверждали, что через видимые изображения должна раскрываться и уясняться духовная невидимая сущность первообразов. По словам прп. Иоанна Дамаскина, иконы должны в своих видимых формах отражать невидимые свойства Первообразов, без чего бы «мы не были в состоянии подниматься до созерцания духовных предметов... [ибо мы] имеем нужду в том, что нам родственно и сродно»⁷, т. е. познавать Бога посредством образов и форм, содержащих в себе Его отличительные свойства.

⁵ Григорий, папа Римский, свт. Второе послание о святых иконах (ДВС. 1909. Т. 7. С. 22).

⁶ Деяние 6, 4. Свидетельство диакона Елифания (ДВС. 1909. Т. 7. С. 235).

⁷ Иоанн Дамаскин, прп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения 1, 11 (Бронзов 1893. С. 8).

По словам св. Дионисия Ареопагита, жившего в I в., «человеколюбию Божию угодно было облекать в вид и форму то, что лишено всякого образа и вида, и простоту Божию сверхъестественную, не имеющую формы, изображать, наполняя изображение разнообразием форм» (делимых знаков), согласно нашему пониманию⁸.

Образ, по выражению сего святого отца, есть «видимое невидимого, ибо в нем изображается живущий в видимом теле невидимый дух».

Так постепенно святые отцы вводят нас в понимание внутреннего содержания образа, долженствующего отражать в себе духовные черты первообраза. Отсюда вытекает необходимость избирать те средства художественного выражения образа, которые смогли бы лучше передать его существенные черты.

Внутренняя сущность образа должна облекаться в формы духовной красоты путем художественного ее воспроизведения. «Цвет живописи ведет меня к созерцанию и, как луч, улаживая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию», — говорит по этому поводу, истолковывая слова св. Василия Великого, прп. Иоанн Дамаскин⁹. Духовная красота иконы уподобляется мелодии Псалмопевца. Она выражается не во внешней красоте форм, но усматривается «в неизреченном блаженстве, сообразно с выражением в иконе добродетели».

Необходимо отметить, что подобная характеристика церковной живописи дается святыми отцами в эпоху начального ее сложения, когда еще не установились канонические формы иконописи. Иконы понимались скорее как художественные произведения живописи, ярко отражающие христианские истины, или отдельные эпизоды из жизни христиан. Главным образом то были изображения мучений исповедников веры. Сами по себе образы святых носят ярко выраженный портретный характер восприятия недавно умерших близких лиц.

⁸ Иоанн Дамаскин, прп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. 1. Свидетельства древних отцов. 2. Св. Дионисия Ареопагита, из книги о Божественных именах (Бронзов 1893. С. 23).

⁹ Иоанн Дамаскин, прп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. 1. Свидетельства древних отцов. 10. Св. Василия (Бронзов 1893. С. 29–30).

В такой-то непосредственной связи с христианской церковной действительностью создается ее искусство, из которого впоследствии вырастает иконопись как законченное облагодатствованное явление литургической жизни Церкви. Эпоха иконоборчества, пережитые ужасы гонений, породивших многих исповедников веры и мучеников, отставивших иконопочитание, — все это вызвало величайшие усилия всей Церкви в целом. VII Вселенский Собор, догматизировавший иконопочитание, раскрыл в своих соборных определениях высокое назначение церковного искусства как особого церковного предания, имеющего апостольскую древность.

«Храним ненововодно все писанием или без писания установленные для нас церковные предания, одно из которых есть иконного иконописания изображение», — говорили святые отцы Собора¹⁰.

«Церковные предания — это правила веры, передаваемые святыми отцами и хранимые Церковью; это различные виды внешней передачи Откровения, связанные с естественными способностями людей: слово, образ, жест, обычай... или предание литургическое, иконографическое и др.»¹¹

Иной более глубокий смысл имеет термин «Предание Кафолической Церкви. Оно есть не просто видимое или словесное предание учения, правил чиноположений, обрядов, но с сим вместе и невидимое действительное преподание благодати и освящения» (митрополит Филарет Московский).

«Понятие Предания в этом смысле можно определить как жизнь Духа Святого в Церкви, сообщающего каждому члену Тела Христова способность слышать, воспринимать и узнавать истину в ее собственном свете, а не в свете человеческого рассудка.

Предание есть способность познавать истину в Духе Святом, сообщении человеку Духа истины, которое осуществляет основную способность Церкви: сознание откровенной истины, способность в

¹⁰ Деяние 7. Определение святого великого и Вселенского Собора, второго в Никее (ДВС. 1909. Т. 7. С. 284). См. более точный вариант цитаты: «Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения». — *Примеч. ред.*

¹¹ Успенский 1957. С. 152–153.

свете Духа Святого различать и отделять то, что истинно, от того, что ложно»¹².

Способностью передачи, путем облагодатствованных форм, живого церковного опыта постижения тайн веры наделена иконопись в сильнейшей степени. Ее богодухновенный характер был засвидетельствован святыми отцами в следующих выражениях: «Иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание Кафолической Церкви, иконописание есть избречение и предание их (святых отцов), а не живописцев. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, само же учреждение зависит от святых отцов». Предание делать живописные изображения существовало еще во времена апостольской проповеди¹³.

Иначе говоря, иконопись — изначала существующий способ выражения Предания, способ, при помощи которого нам передается Божественное Откровение, согласно Божиему о том предопределению¹⁴.

Наличие в мире образа есть дело Божьего предопределения, ибо в Божьем неизменном свете, как бы в идее, содержатся «изображения и образцы тех вещей, которые имеют от Него быть»¹⁵, как говорит св. Иоанн Дамаскин, рассматривая иконопись как один из видов Божьего домостроительства.

Это значит, что икона, будучи результатом человеческого действия, человеческого усилия, вдохновляется и направляется Духом Святым, живущим в Церкви. Будучи одним из способов выражения Предания, она есть «с сим вместе и невидимое действительное преподавание благодати и освящения», выражаясь словами митрополита Филарета. Предание живет и сообщается в иконе так же, как, например, в богослужебных текстах¹⁶.

Это дает право называть иконопись «богословием в образах», «умозрительным богословием». Составляя существенную часть цер-

¹² Успенский 1957. С. 152–153.

¹³ Деяние 6, 3. Свидетельство диакона Елифания (ДВС. 1909. Т. 7. С. 226).

¹⁴ Успенский 1997. С. 155.

¹⁵ Иоанн Дамаскин, *прп.* Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения 1, 10 (Бронзов 1893. С. 8).

¹⁶ Успенский 1957. С. 153.

ковной жизни, в особенности ее богослужебного чина, полностью ему соответствуя, иконопись приобретает особый язык художественного выражения, подобно языку богослужебных книг.

Постепенно осваивая его, мы входим в понимание его глубочайшей проникновенности в литургическую жизнь Церкви. Церковь же, живя в мире и для мира, в то же время является «Царством не от мира сего»¹⁷. Поэтому она всем существенным ее сторонам придает эту печать надмирности, которая в таких ярких формах, подобно неким формулам завила себя в «иконного живописания изображениях»¹⁸.

Многовековой опыт передачи умозрительного богословия в Церкви хранится в ней в так называемом иконописном или иконографическом Предании.

Под ним следует подразумевать прежде всего хранение и передачу путем изобразительных средств сущности православного образа, его духовности, в помощь чему является вся совокупность иконографического материала: будут ли то лучшие иконографические образцы или иллюстративный и описательный материал, который постепенно накапливался в Церкви Христовой. Этот процесс происходил через верную передачу лучших образцов, изображающих евангельские события, через закрепление иконографии святых, несших на себе печать исторического и вместе с тем символического реализма, наконец, через изображение догматических истин, раскрытых на Соборах и т. д. Этот многовековой опыт всесторонней передачи изобразительными средствами литургической жизни Церкви бережно хранится в ней на протяжении всей ее истории, предъявляя к иконописцам строгие требования, состоящие в необходимости писать иконы согласно иконописному канону: «по образу и подобию и по лучшим древним образцам; а от своего измышления ничтоже претворять».

Этим объясняется необычайная устойчивость иконографических типов лиц святых, их чинов, представляемых священными событиями, догматических и прочих истин, изображения которых веками выкристаллизовывались в определенные композиционные формы, системы стенных

¹⁷ Ср.: Успенский 1957. С. 156–157.

¹⁸ Там же. С. 150–151.

росписей, представляющих связный рассказ священно-исторического, догматического и литургического значения.

В иконографическом Предании находит отражение церковное искусство Поместных Церквей с преломлением в национальном сознании художественных традиций и различных степеней постижения глупин иконописания.

Верность иконографическому Преданию, а отсюда Преданию Кафолической Церкви представляет все местные различия в церковном искусстве Поместных Церквей в виде многообразного постижения одной и той же истины, [представляет их] объединенными Святым Духом в единое Тело Христово — Церковь Христову.

Значение иконографического Предания значительно возросло после эпохи иконоборцев и VII Вселенского Собора. Следует принять во внимание, что за время иконоборческой ереси бесследно исчезло множество древних икон, одновременно с этим в церковную среду проникли в большом количестве элементы светского искусства, которые в весьма большой степени засорили церковное искусство.

После пережитых ужасов иконоборческих гонений наступил период созидания в Церкви нарушенной святости. Значительно возросло понимание значения святых икон в церковной среде, усилился контроль Церкви над иконописцами и иконописанием. Возникла необходимость искоренения нецерковных элементов в церковном искусстве, бессознательно, по традиции в нем сохранившихся, в частности, элементов эллинистического искусства. В последующую эпоху IX—XVI вв. богословие сосредоточивается на учении Церкви о Святом Духе и освящающем Его действии на человека. В это время церковное искусство приобретает классические иконописные формы. С их помощью осуществляются во всей полноте те возможности, которые в нем были заложены в первохристианские времена¹⁹.

Что же из себя представляет иконопись в ее лучшем выражении, каковы ее формы, как научиться «читать» язык этого умозрительного богословия, который непосвященным в него часто или малопонятен,

¹⁹ См.: Успенский 1957. С. 229—230.

или совершенно чужд, подобно языку церковно-славянскому для лиц, в него не вчитавшихся.

Прежде всего следует заметить, что основа непонимания кроется в искажении форм иконографического Предания.

Со второй половины XVII в. в церковном изобразительном искусстве особенно сильно стали проявляться стремления к передаче форм реальной действительности, которые в XVIII и XIX вв. постепенно перешли в живописное направление, почти совершенно изгнавшее старые иконописные формы.

Правильному пониманию православного образа был нанесен сильный ущерб. Он стал чуждым для народа, хотя по-прежнему был чтим как образ древний, чтимый.

Копии с древних образов исполнялись темными тонами с резко утрированными формами под древний стиль.

Начавшаяся в конце XIX в. усиленная реставрация икон впоследствии приняла широкий размах не только в пределах нашего Отечества, но и за границей.

Это обстоятельство способствовало выявлению пред миром глубочайшего по содержанию и совершенного по форме церковного иконотворчества.

Его шедевры стали известны всему культурному человечеству и без слов являют миру превосходство православия — особой благодатной сферы жизни во Христе.

Порождение живой православной веры, духовного благодатного озарения — иконопись — изучается с исчерпывающей глубиной и обстоятельностью всеми ее познавшими и полюбившими. Признавая ее неотъемлемой частью целого, выражением литургической жизни Церкви, мы констатируем ее богодухновенный характер во всем: в процессе ее созидания, окончательного оформления и воздействия на молящихся на все последующие времена.

Начнем с рассмотрения требований, предъявляемых иконописцам.

Они — особо выделенные Церковью должностные люди, составляющие церковный чин. Их жизнь и поведение регламентируется рядом соборных постановлений, духовных увещаний, отраженных в специ-

альных руководствах. Они обязуются писать только с хороших образцов, подражая древним живописцам.

Иконописцы подчинены особому надзору высшего духовенства и духовников, им даруются особые преимущества, имена наиболее выдающихся из них заносятся в летописи.

В свою деятельность они вводятся особыми молитвословиями (Ерминий).

Это обстоятельство указывает на их делание как на святое, благословляемое и руководимое Церковью. От них требуется вести жизнь подлинно христианскую, более того, подвижническую. Глубина постижения ими богословия делает их «философами», свидетельствующими истину о духовном преображенном мире.

Они должны нести свои творения в храмы, в дома — малые церкви, приобщать людей к единому источнику истины — Церкви Христовой. В этом смысле литургическое значение иконописи воочию осуществляется из поколения в поколение в церковных общинах и Поместных Церквях.

«Икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего художества, а есть произведение свидетельское, которому потребно и художество, наряду со многим другим... свидетельству надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о царстве небесном в самой гуще повседневной жизни»²⁰.

Углубленное рассмотрение способов и технических приемов иконописи раскрывает пред нами в еще более ясной, убедительной форме особенности церковного иконотворчества, его метафизическую природу.

В основе так называемых материальных средств иконотворчества лежит соборный церковный опыт, разум народов и времен.

В тесном органическом соединении с ним и Преданием Церкви выковывалась техника написания икон и выкристаллизовывались канонические иконописные формы.

В единстве изобразительных средств, приемах иконописания нашло свое выражение церковное единство, сохранялась живая непрерывная

²⁰ Флоренский П., свящ. 1993. С. 133.

нить верного свидетельства истины, начиная от ее первоисточников и кончая современной церковной жизнью.

«В самых приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которой жива и существует икона»²¹.

Наглядно в этом можно убедиться, изучая самый процесс изготовления икон.

Подобно стенописи, органически соединенной со стенами вековых храмов, иконопись избирает твердую, прочную основу доски, предварительно покрываемой левкасом (шпаклевкой), напоминая этим подготовку стен левкасным слоем штукатурки под монументальную роспись, от которой иконопись взяла начало, если вспомнить роспись катакомб.

Стенопись и иконопись здесь перекликаются единством поставленных пред мастерами задач: служить непреходящей, неизменной христианской истине.

На левкас наносится рисунок, что является особо важной частью подготовительного процесса, впоследствии возлагаемого на людей особой профессии «знаменщиков». Назначить рисунок «значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее — их характера — придаст этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру»²².

Неслучайно поэтому у иконописцев из поколения в поколение особенно тщательно сохраняются и передаются многочисленные «прориси» и «припорохи», то есть рисунки иконных изображений, составляющие существенную часть вспомогательного материала, входящего в состав иконографического Предания.

После нанесения рисунка происходит золочение фона, так называемым сусальным золотом, то есть листовым, путем накладывания его на особое связующее вещество, которым бывает предварительно напытываем фон иконы.

²¹ Флоренский П., свящ. 1993. С. 87.

²² Там же. С. 132.

Золото в иконе резко отличается от красок по своему свойству. Оно беспредметно по содержанию и несоизмеримо, неслиянно с красками. Золото в иконе призвано передавать свет, тождественный солнечному свету. Золото в иконе имеет метафизическое значение Божественного света, светоносной благодати Божией, в сфере которой и на основе которой строится все иконописное изображение. Подобно звучности и светоносности золота делаются чистыми и яркими краски иконописи, которые призваны служить метафизической реальности, хотя в своей основе они реальны, как реален мир, их содержащий.

Не лишено сокровенного значения и связующее красок иконописи — яйцо, на котором растворяются сухие красочные порошки, имевшие в древности шаровидную окаменелую форму. Яйцо напоминало о древнем его символическом значении телесного воскресения и вечной жизни. В не меньшей степени то же можно сказать и о другом древнем связующем веществе — воске, породившем так называемую энкаустическую технику иконописи.

Воск являлся искони освященным Церковью материалом, всегда в ней служившим, либо в виде свечей для возжжения светильников, либо для вкладывания святых мощей вместе с благоухающими веществами.

Процесс написания иконы еще более углубляет вопросы, связанные с ее метафизической сущностью.

Написание иконы, построенное на принципе постепенного высветления образа путем наложения темных подкладочных тонов, так называемых «раскрышки» на одеждах и «санкиря» на лицах, наводит на сравнение этого процесса с библейским повествованием о постепенности созидания мира, а именно: после появления первозданного света из тьмы небытия постепенно созидается Творцом весь мир.

Пронизываемая золотым светом икона через первоначальные контуры изображений постепенно выявляет сюжет в виде еще пока неясных теневых пятен с последующим их расчленением, формированием объемов и лепкой форм и завершением их световыми бликами («пробелами») в наиболее высветленных местах.

Иконопись изображает вещи как воспроизводимые светом, которые он выявляет.

Икона заканчивается написанием так называемого «доличного», то есть ликов, рук и ног. Процесс написания строится в том же последовательном порядке, идя от темных теневых общих очертаний, «санкирной» подкладки к высветленной части — «вохрению». Иконописец постепенно выявляет образ, нанося на лики их черты путем их описи и в наиболее светлых местах делая отметки («оживки») светлой штриховкой. Таким же способом пишутся руки, ноги и вообще оголенные части тела.

Далее следует последняя заключительная часть работы — надписание образа. Этот акт таит в себе особую значимость, ибо чрез свое надписание икона реально входит в жизнь Церкви, знаменуя своей надписью ее конкретное содержание.

«Икона становится таковой собственно лишь тогда, когда Церковь признала соответствие изображенного образа изображаемому первообразу, иначе говоря, наименовала образ. Право наименования, то есть утверждение самотожества изображаемого на иконе лица, принадлежит только Церкви»²³.

На Руси право разрешения надписания образов было дано лицам, контролирующим деятельность иконописцев. Таковыми, в частности, были так называемые «старосты».

Стройный порядок во всем техническом процессе подготовки и написания икон, простота и несложность художественных приемов делают возможным сравнительно быстрое их изготовление, что было особенно необходимо при коллективном, бригадном характере исполнения церковных заказов.

«Иконопись есть чисто выраженный тип искусства, где все одно к другому: и вещество, и поверхность, и рисунок, и предмет, и назначение целого, и условия его созерцания; эта связность всех сторон иконы соответствует органически целостной церковной культуре»²⁴.

Весьма краткое рассмотрение технических процессов иконописания вскрывает перед нами особую природу его построения, в котором нельзя не усмотреть гармонического последовательного развития творческого многовекового церковного опыта.

²³ Флоренский П., свящ. 1993. С. 77.

²⁴ Там же. С. 149.

«Если мир есть художественное произведение Своего Творца, а художественное творчество есть проявление богоподобия человеческого, то естественно ждать, что разные фазисы искусства наиболее человеческого и наиболее святого повторяют основные стадии метафизического онтогенезиса вещей и существ»²⁵.

Формы иконописи в еще большей мере убедят нас в метафизичности иконы.

Мы не будем здесь касаться вопроса образования канона иконописных форм, имеющего свою особую историю развития. Однако следует заметить, что образ как таковой сложился отчасти на почве возникновения погребальных портретов усопших, в частности, портретов с особо чтимых святых и мучеников, в значительной же мере свое применение священные изображения получили в настенной живописи катакомб и в первичных христианских храмах.

Свою метафизическую природу иконопись явила в особенной степени при изображении лиц, тела и одежды. Начнем с последней, поскольку с нее начинался процесс иконописания.

Одежда имеет тесную связь с телом; одежда призвана не только его облекать, но и выявлять. Выявляя тело, одежда перестает быть только материей, а становится как бы неотъемлемой частью тела, его проявлением. Своими линиями и поверхностями одежда проявляет строение тела. Одежда в иконе призвана усиливать ее символичность, заострять внимание созерцающего ее на благодатную просветленность представленных на иконе святых. Достигается это путем абстрагирования складок одежды, их синтетического обобщения, подчеркиванием основных линий тела, в особенности силуэтов. Это обстоятельство позволяет говорить о каноническом характере структуры одежды, в которой весьма ярко проявляется духовный стиль времени, уровень духовного состояния общества. По характеру складок одежды можно определить время написания образа.

То же следует заметить о позолоте складок одежд на иконах путем штриховки, так называемой «ассистки». Золото в иконе является канонически обязательным и во времена расцвета иконописи употребляется

²⁵ Флоренский П., свящ. 1993. С. 145.

сусальное листовое золото, то есть во всей полноте своего блеска, которое накладывалось особым способом на одежду в местах, особо освещенных, носивших название «пробелов». Золото призвано символизировать проявление Божественного света, Божественной энергии и употреблялось главным образом на одеждах Спасителя, Его престоле, Святом Евангелии, на «нимбах» святых, то есть венчиках вокруг головы. В более поздние времена стало употребляться так называемое «твореное» золото, значительно уступающее в блеске накладному листовому золоту, что его приближало к тону красок. Хотя и здесь оно знаменует особый отблеск благодати Божией, но является вопрос: следует ли собственно признак Божества переносить, хотя бы в смягченной форме, на святых, как это делает иконопись в позднюю упадочную эпоху? По-видимому, перенесение творенной позолоты на одежды надо воспринимать как отражение Божественного света не по существу, а по благодати, даваемой от Бога святым Его, почему и сила и значение этого света другое, приближающее его к краскам, более соотносимое с ними. Все изображения возникают в среде Божественной благодати, освещаемые потоками Божественного света, символизируемого золотом иконы. Золотом творческой благодати икона начинается, и золотом, символизирующим благодать, освящающую мир, она заканчивается²⁶.

Перейдем теперь к рассмотрению написания тела и лика в иконе.

Тело в иконе представляет нам святую плоть, освобожденную от греха, чувственности, утонченную, одухотворенную, ставшую жилищем Святого Духа. Эти свойства достигаются путем пропорционального удлинения всего тела, утоньшения как его, так и всех членов: рук, ног, уменьшения головы. В соответствии с одухотворенностью плоти, они имеют особый светло-коричневый, золотистый цвет, значительно более темный, нежели ее обычный реальный вид. В свою очередь, эти изменения в формах тела делают его весьма изящным, хорошо передающим его общую одухотворенность и духоносность движений. В иконе передается аскетический подвиг всей жизни святого, равно как и показывается мученичество без ощущения физических страданий, иначе говоря, иконопись представляет преображенную

²⁶ Флоренский П., свящ. 1993. С. 137.

духовную плоть, по словам апостола Павла, *сеется тело душевное, возрастет тело духовное*²⁷.

Духоносность тела особенно ярко отражается в лице его, который осуществляет собой Божие подобие путем условных форм. Лики святых в иконах возвещают без слов тайны невидимого мира, свидетельствуют об истине, будучи сами наиболее полным воплощением ее, реальным ее явлением.

Красота и одухотворенность их внутреннего содержания — в лицах их, как бы в некоем зеркале. Их очи являют свет, который освящает все их тело светом Божественной благодати. Условным иконописным языком передается в лицах святых бесстрашие, глухота, невосприимчивость к мирским возбуждениям, отсутствие чувственности. Неподвижностью своего устремленного вдаль взора святые на иконах ясно вещают нам о созерцании ими тайн, сокровенных для мира: «Пустынным непрестанное божественное желание бывает, мира сущим суетного кроме»²⁸. Мир, нерушимый покой, средоточие внутренней жизни, молчаливое, в то же время красноречивое свидетельство внутренней великой жизни духа открывается нам в иконописных ликах святых, столь непохожих на обычные человеческие лица. «Царственное ума» открывает нам лик святого, духовное начало, господствующее над природой, покорившейся духу. Прославленный лик святого зрим мы на иконе, на основе его здешнего лица.

Однако святые не только заключены во внутренней Божественной жизни, наоборот, они всегда обращены своими лицами как к Богу, так и к миру. Они являются на иконе предстателями, молитвенниками за мир, отсюда их постоянное изображение на иконах в полуобороте, иногда с воздеянием рук к небу.

Этим положением они показывают свою связь не только с небом, но и с землей, за которую они предстательствуют, они тем самым и нас увлекают за собой, учат подражать их горению духа.

Таким образом, иконы представляют нам преображенный мир, в котором человек, как венец создания, представляется главным действу-

²⁷ 1 Кор. 15, 44.

²⁸ Антифон 1-го гласа.

ющим лицом. Он возвышается над миром, всем своим существом он устремлен к Богу, живет в Нем, вечно с Ним соединен и через Бога весь мир становится единым целым, в котором Бог пребывает Всё во всех. Иконы представляют собор всей твари, объединенной в своем Творце, прообраз грядущего мира вселенной, всеобъемлющего храма Божьего — такова основная мысль иконописи как выразителя литургической жизни Церкви.

Рассмотрение композиционного, графического и иконописного построения иконописи раскроет нам не только ее художественное достоинство как большого искусства, но и приблизит нас к пониманию ее художественного «языка», сроднит нас с иконой, с ее особым миром, убедит нас, что это искусство не от мира сего.

Икона строится не на принципе обычной перспективы, а мыслится как развернутый наглядный показ последовательно совершающихся действий или событий. Отсюда возникает в иконе повторяемость одних и тех же действующих лиц, что подмечали еще в IV в. святые отцы²⁹. Исходя из этого же принципа в стенописи также появляются горизонтальные пояса изображений на одну и ту же тему, безмолвно вводящих зрителей в подробности изображаемых священных событий. Подобная последовательность была вполне допустима и соответствовала задачам условного художественного построения. Оно, в свою очередь, вело за собой особое композиционное размещение, в силу которого все части целого, не заслоняя друг друга, позволяли видеть главное содержание изображения. С этой целью основной сюжет иногда изображался в несколько увеличенном виде, по сравнению с прочими второстепенными его частями.

Максимальная заполненность иконы и стенописи содержанием научила иконописцев изолировать свои способности, целиком использовать данное пространство. С другой стороны, расположение всех деталей в развернутом плане приводило к построению всей композиции на малой глубине, без удаления в глубь изображения. Относительная плоскость

²⁹ Так, свт. Кирилл Александрийский говорил о неоднократном изображении Авраама, приносящего в жертву своего сына Исаака. См.: *Кирилл Александрийский, свт. Послание к Акакию, епископу Скифопольскому* (ДВС. 1909. Т. 7. С. 115).

изображения иногда влекла за собой почти полное отсутствие объемности в моделировке одежд, лиц, архитектуры, пейзажа.

Развитие законов композиции в иконописи привело ее к весьма ритмическому построению. «Композиция и ритм являются определяющим фактором в сложении изобразительной формы иконы»³⁰.

Композиция и икона строятся всегда на принципе движения, иногда почти незаметного, видения движения, а не его динамического выражения. Со своей стороны мы усматривали в этом качестве иконописи скрытое дыхание жизни, символичностью повествуют о реальности горнего мира. Лаконичность изображений в соединении с синтетическими обобщенными формами следует рассматривать как язык неких изобразительных формул, раскрывающий догматическое содержание иконописи в столь же догматически точной сжатой формулировке.

Единственным следствием сего явилась весьма устойчивая многовековая каноничность иконописных форм, не знающая каких-либо существенных изменений.

Обоим сторонам, графичности и живописности, казалось бы, друг друга исключаящим, в иконе придано удивительное качество меры, единства, изящества и гармонии, сообщающими свойство музыкальности и певучести. Линии и краски в иконах и стенописи вторят церковному пению, сливаются с ним в единое гармоническое целое. Они раскрывают свое содержание в форме, равнозначущей содержанию и форме церковного гимнотворчества.

Мы подошли к самому главному вопросу: литургичности иконописи, ее существенному органическому единству с литургической жизнью Церкви, на основе ее форм и содержания.

Эта сторона иконописи в особенности раскрывается при рассмотрении ее в совокупности с богослужением, таинствами, молитвами, догматической и нравственной стороны церковной жизни.

Раскрытие в богослужении Божиего домостроительства спасения людей находит полное отражение в иконописи в весьма ярких запечатлевающих образах. Здесь, богослужение и иконопись, — обе сто-

³⁰ См.: Тарабукин 1927 ; Тарабукин 1999. В оригинале данная цитата отсутствует, но в целом она передает основную мысль автора. — *Примеч. ред.*

роны одного органического целого. Православие — жизнь во Христе, осуществляемая ежедневно в Церкви. О том же говорит и иконопись. Если в богослужении проходит вся земная жизнь Спасителя от Его воплощения до Вознесения, то иконопись не только повествует нам о том же, но в красноречивых своих формах она запечатлевает в сознании христиан высоту спасительного подвига Христова.

Если в богослужении воспевается Пречистая Дева Богородица, в песнопениях раскрывается тайна Ее участия в домостроительстве Божиим о спасении людей и прославляется Ее Материнское заступление и предстательство за род человеческий, то иконопись путем многих Ее чудотворных икон с различными наименованиями, путем изображений двенадцатых праздников показывает нам богатство содержания веры православной, кроющейся в почитании Богоматери.

Служение собора св. Архистратига Михаила и прочих бесплотных Сил небесных нашло яркое отражение в настенных композициях литургического характера, подобно композиции: «Да молчит всяка плоть человека», где величию приносимой Бескровной Жертвы служат ангельские небесные Силы. Изображения херувимов и серафимов всегда сопровождают Господа Вседержителя (Пантократора) в куполах храмов, будучи написуемы в барабанах таковых. Они же окружают в сферах небесных Его Престол, и на них Он восседает, согласно откровению святого пророка Исаии³¹.

Особенно разнообразна и богато отражена в иконописи иконография святых, первенцев Церкви, торжествующих на небесах; их изображениями полны стены храмов, иконостасы, иконы. Они собой осуществляют живую связь двух миров: Церкви небесной и земной. Своими ликами они показывают преображенное Духом Святым человечество, научают своему подвигу, воодушевляют на него. Своей исторически правдивой характеристикой святые свидетельствуют об истине во всех странах мира, от них зажгли Божественный огонь Святого Духа их преемники: святители показывают очевидность благодатного преемства таинства священства, мученики бесстрашием и подвигом чудодейственного исповедничества свидетельствуют о своей верности истине даже до смерти. Преподобные

³¹ См. Ис. 6, 1–3; 37, 16.

мужи и жены являют высоту аскетического подвига, путем которого они достигли бесстрастия и соделались ангелоподобными.

Иконопись и стенопись в своей органической связности и совокупности представляли из себя как бы некую икону храма, представляющую в сжатом виде всю сущность и выражение Православия, утвержденного Соборами, коих изображение также представляется в соборных храмах. Особенность этого свидетельства Церкви об истине была показана путем создания целой системы — иконостаса, который явился результатом углубленного осознания литургического значения иконописи.

Иконостас явился закономерно создавшейся системой умозрительного богословия, которую осуществила Церковь в результате длительного процесса его развития.

Святые в иконостасе представляют собою облако свидетелей истины, скрывающих от нас происходящее таинство во Святая Святых с целью породить в нас должное благоговение к совершающемуся таинству единения неба и земли.

Иконостас — это духовные окна в потусторонний мир³². Через них, святых, светит Божественным светом Божий престол с Его таинственно приносимой Бескровной Жертвой. Они, святые, говорят нам о совершающемся за ними таинстве, поучая благоговеть пред ним. Если бы не было иконостаса, этого облака свидетелей глубины постижения христианских истин, между молящимися и совершителями таинств образовалась бы невидимая непреодолимая стена, ибо наши неочищенные сердца, неподготовленные зреть их, преуменьшили бы их значение необученными духовным подвигом глазами и сердцем и не смогли бы достойно подойти к ним.

Святые своей преображенной во Святом Духе жизнью учат нас правильно зреть на совершение таинств.

Архитектура, иконостас, молящиеся — все связано молитвой, богослужением, таинствами в единое неразрывное целое. Здесь Бог сходит к людям и человечество, объединенное в Нем, подымается до равноангельской высоты и чистоты: «иже херувимы тайно образующее». Воистину осуществляется тайна соединения двух миров в единый преображенный мир, пронизываемый светом Божественной благодати,

³² Ср.: Флоренский П., свящ. 1993. С. 54

согласно словам Христовым: «Якоже Ты, Отче, во Мне, и Аз в Тебе, да и тии в Нас едино будут»³³.

Это таинственное пребывание на земле Христа, возглавляющего Церковь торжествующую для поднятия и возвышения на небо Церкви воинствующей, как нельзя более красноречиво всесторонне раскрывается в выразительных, одухотворенных формах облагодатствованной иконописи.

Итак, литургичность иконописи состоит в ее совершенно полном соответствии богослужению, в их внутреннем и внешнем символическом единстве. «Таинство действующее и таинство изображенное едины»³⁴. Изображение вытекает из богослужения, заимствует из него свои иконографические темы, манеры и способы выражения. Исходя из Божиего домостроительства об иконописи, на основе ее содержания и форм можно характеризовать ее, подобно Церкви Христовой, как единую, святую, соборную и апостольскую.

Иконопись путем Предания преемственно сохраняет и передает живой опыт Церкви, ее дух и оживотворяет им верных своих чад, и не только их, но и всех желающих познать и принять истину, являя собой Божественное о ней Откровение. «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»³⁵.

Отсюда чудотворность икон как явный знак благоволения Божия к людям.

Иконопись — благодатный источник живой воды, напоющий жаждущие души. Люди, находящиеся в состоянии духовного расслабления, рассеяния, взиранием на образы, собираются в себе воедино, углубляются в тайны веры, научаются постигать и созерцать горний мир и через сие влекутся к Богу.

Происходит явное обновление душ, освящение, приобщение их к горнему миру, путем снятия завесы, сокрывающей Божественные тайны от непросвещенных душ.

Таково нравственное, воспитательное значение иконописи как порождения литургической жизни Церкви.

³³ Ин. 17, 21.

³⁴ Успенский 2014. С. 44.

³⁵ Флоренский П., свящ. 1993.

2. ЖИВОПИСЬ

Иконопись, как подлинное выражение литургической жизни Церкви Христовой, казалось, должна исключать живописное направление в церковном искусстве в силу не только его несоответствия природе таковой жизни, но и ведущей иногда к полному о ней лжесвидетельству.

Тем не менее живопись не только существует в Церкви, более того, чрез нее также благоволил Бог совершать чудотворения, и впервые Господь наш Иисус Христос запечатлел Свой Божественный Лик на убрусе, отразив на нем Свои естественные черты лица.

По словам апостола Павла, наше тело является *храмом живущего в нем Святого Духа*³⁶.

Изображение чрез видимое тело невидимого Духа Божия — задача всякого образа.

Святые отцы VII Вселенского Собора ссылаются для подтверждения своих соборных определений на отдельные высказывания святых отцов IV в., которые утверждали, что святые изображения, дышащие благочестием, представляющие священные события и лица, производили на них неотразимое впечатление, вплоть до умиленных слез.

Так, например, описывая подробности живописной картины, изображающей мучения св. Евфимии и находившейся у гроба мученицы, святые отцы IV в. называют ее «священным памятником» (св. Астерий, епископ Амасийский), «Досточтимую иконою» (св. Григорий Богослов), «святою» (св. Иоанн Златоуст), «священною» (тот же св. епископ Астерий).

Сам по себе древний термин «живописец» происходит от слов «живо писать». Иконы живописного направления действительно представляют священные события и лица таковыми, то есть необыкновенно живо, непосредственно передающими черты первообразов, например, прп. Серафима Саровского чудотворца, святителя Иоасафа Белгородского и других святых, живших в недавнее время.

Отражение благодати Божией на святых столь бывает очевидно при их жизни, что они собою уже являют живые образы. Тому пример: оза-

³⁶ Ср. 1 Кор. 6, 19.

ренное Духом Святым лицо первомученика архидиакона Стефана пред лицом синедрона, как *лице ангела*³⁷.

Передача, путем реальных форм и живописных приемов, благодати Божией, живущей в членах Церкви Христовой, вполне возможна, естественна и закономерна.

Церковность образа, соответствие его первообразу — вот основа, на которой зиждется приемлемость какого бы то ни было образа в Церкви. Образ должен являть церковное свидетельство об истине, и если он удовлетворяет этому требованию, он приемлем для Церкви.

Однако недостаточностью передачи первообразов путем живописных художественных приемов была порождена иконопись — высшее проявление в церковном искусстве литургической жизни Церкви.

Пределом, ограничивающим постижение первообразов путем живописи, является то самое тело и сам по себе реальный мир, от которого берет начало живопись, на чем она зиждется.

Душевность тела ограничивает его возможности выразить иную его природу — духовную, бессмертную. *Душевное*, по апостолу Павлу³⁸, тленное *тело* не может отражать качеств, свойств *тела духовного*, выражением которого служит иконопись.

Живопись таит в себе соблазн порождать и влечь к душевному направлению в церковном искусстве, в то время как иконопись являет собою существенное онтологическое свидетельство об истине.

Живопись — первоначальный период в церковном искусстве, «словесное млеко» для простых сердец, младенствующих в вере, новопросвещенных; иконопись — полноценное, завершенное свидетельство об истине, снимающее завесу для зрения чрез нее ноуменального свышнего, горнего мира.

Однако Церковь Христова, держа в своем составе народы с различными степенями духовного развития и постижения первообразов, откликается на их нужды тем, что представляет им образы живописного и иконописного направлений.

Так смотреть на церковное искусство обоих видов нас научает сама по себе повседневная, повсеместная литургическая жизнь Церкви

³⁷ Деян. 6, 15.

³⁸ Ср. 1 Кор. 15, 44.

Христовой, где наряду с иконописными образами мы имеем живописные, чтимые народом иконы.

Следует также учитывать традиции Поместных Церквей, преломляющие постижение первообразов в национальном сознании. Изображения Иисуса Христа, Пресвятой Богородицы и общецерковных святых Поместных Церквей являют нам черты национальных типических особенностей, находящих отражение в обоих видах церковного искусства.

Остается в силе одно: постепенное возрастание членов Церкви Христовой в углубленном постижении первообразов, начиная с младенчески-простого их восприятия, восходя к совершенному онтологическому их созерцанию и воплощению в церковном искусстве.

3. КАКОВЫ ПУТИ К СОХРАНЕНИЮ УСТАВНОСТИ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ ПУТЕМ ЦЕРКОВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА?³⁹

Первое условие заключается в верности иконописному Преданию. Здесь следует разуметь не только соблюдение известных норм иконописи, самое главное — в сохранении духа православия, полное соответствие евангельской и апостольской проповеди, верность соборному опыту Церкви, ее догматам, ее нравованию, ее богослужению — верность истине.

«Чем труднее и отдаленнее от повседневности предмет искусства, тем более сосредоточения требуется на художественном каноне соответственного рода, как по ответственности такого искусства, так и по малой доступности требуемого тут опыта»⁴⁰.

Вторым условием сохранения уставности литургической жизни Церкви является живое восприятие традиций церковного искусства каждой Поместной Церкви.

Восприятие каждой народностью христианских истин в ее церковном творчестве проходит путь так называемой национализации образа. Отсюда можно и должно говорить об иконописи византийской, русской и других Церквей, входящих в состав Православной Церкви.

³⁹ Третий раздел выделен редактором.

⁴⁰ Флоренский П., свящ. 1993. С. 64.

В каждой Поместной Церкви имеется собственный опыт постижения христианских истин в ее искусстве, соответственно национальным особенностям иколотворчества.

Верность иконописному Преданию Поместной Церкви в полном соответствии с таковым всей Православной Церкви обеспечит правильность пути дальнейшего развития национального церковного искусства.

В этом отношении вопрос об общечеловеческом характере канона форм церковного искусства является существенным моментом.

Он не только возможен, он необходим. Эта возможность потенциально кроется в церковном единстве литургической жизни Православия.

«Чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее и форма, которую оно выразит... Будучи чистейшим явлением собственно церковного творчества, эти формы оказываются заветнейшими исконными формами всего человечества...»⁴¹

Следует признать, что «каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь...»

В канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность; каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»⁴².

Рассмотрение форм иконописи достаточно убедительно для нас выявило общность выражения истины в Церкви Христовой. Видения горнего мира несомненно облакаются в единую истинную реальную форму, которая, подобно одной возжженной свече, зажигает собой все остальные свечи, разумеем все Поместные Церкви, входящие в состав Вселенской Православной Церкви.

Третьим условием будет являться духовная подготовленность к иколотворчеству, каковое было, есть и будет особой областью церковного искусства. Путем очищения души, подвигом открывается ей вечная первозданная правда человеческой природы, человечности, созданной по Христу, то есть абсолютные устои твари. Видеть же ее может лишь

⁴¹ Флоренский П., свящ. 1993. С. 69, 71.

⁴² Там же. С. 72.

подвижник, святой человек, который запечатлевает свои видения в образах, поэтому церковное иконотворчество, поистине, есть дело святых отцов, а не человеческого измышления. Они, святые люди, видели тот свыше горний мир, который им открывался, и эти видения они запечатлели в своих образах.

Каждый иконотворец, прошедший путь истинного христианского подвига, получил свыше дар продолжать воплощение литургической жизни Православной Церкви в изобразительном искусстве.

Что же следует заметить о продолжающихся попытках представлять в живописных формах литургическую жизнь православия? Следует ли считать такую живопись нецерковной, просто религиозным искусством, противопоставляя ей иконопись как единственно выражающую литургическую жизнь Церкви Христовой, или же в ней следует усматривать лишь меньшую степень постижения глубины истины?

Мы имеем в виду живописное направление, существующее в Православной Церкви, исключая при этом религиозную живопись Запада, в частности католическую, которая не только не выражает церковной природы, но порой переходит в вопиющее лжесвидетельство об истине. С другой стороны, нельзя забывать, что живописное направление позднейшего периода берет начало от западной религиозной живописи.

Рассмотрение отдельных эпох в церковном изобразительном искусстве приводит к выводу о наличии в них различных степеней постижения первообразов, на основе соответствующих им творческих созерцаний и их воплощений в церковном искусстве, что стоит в темной зависимости от духовного уровня общества, создающего эти образы.

То будут различные творческие устроения или чины творчества со свойственными им различными постижениями сущности первообразов⁴³.

Следует отличать глубокие творческие созерцания и воплощения образов от поверхностных созерцаний и воплощений таковых в церковном искусстве.

При поверхностном созерцании и воплощении образа творческая энергия сосредоточивается на его внешней характеристике, обрисовывая его со всех сторон всеми доступными способами.

⁴³ Комаровский 1998. С. 150–159.

При глубоком созерцании творческая энергия проникает за пределы внешней характеристики образа, входит в глубину его постижения, непосредственно восходя до первообраза и творчески его созерцая, претворяет и воплощает его в образ. В этом случае и созерцаемое, и воплощаемое являются онтологическим отражением первообраза.

Иконопись есть выражение глубокого творческого устройства, или чина, творчества, живопись — поверхностного устройства, или чина, творчества.

Однако и при поверхностном созерцании и воплощении первообразов сама по себе высота, церковность созерцаемого образа сообщает всему созерцаемому и воплощаемому, хотя и не первообразно, характер церковности и может быть благодатна, но по милости Божией, не имея к этому данных существенности (онтологичности).

Может быть и обратное явление. Образ, будучи иконописным по форме, но лишенным творческого озарения и осознания законов иконописания, производит впечатление фальшивого воспроизведения древнего иконописного образа. Механически воспроизводя иконописные формы, не познав, не освоив их язык творчески, не осознав образа, автор его дает нам образ, чуждый нашему представлению о подлинном древнем образе.

В таком случае лучше иметь живописно исполненный образ, который, хотя и поверхностно, но правдиво, естественно передает нам представление о первообразе, чем сухая безжизненная его передача путем неосознанных иконописных форм.

Все вышеизложенное сводится к различным степеням постижения первообразов и отсюда — к различным формам их выражения. Поверхностное постижение первообразов удовлетворится живописными реалистическими приемами его воплощения, глубокий чин творчества породит высшее воплощение их в подлинно церковном искусстве — иконописи.

Искренность постижения первообразов теми или другими путями, церковность глубокого их созерцания и воплощения в изобразительном искусстве дает поистине живые образы, выражающие понимание задач, стоящих перед живописцами и иконописцами, в связи с сохранением уставности литургической жизни Церкви Христовой.

В первом случае они будут свидетельствовать о поверхностном постижении первообразов, на основе форм реальной действительности, во втором случае чрез них будут явлены первообразы в возможно исчерпывающей их глубине.

«В отношении в духовному миру Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, не противопоставляет их новым, как таковым. Церковное понимание искусства и было, и есть, и будет одно — реализм. Это значит: Церковь, *столп и утверждение истины*⁴⁴, требует только одного — истины. В старых или новых формах истина, Церковь, о том не спрашивает, но всегда требует удовлетворения: истинно ли нечто — и если удостоверение дано, благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано — отвергает»⁴⁵.

ТЕЗИСЫ К ТЕМЕ:

Изучение путей к упрочению и уставности литургической жизни всей Православной Церкви, переданной через церковное Предание и находящей выражение в иконописи и церковной архитектуре

1. Иконопись есть выражение православия, с его догматическим и нравственным учением, совокупностью богослужений, закрепленных в иконописном Предании.

2. Живописное предание заключает в себе весь иконографический материал как средство выражения христианских истин. В нем находит отражение смена форм, преломление христианских истин в национальном сознании в различные эпохи, чем выявляется соборность Церкви, ее единство в многообразии постижения одной и той же истины разными народами в различные исторические эпохи.

3. Богодухновенный характер иконописи, имеющей началом Божественное о нем домостроительство.

Свидетельство святых отцов VII Вселенского Собора:

«Искусство это не выдумано живописцами. Оно есть одобренное законоположение и предание кафолической Церкви. Иконописание

⁴⁴ 1 Тим. 3, 15.

⁴⁵ Флоренский П., свящ. 1993. С. 64.

есть изображение и предание их (святых отцов), а не живописцев. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, само же учреждение зависит очевидно от святых отцов»⁴⁶.

«Предание делать живописные изображения... существовало еще во времена апостольской проповеди»⁴⁷.

4. Надмирный характер иконописи, осуществляемый формами исторического и духовного реализма. Его черты: а) особые иконописные формы, б) их каноничность, приобретающая устойчивую форму, несмотря на смену стилей, в) особый характер композиционного, графического и живописного построения, г) лаконизм трактовки «единого на потребу», живописание Евангелия путем простых ясных форм.

5. Осуществление в иконописи мира, преображенного Духом Святым, раскрытие жизни во Христе и тайн домостроительства Божия о спасении людей.

6. Изучение путей к упрочению и уставности литургической жизни всей Православной Церкви путем иконописи: а) верность иконописному Преданию, б) живое восприятие его форм чрез освоение национального преломления образа в каждой Церкви в лучших его проявлениях и образцах.

7. Отношение живописного реалистического направления к иконописному Преданию и возможность его существования в Православной Церкви наряду с иконописью. Сосуществование обоих видов направлений в церковной жизни.

8. Сравнительная оценка обоих направлений в свете Божественного домостроительства об образах в Церкви Христовой: *Дух, идеже хощет, дышит*⁴⁸.

а) Живописное реалистическое направление — словесное млеко для простого народа во все времена существования Церкви Христовой; б) Иконописное направление, по существу выражающее православие во всей возможной его глубине и обширности.

⁴⁶ Деяние 6, 3. Свидетельство диакона Епифания (ДВС. 1909. Т. 7. С. 226).

⁴⁷ Деяние 6, 3. Свидетельство Епифания, диакона и кувуклисия (ДВС. 1909. Т. 7. С. 212).

⁴⁸ Ин. 3, 8.

9. Оба вида церковного искусства приемлемы для выражения христианских истин в православии на основе явления чудотворения в обоих видах произведений церковного иконотворчества; однако иконопись предпочтительно должна быть почитаема как наиболее полно и исчерпывающе отражающая православие.

10. Древнерусское иконотворчество как пример облагодатствованного выражения православия. Его существенные черты: а) отражение национального восприятия образа через русский аскетический опыт и восприятие мира; б) отсутствие церемониальной византийской торжественности, психологизма, сумрачности лиц, сухой графичности линий и моделировок одежды, нагромождения экзотической архитектуры; в) мягкость выражения образов, их человечность («Всемилоливый Спас»), жизнерадостность колорита, чистота и декоративность живописи.

11. Особая любовь к некоторым иконографическим изображениям: а) многочисленные типы чудотворных икон Богоматери и образов Всемилоливового Спаса; б) излюбленные изображения святителя Николая в виде доброго святителя, доступного человеческим нуждам; в) весьма распространенные изображения святых мучеников-воинов: св. Георгия Победоносца, свв. князей Бориса и Глеба; г) выделение святых, являвшихся различными покровителями (свв. мученики Флор и Лавр), врачей-целителей (св. вмч. Пантелеимон) и прочих святых, коих именами предпочтительно пред другими называли родители своих детей (свв. мчч. Параскевы, Екатерины, Варвары и пр.).

12. Стенные росписи и их содержание:

а) верность установившейся иконографии монументальных росписей; б) осложнение тематики в XVI—XVII вв.; в) детализация евангельских сюжетов, сюжеты на тему акафистов, жизнь святых, повествовательные сюжеты церковного характера (например, из прологов).

13. Характер монументальных росписей:

а) преобладание техники по сырой штукатурке; б) расположение сюжетов по горизонтальным поясам; в) особая выразительность внутреннего содержания росписей в древнейший период; г) преобладание действующих лиц при лаконично выраженном архитектурном фоне; е) увеличение количества изображений в XVI—XVII вв. с уменьше-

нием их размера и сжатия композиций по вертикали, с разделением между собой; ж) осложнение архитектуры, многоплановость фона; з) стремление к правдивому изображению действительности.

14. Попытки отдельных церковных живописцев XIX столетия восстановить древнерусскую иконопись в формах, доступных современному пониманию (роспись Владимирского собора в Киеве художника В. М. Васнецова).

15. Изучение путей к упрочению и уставности литургической жизни всей Православной Церкви, в частности, путем иконописи — вопрос актуальный, решаемый двоякими путями: иконописным и живописно-реалистическим.

И то и другое выражение христианских истин имеет право на существование в Церкви Христовой при наличии в обоих направлениях Духа Божия, однако преимущество остается за первым, особо существенно отражающим православное учение об образе в Церкви.

2. Церковная архитектура

1. Богооткровенный характер храма, на основе ветхозаветной скинии. Храм — образ высшего Иерусалима, грядущего Царства Божия, выражающий сущность Церкви Христовой как мистического Тела Христова⁴⁹.

2. Тесная связь храмовой архитектуры, ее символики с ее назначением. Храм — Ноев ковчег, корабль, прообраз Церкви. Трехчастное деление храма, подобно скинии, во имя Святой Троицы (алтарь — святая святых, превыше небес; средняя часть — святая, небеса; притвор — двор скинии, земля).

Будучи лаконичной по форме, она имеет один и тот же смысл — дома Божия. Храм строится по образу храма невидимого, то есть Церкви⁵⁰.

3. Значение храма как выражающего сущность Церкви Христовой влечет за собой постоянство принципов его устройства, их каноничность на основе церковного Предания.

4. Усовершенствование форм храмовой архитектуры в двух основных направлениях: базиликальной (на Западе) и центричной (на Востоке).

⁴⁹ Успенский 1957. С. 19.

⁵⁰ Там же. С. 26.

Происхождение базиликального типа храмов — из их символического ветхозаветного и новозаветного значения как Ноева ковчега, корабля, прообразовавших Церковь Христову.

Принцип центричного построения храма, вытекавшего из представления о храме как о мистическом Теле Христове, соединяющем в Себе весь мир и возглавляющем Собой Церковь видимую и невидимую.

Отсюда завершение храма главою и крестом, видимым сего выражением.

5. Установившаяся форма храмов (базиликальная, центричная, крестчатая, круглая) и их завершение (однокупольное, трехкупольное, пятикупольное, 13-купольное и многокупольное) как выражение многообразия храмовой символики.

6. Единство в многообразии форм храмовой архитектуры как принцип православия, выраженный на основе развития национальных традиций.

7. Искажение церковных традиций в храмовой архитектуре вследствие внесения в них принципов гражданского зодчества и результаты этого: нарушение внутреннего и внешнего единства, потеря православного понимания и значения храма как мистического Тела Христова.

8. Искание путей к закреплению церковных традиций в храмоздательстве, путем изучения накопленного опыта их общецерковного и национального выражения.

9. Преломление в древнерусской церковной архитектуре византийских традиций, их особенности: лаконизм, простота, конструктивность, устойчивость плана и внешнего завершения сводов и куполов (центричность, однокуполие, пятикуполие, многокуполие в деревянном зодчестве).

10. Осложнение храмового завершения в виде ряда закомар, кокошников, луковичной формы куполов в русской архитектуре как выражение красоты и благолепия дома Божиего.

11. Русская храмовая архитектура — верная хранительница церковного предания в его многообразном выражении храмовой символики.

12. Соответствие храмовой архитектуры Церковному Преданию, нашедшему осуществление в многовековом храмостроительстве, есть основное условие упрочения литургической жизни Православной Церкви.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Комаровский 1998 — *Комаровский В. А.* Письмо об иконописи // Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа / Сост. А. Стрижев. М., 1998. С. 150—159. [*Komarovskii V. A. Pis'mo ob ikonopisi (A letter on iconography) // Pravoslavnaia ikona. Kanon i stil'. K bogoslovsomu rassmotreniiu obraza (Orthodox icon. Canon and style. On the theological examining of the image) / Sost. A. Strizhev. Moscow, 1998. P. 150—159.*]
- Тарабукин 1999 — *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. М., 1999. С. 161—181, 204—212. [*Tarabukin N. M. Smysl ikony (Meaning of the icon). Moscow, 1999. P. 161—181, 204—212.*]
- Успенский 1957 — *Успенский Л. А.* Иконоведение. П., 1957. (Рукопись). [*Uspenskii L. A. Ikonovedenie (Study of iconography). Paris, 1957.*]
- Успенский 1997 — *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Переяславль, 1997. [*Uspenskii L. A. Bogoslovie ikony Pravoslavnoi Tserkvi (The theology of icons of the Orthodox Church). Pereslavl, 1997.*]
- Успенский 2014 — *Успенский Л. А.* Смысл и язык икон // *Успенский Л. А., Лосский В. Н.* Смысл икон. М., 2014. С. 29—84. [*Uspenskii L. A. Smysl i iazyk ikon (Meaning and language of icons) // Uspenskii L. A., Loskii V. N. Smysl ikon (Meaning of icons). Moscow, 2014. P. 29—84.*]
- Флоренский П., свящ. 1993 — *Флоренский П., свящ.* Иконостас: избранные труды по искусству. СПб., 1993. [*Florenskii P., sviashch. Ikonostas: izbrannnye trudy po iskusstvu (Iconostasis: select publications about art). Saint Petersburg, 1993.*]

ПЕРЕВОДЫ

- Бронзов 1893 — *Иоанн Дамаскин, прп.* Три защитительных слова против порицающих св. иконы или изображения / Пер. А. Бронзов. СПб., 1893. [*Ioann Damaskin, prp. Tri zashchitel'nykh slova protiv poritsaiushchikh sv. ikony ili izobrazheniia (Three homilies against those who disparage icons) / Per. A. Bronzov. Saint Petersburg, 1893.*]
- ДВС. 1909. Т. 7 — Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии. Казань, 1909. Т. 7. [*Dejaniia Vselen'skikh soborov, izdannnye v russkom perevode pri Kazanskoj duhovnoj akademii (Acts of the Ecumenical Councils, published in Russian translation at the Kazan Theological Academy). Kazan', 1909. T. 7.*]

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Тарабукин 1927 – Тарабукин Н. Т. Ритм и композиция в древнерусской живописи (доклад 4 декабря), 1927 // РГАЛИ. Ф. 941. Ед. хр. 53. Л. 1–9 об. (машинопись). [*Tarabukin N. T. Ritm i kompozitsiia v drevnerusskoi zhivopisi (doklad 4 dekabria), 1927 (Rhythm and composition in Ancient Russian art (report of the 4th of December), 1927) // Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (Russian State Archive of Literature and Art). F. 941. Ed. khr. 53. L. 1–9v. (mashinopis').*]

Abstract

Sergius (Golubtsov), bishop. Searching for way to bolster the liturgical life of the entire Orthodox Church, which was handed down through Church Tradition and which finds its expression in iconography and church architecture

The present text comes from the archive of bishop Sergius (Golubtsov), it deals with the problem of recreating the canonical liturgical life of the Orthodox Church, based on the material which the Church tradition provides. Such material is found in church art and architecture. According to bishop Sergius, iconography is the true expression of the Orthodox dogmatic and moral teaching, because it is an inseparable part of the church Tradition. Despite its divinely inspired nature, iconography reflects an interpretation of Christian truths by a national conscience in various periods of historical development of any given nation. There are two styles: the realistic style, which is spiritual milk for the simple folk at all periods of the existence of the Church. The second style is iconographical, which truly reflect the potential and depth of Orthodoxy. Bishop Sergius expresses the same ideas in regard to church architecture, where the church, by definition, has a divinely inspired character and bears the prototype of the Old Testament tabernacle, as an image of the heavenly Jerusalem. The architecture of the church has a tripartite structure, which points to the Holy Trinity. It also symbolized a boat, Noah's ark and a prototype of the Church itself. The appendices contain the theses written by bishop Sergius about this topic, which are the subject matter of this research paper.

Keywords: iconography, church architecture, liturgical life, liturgical symbolism, church liturgical tradition, church art, artistic church decoration.