

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(Н И У « Б е л Г У »)**

СОЦИАЛЬНО-ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра философии и теологии

**БОГОСЛОВСКИЕ ОСНОВЫ ИКОНОПИСНОГО ИСКУССТВА И
ИКОНОГРАФИИ**

Выпускная квалификационная работа студентки

**очной формы обучения
специальности 48.03.01 – Теология
IV курса группы 87001201
Парасоцкой Алины Игоревны**

Научный руководитель:
Кандидат философских наук,
Ст. преп. кафедры Философии и
теологии Почепцов С.С.

Рецензент:
Кандидат философских наук, доцент
кафедры социальной работы
Кулабухов Д.А.

БЕЛГОРОД 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

	стр.
ВВЕДЕНИЕ	3
I. ИКОНА В ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ	13
1.1. История иконописи и ее богословские основания	13
1.2. Язык и смысл иконописи	26
II. ТИПОЛОГИЯ ИКОН И ТЕХНИКА	36
ИКОНОПИСНОГО КАНОНА	
2.1. Особенность иконописного канона в христианской святоотеческой традиции	36
2.2. Характерные признаки иконописного канона в Древней Руси	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	72

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. За более чем две тысячи лет существования, христианство подарило миру множество величайших произведений искусства. Открыв человечеству возможность познания Творца через самопознание и познание мира, христианство дало толчок к развитию не только творчества как такового, но и целого пласта религиозной философии и религиозного мировоззрения. Православная икона – одно из высочайших общепризнанных достижений не только изобразительного искусства, но и человеческого духа в целом. Она нечто большее, чем просто святой образ или иллюстрация Священного Писания, она является органической частью духовной жизни человека и богослужения. Церковь много веков выражала в иконе не только определённый аспект православной веры, но и все православное вероучение в целом.

В современных условиях жизни можно наблюдать пропаганду культурных ценностей, совершенно неприемлемых не только христианству, но вообще человеческой морали и нравственности. Сейчас, как никогда ранее, перед обществом стоит важная задача – сохранить в первозданной чистоте те ценности, которые складывались в народном сознании много веков, удержать человечество от безудержного нравственного падения и деградации. Очевидно, что без обращения к национальным православным традициям, к Русской Православной Церкви, невозможно противостоять негативным влияниям современности. Икона – священный образ, наиважнейшая часть и источник церковного Предания, наравне с устным и письменным Преданием. Выражая идеал человеческой мудрости и святости, она являет нам реальный пример преображения плотского человека в духовную личность.

Икона воспитывает человека, приводит его к благодатному общению с Богом. Это восхождение совершается не силою ума или воображения, а праведной жизнью во Христе. Церковное искусство не украшает и не дополняет богослужение, а является вероисповедным свидетельством о Боге, обличением Невидимого. Осознание самого лучшего и наиболее ценного в христианской, и особенно, в православной традиции совершенно необходимо для создания плодотворной атмосферы, в которой станет возможным возрождение старых и возникновение новых путей в современном религиозном искусстве. Икона как духовный феномен все сильнее привлекает к себе внимание, причем не только в православном и католическом мире, но и в протестантском. В последнее время все большее число христиан оценивают икону как общехристианское духовное наследие. Именно древняя икона воспринимается как актуальное откровение, необходимое современному человеку.

Иконография разных веков имеет свои принципиальные особенности содержания иконописного образа. Для выявления этих характерных особенностей, необходим подробный разбор и изучение богословских аспектов иконописи. Все ныне существующие работы по данной тематике недостаточно отражают уровень соответствия святоотеческому учению Церкви. При этом очень важно, что в изучении икон, становится необычайно важным опыт людей, сочетающих профессиональное искусствоведческое образование с духовной жизнью в лоне Церкви. Очевидно, что разъяснение со стороны специалистов по иконографии, комментарии в отношении разных видов и форм иконописного искусства разных веков, необходимы практически каждому интересующемуся человеку. Именно эти факторы и обусловили актуальность нашего исследования.

Степень разработанности проблемы. Традиционная культура России на протяжении достаточно длительного периода времени была

предметом изучения не только историков, искусствоведов, культурологов, философов, но и религиозных мыслителей и богословов. И одним из аспектов изучения традиционной русской культуры является икона.

К середине 16 века в русской литературе сложился целый пласт работ, в которых есть попытки осмыслить икону. Россия приняла в обиход из Византии вместе с иконой выработанное столетиями богословское наследие иконопочитания. Одной из первых греческих церковных книг, переведенных на славянский язык, стали «Три защитительных слова против порицающих святые иконы и изображения» преп. Иоанна Дамаскина (8 век). Апологию иконы продолжили русские богословы: преп. Иосиф Волоцкий «Послание иконописцу», преп. Максим Грек «Сказание об иконописцах, каковыми подобает быти», старцы Евфимий Чудовский «Вопросы и ответы по русской иконописи» и Артемий Троицкий «Слова об иконопочитании» и т.д.

В конце 19 века изучение иконописания восходит на академический уровень. Появляются фундаментальные работы университетских профессоров Н.П. Кондакова «Иконография Богоматери» и «Иконография Христа», Н.В. Покровского «Очерки памятников христианского искусства», исследования Д.А. Ровинского, Г.Д. Филимонова, А.П. Кирпичникова, Е. Барсова, В. Арсеньева и т.д. Особенно хотелось бы отметить труд Софии Снеессоревой «Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных икон, чтимых православной церковью на основании Священного Писания и Церковных Преданий» («Норд» г. Ярославль, 2007), где автор дала изображения и описания многих чтимых икон Богоматери.

«Три очерка о русской иконе» князя Е. Трубецкого, вышедшие в 1916-18 гг., становятся религиозно-философским открытием иконы для русской интеллигенции, новым осмыслением традиционного религиозного искусства. В 20-30 гг. пишут работы П.А. Флоренский «Иконостас» и

«Обратная перспектива», С.Н. Булгаков «Икона и иконопочитание», М. Трабукин «Философия иконы», Л.А. Успенский начинает свой 20-летний труд «Богословие иконы Православной Церкви».

В советское время выходит ряд трудов, призванных закрыть брешь в коммунистической эстетике, но и эти работы, хотя и ограниченные рамками «идеологической тематики», все же продолжали научное осмысление православного иконописания. Это в первую очередь работы М. Алпатова, В.Н. Лазарева и его учеников, Г.И. Вздорнова, Н.К. Голейзовского, В.А. Плугина и т.д.

Сегодня икона как знак не может быть понята без апелляции к классическим философским исследователям, посвященным разработке методологии истории культуры, проблематики культурно-исторических типов. В этом плане, помимо классических работ Г.Гегеля, Т.Гоббса, Н. Данилевского, Н. Макиавелли, Ф. Ницше, А. Тойнби, Г. Шпета, О. Шпенглера, К. Юнга и др., следует назвать работы современных авторов: Ю.П. Андреева, А.К. Байбурина, Б.В. Бромлея, Г. Гачева, Л.Н. Гумилёва, М.Г. Левина, В.Д. Плахова, С.А. Токарева, А.Г. Спиркина, Н.Н. Чебоксарова, В.П. Римского и др.

Принципиально важной для данного исследования является проблематика рефлексии отечественной философско-религиозной традиции предмета и задач философии. Помимо произведений Н. Бердяева, В.Зеньковского, И. Ильина, А. Лосева, Н. Лосского, В. Соловьева, посвященных истории русской философии, мы отмечаем работы Л.Р. Авдеевой, В.Н. Акулинина, Н. Алексеева, К.Н. Власенко, П.П. Гайденко, М.Н. Громова, В.В. Кравченко, В.Б. Куликова, В.Н. Лазарева, Г.Ф. Слюсаревой, Г.Л. Тульчинского Л. Шапошникова и др.

Анализ интегрированности иконы в жизнь русского народа невозможно осуществить без учета тех изысканий, которые сделаны современной отечественной культурологией и социальной философией и

представлены следующими именами: Д.С. Лихачев, А.И. Арнольдov, В.С. Библер, В.Н. Воскобойников, Г.Д. Драч, А.Н. Ерыгин, Ю.А. Жданов, Н.С. Злобин, Э.В. Ильенков, М.С. Каган, Ю.К. Краснов, Э.С. Маркарян, А.Н. Маркова, Т.П. Матяш, В.М. Межуев, А.В. Потемкин, В.С. Степин, В.П. Яковлев и др.

И, конечно, важнейшее значение для исследования иконотворчества имеет философская, богословская и научная литература, посвященная проблематике православного вероучения: Софии, соборности, исихазма. Идея Софии-Премудрости Божией проходит сквозной темой через всю отечественную культуру, историю, философию. В философии ее разрабатывали В. Соловьев, С. Булгаков, П. Флоренский, В.Н. Лосский, Г. Флоровский, Н.А. Бердяев, С.С. Аверинцев. Хотя С.С. Хоружий считает, что тема Премудрости Божией ни как не представлена в русской жизни до времени своего появления в русской софиологии. По его мнению, наличие софийных храмов отнюдь не выливалось в наличие «темы Софии».

Понятие соборность как одна из характеристик православной Церкви разработано достаточно подробно в трудах А.С. Хомякова, С.Н. Булгакова, А. Шлемана, И. Мейендорфа, а также в работах Л.П. Карсавина, А. Кураева, Н.А. Струве, П.А. Флоренского, С.С. Хоружего, Е.С. Троицкого. Систематическая разработка принципа соборности была начата в святоотеческих творениях и связывалась с проблемой постижения тайны Святой Троицы. Понимание Троицы как идеальной соборности представлено в работах В.Н. Лосского, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, П.А. Флоренского, А. Шлемана, С.Л. Епифановича, И. Мейендорфа, С.С. Аверинцева, Е.С. Троицкого, Г.М. Прохорова и др.

Освещением соборных установок в отечественной духовной традиции стало утверждение на Руси наследия исихастов. Изучению исихазма как явления, оказавшего значительное влияние на русскую духовность и русскую культуру, посвящены работы О.И. Мейендорфа,

Г.М.Прохорова, В.Н. Лазарева, Д.С. Лихачева, В.Н. Лосского, Е.С. Троицкого. При написании дипломной работы мы так же опирались на труды митрополита Иллариона, преп. Иоанна Дамаскина, св. Григория Паламы, свящ. Александра Меня и других богословов и религиозных мыслителей. Разные стороны этой крупной проблемы способствуют раскрытию своеобразия русско-православной культуры, традиции которой исходили из идеи вселенского соборного человека, осуществляемой как духовное единение людей, принадлежащих к Церкви.

Проблема взаимоотношений христианства и культуры, проблема православной культуры ставилась в трудах В. Соловьева, Н. Бердяева, В. Розанова, М. Гершензона, Вяч. Иванова, И.А. Ильина, В.Н Лосского, о. П Флоренского, о. С. Булгакова, С.Д. Лебедева, В.Н. Катасонова и т.д. Работы таких авторов как С.С. Аверинцев, В.В. Бычков, А. Я. Гуревич, А.П. Каждан, Ю.А. Кимелев, И.П. Медведев, С. С. Хоружий способствуют формированию целостного видения православной культуры.

Вопросы взаимоотношений иконописи и русской культуры затронуты в диссертационных исследованиях Н.Г. Келеберда, Н.В.Володиной, Л.К. Зязевой, Н.С. Шишовой, О.А. Жуковой и т.д. Необходимо отметить диссертационные исследования И. С. Колесовой «Соборность русского православного искусства» (Дис. ... канд. филос. наук Екатеринбург – 2002), А.Н. Чернышевой «Философия исихазма и формирование архетипов древнерусского религиозного искусства». (Дис. ... канд. филос. наук Москва, 1998), К.В. Цеханской «Иконопочитание в русской традиционной культуре» (Дис. ... д-ра ист. наук., Москва, 2004) и др. Но в отличие от диссертационного исследования К.В. Цеханской в данной диссертации этнографический материал о традициях иконопочитания интерпретируется с позиций философии религии и философии культуры.

Все эти и другие работы создают фундаментальную научную базу для дальнейших исследований, делают возможной работу по изучению бытования икон в русской жизни. Следует, однако, заметить, что при всем имеющемся богатстве материала, вопрос о богословских основаниях иконописного искусства и иконографии исследован недостаточно.

Объект дипломной работы иконописное искусство и иконография.

Предмет дипломной работы богословские основы иконописного искусства и иконографии.

Цель работы – в соответствии со святоотеческим учением православной Церкви, выразить богословские основы иконописного искусства и иконографии.

Задачи дипломной работы

- рассмотреть историю появления иконы в христианской традиции и ее богословские основания;
- проанализировать язык и смысл иконописи;
- исследовать особенность иконописного канона;
- рассмотреть особенность иконописного канона в Древней Руси;

Новизна дипломной работы состоит в авторском рассмотрении и анализе богословских оснований иконописного искусства и иконографии в её историческом развитии. А также в систематизации имеющегося материала, по принципу выбора конкретного аспекта – богословских оснований.

Методология исследования базировалась на использовании общенаучных и специальных исторических подходов и методов исследования.

- историко-описательный и компаративистский подходы, послужившие выявлению универсальных философских понятий для познания предмета данного исследования;

- культурологическая методология, дающая возможность интерпретировать символический характер различных сюжетов и образов иконы, раскрыть особенности существования их в жизни человека в конкретных историко-культурных условиях, а так же проследить динамику русских религиозно – нравственных, духовных ценностей и традиций;

- искусствоведческие методы, раскрывающие эстетические ценности иконы как культурного феномена.

В процессе исследования использовались общенаучные методы, специально-исторические и методы смежных наук, в частности, статистический, экстраполяции основных дефиниций, синхронный, персонификации и другие.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Собранный в дипломной работе материал может быть использован при создании методических и учебных пособий по иконографии, истории отечественного искусства, культурологи, теологии, религиоведению, истории византийской культуры, при определении тематики новых научных исследований; в качестве библиографии для студентов и молодых начинающих ученых.

Апробация исследования данная тема не раз поднималась на научных конференциях и семинарах где и была представлена в виде докладов. Основные положения данного исследования нашли отражение в следующих статьях:

Парасоцкая А. И. Икона и её значение в русской православной церкви // Евангелие в контексте современной культуры. Материалы II Международной науч.- практич. конф. посвященной 700-летию со дня рождения преподобного Сергия Радонежского. / Под ред. М. С. Жирова, Т. И. Липич, С. М. Дергалева. – Белгород, 2014 г. – С. 229-231.

Парасоцкая А. И. Обратная перспектива иконы и открытия связанные с ней. // Евангелие в контексте современной культуры. //

Материалы III науч. – практич. конференции, посвященной 1000 – летию представления святого равноапостольного князя Владимира. Под ред. Т. И. Липич, С.М. Дергалева, М.С. Жиров. – Белгород ООО « ЭПИЦЕНТР» , 2015. – С. 364.

Парасоцкая А. И. Иконописное искусство и созидание духовности. // Социальная работа в современном мире: взаимодействие науки, образования и практики. // Материалы VII Международной научно-практической конференции Социальная работа в современном мире: взаимодействие науки, образования и практики. Под ред. О. А. Волковой, Е. И. Мозговой. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2015. – С. 417.

Парасоцкая А. И. Иконопись слободы Борисовка история и современность. // Актуальные проблемы историко-краеведческих исследований. // Межрегиональная научно-практическая конференция. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ, 2015г.

Парасоцкая А. И. Милосердие как важнейшая христианская добродетель и ее роль в созидании православного образа жизни. // Материалы II Международной научно-практической конференции Гуманитарное знание и духовная безопасность. Под ред. М.М. Бетильмерзаева, В.Ю. Гадаев. – Махачкала: АЛЕФ (ИП Овчинников М.А.), 2015. – С. 424.

Парасоцкая А. И. Сестринское милосердие в России. //Социальное служение Русской Православной Церкви: проблемы , практики, перспективы. Материалы Международной науч. – практич. конференции. Под ред. Платов Ю. П. – СПб: СПбГИПСР, 2015. – С. 475.

Парасоцкая А. И. Сестринское милосердие история и современность // Человек на войне. Материалы Международной науч. – практич. конференции. Под ред. Носова В. А. – Санкт- Петербург: по заказу СПб ГБУ ДМ «ФОРПОСТ», 2015. – С. 225.

Структура дипломной работы состоит из введения, двух глав, которые в свою очередь делятся на 2 параграфа, заключения, библиографии.

I. ИКОНА В ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

1.1 История иконописи и ее богословские основания

Иконописный образ в истории Церкви всегда выражал Откровение, являя его в видимых формах верующим как ответ на их вопросы, как руководство и наставление, как цель жизни, преображение и зачаток Царствия Божия. Божественное Откровение и его принятие человеком составляют единое действие в двух направлениях: путь откровения и путь познания. Бог нисходит и открывается человеку, человек отвечает, восходя к Богу, сообразуя свою жизнь с полученным Откровением. Другими словами, икона есть видимое свидетельство как схождения Бога к человеку, так и устремления человека к Богу. Если Церковное слово и пение как выражение Божественного Откровения освящают нашу душу посредством слуха, то образ освящает ее посредством зрения – первого из чувств.

Ветхий Завет и Новый Завет дает нам богодухновенные основания для иконопочитания. При обращении к Ветхому Завету необходимо подчеркнуть, что в нем божественное откровение выражалось по преимуществу словом. Изображения хоть и присутствовали в жизни библейских патриархов, но не наделялись глубоко религиозным смыслом.

Первое, что нужно отметить, обращаясь к Священному Писанию, это то, что иконой Божией является сам человек. Это один из основных аргументов в пользу изображений в христианской традиции. «Сотворим человека по образу нашему и подобию» – говорит Бог, словно художник, который создает автопортрет. Бог создал образ и подобие Свое – человека, следовательно, человек тоже может создавать образ и подобие Божие. Господь создал человека из глины или красной земли. Многие знают, что художники называют краски «землями», поэтому человек может и должен писать икону, создавая образы мира невидимого. Но при этом художник-иконописец должен следовать строгости иконописного канона и

святоотеческой мысли. Именно поэтому недопустима авторская интерпретация в данном виде религиозного искусства.

Свой образ и подобие – человека, «живую икону» - Господь поместил в Райский сад – Эдем, в центре которого находилось дерево познания добра и зла. Подобно райскому саду устроен православный храм – на востоке располагается алтарь, в середине храма стоит престол, украшенный семисвечником, напоминающий древо, а за престолом находится икона (чаще всего Троицы). Существует предположение, что древо познания «Добра и зла» это вход в алтарь – из него можно выйти, как и Рая можно лишиться и никогда в него не вернуться. Православный храм, уподобился мирообъемлющему храму, который создал Господь. Весь созданный мир – это храм Его. «Небо престол Мой – Земля подножие ног Моих» [Дея.7:48,49]. Если же Господь помещает икону в Свой храм, значит и мы должны создавать иконы, которые будут угодны Богу. И естественно, помещать их в храм Божий.

Вторая заповедь Закона Божьего гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им» [Исход 20:4-5]. В пятой книге Моисея подробно перечислены эти изображения, именно:

«... изваяния, изображения какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину; изображения какого-либо скота, который на земле; изображения какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами; изображения какого-либо гада, ползающего по земле; изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли, – а также – солнце, луна, и звезды и все воинство небесное» [Второзаконие 4:16-19]. А в одном не менее важном месте – в книге Исход [35:30-35;37:1-9;38:] Господь Сам говорит делать изображения. Речь идет о строительстве Скинии Завета. Также в Ветхом Завете подробно говорится о строительстве храма Соломона и изображениях созданных для него.

Ветхозаветные тексты свидетельствуют о благолепном убранстве храма Соломона, проявлявшемся, в том числе, и в изображениях живых существ. «На кедрах внутри храма были вырезаны подобию огурцов и распускающихся цветов; все было покрыто кедром, камня не видно было. И был длиною в двадцать локтей, шириною в двадцать локтей и вышиною в двадцать локтей; он обложил его чистым золотом; обложил также и кедровый жертвенник. И обложил Соломон храм внутри чистым золотом, и протянул золотые цепи пред давиром, и обложил его золотом. Весь храм он обложил золотом, весь храм до конца, и весь жертвенник, который пред давиром, обложил золотом. И сделал в давире двух херувимов из масличного дерева, вышиною в десять локтей. Одно крыло херувима было в пять локтей и другое крыло херувима в пять локтей; десять локтей было от одного конца крыльев его до другого конца крыльев его. В десять локтей был и другой херувим; одинаковой меры и одинакового вида были оба херувима. Высота одного херувима была десять локтей, также и другого херувима. И поставил он херувимов среди внутренней части храма. Крылья же херувимов были распростерты, и касалось крыло одного одной стены, а крыло другого херувима касалось другой стены; другие же крылья их среди храма сходились крыло с крылом. И обложил он херувимов золотом. И на всех стенах храма кругом сделал резные изображения херувимов и пальмовых деревьев и распускающихся цветов, внутри и вне. И пол в храме обложил золотом во внутренней и передней части. Для входа в давир сделал двери из масличного дерева, с пятиугольными косяками. На двух половинах дверей из масличного дерева он сделал резных херувимов и пальмы и распускающиеся цветы и обложил золотом; покрыл золотом и херувимов и пальмы»¹. Все это не дает нам ни малейшего сомнения в уместности всех этих изображений – резных, деревянных, плоских и т.д.

¹ Библия. Третья книга Царств. Стихи 15-30.

Первые страницы Священного Писания дают нам основания с уверенностью говорить, что изображение – это занятие достойное большого внимания со стороны и верующих и исследователей. В первых главах книги Бытия икона получает высокий статус.

Обращаясь к Новому Завету, следует отметить, что – в нем слово неотделимо от образа, поскольку, невидимый Бог стал видимым, Бог воплотился в человеке Иисусе Христе – истинном человеке и истинном Боге. После того как Бог Слово вочеловечился, появилась возможность передачи Его Образа в иконографии. Иоанн Дамаскин писал: «Когда увидишь бестелесного ради тебя вочеловечившимся, тогда делай изображение человеческого его вида. Когда невидимый облекшись в плоть становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося. Когда, Тот, Кто, будучи, вследствие превосходства Своей природы, лишен тела и формы, количества и качества, и величины Кто во образе Божии сый, (Флп. 2,6 – 7), через это сделался ограниченным в количественном и качественном отношениях и облекся в телесный образ, тогда начертавай на досках и выставляй для созерцания Восхотевшего явиться»².

Новозаветные книги несут мысль о Сыне Божиим как ипостасном образе Отца. Воплотившийся Сын Божий называется «образом Бога», «образом невидимого Бога». В этом случае «образ» истолковывается как целостное, полное изображение невидимого с помощью воплощения. Сын и Отец - образ и Первообраз. Образ не отличается от Первообраза они - единосущны.

Новый Завет приближает нас к постижению нового по содержанию учения о человеке – как об образе и подобии Божиим. Это значение фундаментально для изображения Бога в новозаветном смысле. В Евангелии существует интересное свидетельство апостола Павла, о том, что и в

² Иоанн Дамаскин Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. СПб., 1893. – С. 50.

апостольские времена образ Христа был описан, и возможно даже изображен. Апостол пишет: «О, несмысленные Галаты! Кто прельстил вас не покоряться истине, вас, у которых пред глазами предначертан был Иисус Христос, как бы у вас распятый?» [Деян.3:1]. Как же понимать значения слов «... вас, у которых пред глазами... предначертан был Иисус Христос, как бы у вас распятый». Существует несколько мнений на их толкование.

Иоанн Златоуст считает, что апостол Павел под этими словами показывает силу веры, которая способна видеть, то, что удалено от нас. Он говорит, что Христос не «распят», «предначертан, как бы распят», значит, галаты верой видели более ясно, чем очевидцы в Иерусалиме. По мнению, святого Иоанна Златоуста, община галатов в буквальном смысле видели распятие, видели всю картину, происходящую в Иерусалиме. Именно это имел в виду апостол Павел под словом «был предначертан»³.

Протоирей А. Салтыков отмечает: «Но такое единодушное восприятие целой группой лиц одного и того же образа, чисто умозрительно все же трудно себе представить»⁴. Это означает лишь одно, что община галатов непосредственно находилась в Иерусалиме во время страданий Иисуса Христа.

Также Салтыков предполагает, что Галатийская церковь могла воочию видеть Нерукотворный образ Спасителя. Тот самый, который был дан лично Иисусом Христом эдесскому царю Авгару на Убресе⁵. Такое предположение строится на том, что провинция Галатия находилась в Малой Азии, вблизи Эдесса, и многие галаты могли лично видеть Нерукотворный образ Спасителя. Боговдохновенный текст Нового Завета, дает нам возможность толкования выражения «был предначертан» кроме словесного описания, ещё

³ Иоанн Златоуст. Четыре огласительные гомилии (серия Пападопуло-Керамевса). Пер. И. В. Пролыгиной.- Тверь, – 2006. № 1. – С. 261-281. № 2. – С. 208-219.

⁴ Салтыков А., протоиерей. Библейские основы иконопочитание. – М., 1996. – С. 58.

⁵ Евсевий Памфил. Церковная история. – М., 1993. – С. 423.

и живописного – на картине. В греческом языке глагол «γράφει» означает не только «писать», «описывать», но и «рисовать».

Неоспоримым считается авторитет Священного Предания о Нерукотворном образе Спасителя, а также об иконе Богородицы, которую создал евангелист Лука.

С точки зрения археологии мы впервые наблюдаем появление сюжетов с христианской тематикой уже в первом столетии. В одной из деревушек под названием – ПUTEОЛЫ, которая находилась в пригороде Помпеи, раскопана, вила, засыпанная пеплом. Когда пепел был убран, то в одном из внутренних помещений обнаружили комнату, покрытую мозаикой христианской тематики. А также там были изображения креста, ранее не встречавшейся формы – шестиконечной (именно эта форма свойственна христианской церкви, а особенно православной). Ведь известно, что крест мы можем встретить не только в христианской, но и в языческой в частности египетской традиции. Христианский крест также бывает изображен не просто двумя линиями, а двумя пересекающимися словами «Христос – Спасает». Перед нами буквальное, прямое исполнение Евангельского совета Христа – «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» [Матф. 6:6].

Дома античной эпохи – это дома проветриваемые, южные, прозрачные. Но существовали и комнаты, скрытые, потайные. В них находилось то, что должно было быть скрыто от посторонних глаз. Это было особенно актуально в эпоху гонений на христиан. Вот в таких тайных комнатах и молились первые христиане.

Начиная с середины II века, мы уже встречаем фресковые символические изображения в римских катакомбах – во времена древней катакомбной Церкви и первых гонений. Церковное искусство изначально – это искусство в катакомбах. Потому с уверенностью можно сказать, что

более позднее искусство явилось не на пустом месте – оно появилось на основании тех могучих художественных традиций, которые существовали по всему Средиземноморью, по всем этим огромным пространствам культурных народов древности.

Катакомбы или подземелья были вырыты древними христианами для погребения мертвых и отправления богослужений во времена гонений. Тогда использовалась символика. Формы символика были весьма различны, в первую очередь это были криптограмма и тайнопись, чтобы единоверцы могли узнать друг друга во враждебном окружении. Также катакомбные росписи замечены в Месопотамии – Междуречье 20-30-е года II века, вот отсюда к нам и дошли самые древние росписи. Первые христиане употребляли, прежде всего, библейские символы: рыба, агнец, Ноев ковчег и т.д. Но когда язычники становились христианами и входили в церковь эти символы становились им малопонятными.

Чтобы приблизить язычников к постижению истины, церковь принимает языческие символы, которые могут передать известные стороны ее учения. Принимая, символы церковь очищала их от языческого содержания, восстанавливая их первоначальный глубокий смысл, который к этому времени был в значительной степени утерян, и использовала их для выражения совершившегося дела спасения. Она пользуется формами античного искусства, греческого и римского, наполняет их новым содержанием, и от этого нового содержания изменяются и самые эти формы, вырабатываются первые иконографические типы.

Катакомбы сохранили для истории очень много надписей, а в надписях исследователи постоянно встречают мысль о «небесном Иерусалиме». Эти надписи постоянно говорят о воскрешении мертвых, о вечной жизни. А согласно православному соборному учению, отсутствие надписи говорит о том, что изображение иконой не является. Икона непременно должна быть с

надписью, если надписи нет, значит, она не закончена. Если нет имени святого, иконой это нельзя считать, согласно каноническим требованиям.

Неотрывность катакомбного изобразительного искусства с боговдохновенными текстами отнюдь не означает, что оно было отделено от повседневной церковной жизни. Искусство всегда говорит на языке своего времени, эта связь с эпохой предстаёт перед нами не в живописи того или иного бытового момента жизни человека, а, например, изображениями разных видов деятельности, профессий, показывая таким образом, что любой труд, посвященный Богу, освящается.

С точки зрения текстов раннего христианства, священные изображения появляются в церковной жизни только в период V-VI Вселенских Соборов. Здесь видим постановления, регламентирующие, так или иначе, делать священные изображения – это VI начало VII века.

В более ранние времена мы видим несколько текстов, которые прямо осуждают священные изображения. К примеру, святитель Епифаний Кипрский, а также постановления, которые вынес Ильвирский собор Испанской церкви выступает против использования изображений в храме, также Блаженный Августин в V веке упоминает, что изображения используют в некоторых общинах, а в некоторых нет. Анализируя святоотеческие тексты и саму жизнь начала христианства, можно сделать вывод, что в течении многих столетий не существовало никаких постановлений, правил, которые предписывают создание или запрет священных изображений.

Если совместить данные археологии и данные текстологии, то мы можем сделать вывод, что живопись вошла в мир церковной жизни, как бы сама собой. Настолько естественно, что введение живописи в быт христиан и в их культ не вызывало в течение долгого времени потребности какого-то даже их осмысления, рефлексии и даже защиты, оправдания того, что делали христиане первых столетий. Время от времени слышались отдельные голоса,

мы можем назвать всего три голоса на протяжении III, IV, V веков, которые выражают недоумения это – Евсевий Кесарийский, Ильвирский собор Испанской церкви, Епифаний Кипрский. Что интересно, эти голоса даже не встретили, какого-то отпора. Эта область не была проблематизирована в церковном разуме.

В первые столетия вопрос об использовании изображений при богослужении не считался проблемой. Изображения реально использовались, но в этом не виделось никаких препятствий, над которыми нужно серьезно думать. Поколение первых V веков христиан древней церкви видели в этом голос апостольской традиции, и поэтому это было естественно. Не было людей, препятствующих использованию изображений, только три голоса возражения за V веков, а этого не достаточно. Поэтому в древней церкви первых веков не нужно было специально защищать и специально предписывать наличие тех или иных изображений. Также не существовало в то время авторитетного органа, который бы заставил христиан использовать изображения в церковной жизни – это произошло органически, произошло само собой.

На V-VI Вселенском соборе происходит аргументация священных изображений. Нужно обратить внимание, что собор не вводит изображения, или выводит, а ограничивает их. Не предписывает как некую новизну, а сдерживает некоторые живописные изображения.

«На некоторых честных иконах изображается, перстом Предтечевым показуемый, агнец, который принят во образ благодати, чрез закон показуя нам истиннаго Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, преданная Церкви, как знамения и предначертания истины, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную, яко исполнение закона. Сего ради, дабы и искусством живописания очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне образ Агнца, вземлющаго грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представляти по человеческому естеству,

вместо ветхаго агнца: да чрез то созерцая смирение Бога Слова приводимся к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительная смерти, и сим образом совершившагося искупления мира»⁶.

Феодор Вальсамон, объясняя причину принятия такого правила, пишет: «...поелику агнец был принят во образ истины, а с пришествием истины прешли сени, и образы и знамения»⁷.

Отцы собора в 82 правиле запрещают изображать Спасителя в символических изображениях – Агнца, рыбы, павлина, и призывают оставить прообразы Ветхого завета. Ведь было очевидно, что время символов прошло, а Новый завет это время полноты реальности. Когда наивысшая реальность – Бог, сама вошла, в нашу жизни. Икона должна быть не аллегорическим искусством, а реалистическим в новозаветном смысле. Это правило и послужило началом для формирования и развития иконописного канона.

Дискуссии об иконопочитании начинаются лишь в VII-VIII веках. Откуда происходят эти споры? Это очень важный момент, потому что сегодня очень часто проводится параллель между временем того византийского иконоборчества и современными протестантскими течениями, которые вроде бы тоже отвергают иконы. Это всего лишь внешнее сходство. Те мотивы, по которым иконоборцы отрицают иконы и аргументы современных иконоборцев всё-таки далеки друг от друга, даже если цитируют одни и те же места Библии.

Чтобы ясно выразить важность вопроса о почитании икон, необходимо четко понять, почему святые отцы уделяли существенное внимание изображению Бога и святых. Очень важно то, что через все Вселенские Соборы проходит одна и та же тема – тайна Богочеловека. Что означает, «Слово стало плотью»? Тайна Богочеловечности, Тайна Троицы – это то, что

⁶ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. – Казань, 1873. – С. 345-346.

⁷ Там же.

обсуждается на всех Вселенских Соборах. То есть вопросы догматов христианства, то, что касается основы веры – тайна Триипостасности Бога и личности Иисуса Христа как богочеловека. И здесь нам на первый взгляд может показаться весьма странным то, что седьмой Вселенский Собор обсуждает вопрос на первый взгляд чисто обрядовый – «писать иконы или нет?». Всем нам известно, что нельзя противопоставлять один собор другому, так как это очень целостная эпоха, единая, с единой логикой развития. Каждый Собор имел важную миссию – сохранение чистоты и непогрешимости христианской веры.

VII Вселенский Собор – это не деградация в постановке уровня проблем, а логическое завершение всего того, что продумывалось, в течение предыдущих соборов. Потому-то, если сказано к чему пришла церковная мысль за предыдущие столетия, что – во Христе две природы (Божественная и человеческая). Каждая из этих природ была в своей полноте. Полнота человечности во Христе включала в себе наличие свободной человеческой воли, наличие у него человеческой души, и наличие у него человеческого ума. Эти две природы соединились в единой личности, в единой ипостаси Бога Сына. Именно по оросу IV Вселенского собора: «Последующе Божественным отцам, все единогласно поучаем исповедовати единого и такожде Сына, Господа нашего Иисуса Христа, совершенна в Божестве и совершенна в человечестве; истинно Бога и истинно человека, тогожде из души и тела; единосущна Отцу по Божеству, и единосущна тогожде нам по человечеству; по всему нам подобна, кроме греха; рожденна прежде век от Отца по Божеству, в последние же дни тогожде, ради нас и нашего спасения, от Марии Девы Богородицы, по человечеству; единого и тогожде Христа, Сына, Господа, Единородного, во двух естествах неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого, (никакоже различию двух естеств потребляемому соединением, паче же сохраняемому свойству коегождо естества, во едино лице и во едину ипостась совокупаемого); не на два лица

рассекаемого или разделяемого, но единого и тогожде Сына, и едиnorodного Бога Слова, Господа Иисуса Христа, якоже древле пророцы о Нем, и якоже Сам Господь Иисус Христос научи нас, и якоже предаде нам Символ отец наших»⁸.

Но после провозглашения Вселенского собора дискуссия не окончилась. Появились попытки смягчить вот это утверждение человечности Христа. Это важная тема, которая отличает эпоху раннего христианства от наших дней. Сегодня мы, когда вступаем в дискуссии с людьми, которые не могут отождествить себя с христианством, то пытаемся доказать, что Христос – это Бог, а главная идея эпохи древней Церкви – доказать, что Христос – это человек. Потому что, если Христос не человек, значит все, что было в Евангелие это спектакль. Если бы Он не был человеком, то не было бы его реальных страданий. Этот спектакль тогда поставил бы под угрозу самую основу нашей веры, то что – «Бог есть любовь». Нужно было уяснить до конца фундаментальность Боговоплощения. Оказывается, когда Бог и человек встречаются, человек не сгорает, и уничтожается, а Бог хранит, то, что создал. При встрече Бог не растворяет человеческую природу, а укрепляет в ее бытие. Вот поэтому слово «неизменна» главное в догмате IV Вселенского Собора.

Человеческая природа, хотя она претерпела изменения в тайне соучастия в жизни Христа, остается полноценной человеческой природой. Христос человеческую душу в себе исцелил, но не изменил. Что же это означает? Изменил в том смысле, что она перестала носить в себе следы первородного повреждения, но она не перестала быть человеческой. Христос восстанавливает то Богоподобие, которое изначально вложено Им в первых людей. Эту полноту он восстанавливает в Себе, но из-за этого человек впервые и становится по-настоящему человеком. Именно в этом смысле «неизменно». Естественно сразу у иконоборцев встает вопрос: «Насколько

⁸ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. – Казань, 1873. – С. 360.

сохраняется человечность Христа по ту сторону Воскресения?». Да, они соглашались, что на земле Христос человек, но потом когда Он воскрес, может там Его человечность всецело растворяется в этом свете? Вот это и есть самый главный аргумент иконоборцев против иконопочитания.

Они говорили, о том, что апостолы действительно видели Христа, и Его человеческое лицо, но ведь потом- то Он воскрес. Поэтому теперь Его нельзя описать по плоти, только духом можно Христа познать. Отсюда мы делаем вывод, что вопрос, который обсуждался на VII Вселенском соборе, это не был вопрос обрядовый. Это не вопрос о том нужно ли ставить перед собой икону во время молитвы Христу? А каково предназначение, судьба человека, его статус в глазах Бога и в присутствии Бога? Имеет ли право на существование человечность, когда грех выдвинут из нее? Может быть, вместе с грехом испаряется сама человечность? Христос Воскрес, сломал в себе жало греха.

Может быть, вся уже эта человечность растворилась? Может быть, не стоит навязывать Сыну Божию человеческую плоть, возможно и не надо, поэтому икон?

В иконоборческом споре сошлись все те темы, которые обсуждались на протяжении предыдущих Вселенских Соборов, в течение предыдущих столетий богословских дискуссий. Иконоборческие споры имели начало в спорах христологических, и потому Седьмой Вселенский Собор поставил точку в спорах об истинах христианства.

1.2. Язык и смысл иконописи

Икона – это святой образ, соединяющий и отражающий телесное и духовное, человеческое и божественное, видимое и невидимое. С её помощью мы приобщаемся к опыту Церкви, к опыту святых отцов, что помогает всем нам постичь ту Весть, которую несет Православие, понять взгляд на мир, присущий христианскому мирозерцанию в целом.

На Востоке икона во все времена была связана с мировоззрением, и естественно это получило отражение в её художественно-символическом языке. Основополагающее влияние на иконографию оказало утверждение христологических догматов. Раннехристианские изображения Христа в виде агнца, рыбы, Доброго Пастыря и т.д. сменяется иконами. Натуралистические изображения раннехристианского периода уходят, и церковное искусство становится более условным, стремящимся к плоскостности. Теперь в иконах подчеркивается духовная наполненность образа, а оболочка тел изображаемых как бы истончается. Икона накапливала дух, стремилась к преобразению плоти, лишая её материальности, растворяя свет.

Если сравнивать картину и икону, то мы непременно придем к следующим принципам: картину во все эпохи называют окном в мир окружающий, а икону можем определить, как окно в мир невидимый. Святой образ не изображает, что привычно для человека, а представляет нам Царство будущего века. Икона с самых своих истоков пишется с идеей вечности, изображает иной мир, новые небо и землю, уже совершенную победу Христа над смертью, добра над злом. Она не использует натуралистический способ передачи. Язык иконы это символы и знаки, в которых просматривается образ предстоящего Царства. Изначально изображения символичны и не передают непосредственности события или святого образа. Это подтверждает русский философ, правовед, публицист, общественный деятель Трубецкой Е. Н., занимающийся весьма плотно

изучением икон. В своей работе «Умозрение в красках» он пишет: «Икона – не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символистическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это – резко выраженное отрицание того самого биологизма, которое возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь... Изможденные лики святых на иконах противопоставляют этому... царству самодовлеющей и сытой плоти не только «истонченные чувства», но прежде всего – новую норму жизненных отношений. Это – то царство, которого плоть и кровь не наследуют»⁹.

С первых веков христианское искусство символично, символика не была явлением, которое характерно именно этому периоду христианской жизни. Она не отделена вообще от искусства церкви, так как невидимая действительность не может передаваться кроме как через символы. Символика первых веков больше иконографическая, т.е. сюжетная. К примеру, для указания, что женщина с ребенком – Богоматерь, рядом изображается пророк, который жестом указывает на звезду. Как представление того, что крещение есть шаг в новую жизнь, крещаемый в любом возрасте изображается отроком, младенцем.

Некоторые символы входили в употребление как из Ветхого и Нового Заветов, так и из языческой мифологии. С помощью этих мифов, христианство восстанавливает их подлинный смысл, наполняя их новым содержанием. Это происходит не только в первые века, но и позже воспринимается из окружающего мира. Подобно тому как святые отцы Церкви взяли аппарат той самой греческой философии, и применили ее истины, язык и понятия к христианскому богословию, так и символика языческой культуры переосмысливается и наделяется христианским

⁹ Трубецкой Е. Умозрение в красках. – М., 1916. – С. 24-25.

смыслом. В своей работе «История византийской живописи» Лазарев В.Н. пишет: «Через классические греческие традиции александрийского искусства, сохранившего в наиболее чистом виде греческий эллинизм, христианское искусство становится наследником традиций античного искусства Греции. Оно привлекает элементы искусства Египта, Сирии, Малой Азии и др., воцерковляет полученное наследие,... перерабатывая все это сообразно с требованиями христианской догматики»¹⁰.

Можно сказать, что христианство воспринимает из языческого мира все, что принадлежало ему, так называемое «христианство до Христа». Некоторые частицы истины были рассеяны в нем, но они объединены и приобщены к полноте откровения. «Как был этот [Хлеб] переломленный рассеян по горам и, собранный, стал един, так да соберется и Церковь Твоя от концов земли в Твое Царствие»¹¹. В этом процессе собирания происходит не влияния язычества, а наоборот вхождение и воцерковление языческих обычаев, не «паганизация христианского искусства» как часто говорят, но наоборот – христианизация языческого искусства.

В течение первых столетий живопись с христианскими сюжетами еще содержит в себе существенное языческое влияние живописи античной. Православная же живопись появляется на рубеже IX-X веков как совершенно новый совершенный образец в истории иконописи. Можно говорить, что на протяжении первых столетий есть античная живопись на христианские сюжеты. Потому как эта живопись пользуется языком символов, имеет стиль, методы еще позднеантичного искусства. Ведь общеизвестно, что христианские иконы VI-VII веков очень похожи, например, на технику погребальных Фаюмских портретов. Этот факт очень часто использовали иконоборцы. Обращая внимание на светскость и

¹⁰ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1. – М., 1947. – С. 48.

¹¹ Учение двенадцати апостолов. – М., 2008. – С. 344–384.

античность в росписях храмов, они призывали к совершенному отказу от них.

В ответ на упреки иконоборцев, и чтобы явить миру новое осмысление значения иконы в жизни Церкви, в эпоху борьбы в защиту икон вырабатывается догматически оформленное отношение к иконе. Церкви в условиях кризиса христианства, выраженного в иконоборческих спорах и распрях, необходимо было выработать и постепенно сформировать новый язык иконы. Именно там где приходится преодолевать кризис необходимо думать и искать. Если сама живопись приходит в церковную жизнь естественно, беспроблемно и не рефлексивно в первые столетия, то в последующие века она нуждается в аргументации и осмыслении. Когда начинаются иконоборческие споры места для органичности и естественности уже не остается. Поэтому ко времени седьмого Вселенского Собора складывается язык того, что сегодня мы называем канонической иконописью. Сам исторический контекст заставляет нас исходить из того, что в иконе все осмысленно. Это уже не просто спонтанное фольклорное творчество – это сознательное элитарное искусство. Сознательный ответ на очень тонкие серьезные вызовы, через которые прошла церковная мысль за долгие столетия.

Все стороны человеческой деятельности приобщены к откровению. Все созданное Богом и присущее человеческой природе, в том числе и творчество, подлежит воцерковлению, освящению через причастность к строительству Царствия Божия, которое происходит в мире Церковью. Что воспринимается Церковью от мира нужно миру, так как именно в этой причастности к строительству Царствия Божия и есть истинный смысл существования мира. Но так же и существование Церкви в мире есть приобщение мира к откровению, к его спасению. Этот процесс не ограничивается определённым периодом. Церковь принимала, будет

принимать до конца от мира то, что содержит истину, хотя и неполную, в ущербном виде, но восполняет недостающую христианским содержанием.

Церковь не теряет особенностей, которые связаны именно с природой человеческой, с местом или временем, освящая их содержанием, привносит в него новый смысл. Все это не нарушает единства Церкви, а наоборот дополняет его новыми, свойственными ей, формами выражения. Единство в многообразии и многообразие в единстве выражает в деталях соборное начало Церкви. Если этот принцип применить к живописи, то иконописное творчество имеет свои глубокие внутренние незыблемые принципы, благодаря которым мы можем отличить икону от картины, и придать ей общие характерные признаки образа, хотя каждая культура, каждая эпоха и национальное самосознание вносит в иконописание свои особенности.

В Православной церкви путь к спасению неотделим от образа. Учение о нем вышло из учения о спасении, являясь его неотъемлемой частью и по всей своей полноте с самого начала неотделимо от Церкви. Другие стороны учения открывались постепенно по мере нужды, в определенные моменты. Так, например, 82-е правило Пято-Шестого Собора составлено как ответ на ереси, также было и в период иконоборчества. Так происходит с догматической стороной истины Боговоплощения. Она исповедовалась первыми христианами как бы своей жизнью, не имела теоретического обоснования, а затем уже в силу обстоятельств, связанных с ересью она формулируется в догматизированные определения.

Подобное происходит и с иконой. Начало именно догматического обоснования положил Трульский собор 691-692гг, который вынес следующее определение: «На некоторых честных иконах изображается перстом предтечевым показуемый, агнец, который принят во образ благодати, чрез закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, преданные церкви, как знамения и

предначертания истины, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную, яко исполнение закона. Сего ради, дабы и искусством живописания очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне образ Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представляти по человеческому естеству вместо ветхаго агнца: да чрез то созерцая смирение Бога Слова приводимся к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания, и спасительныя смерти, и сим образом совершившагося искупления мира»¹². Символика церковного искусства к этому времени существенно изменяется, правило указывает путь развития и обрисовывает его рамки. Это становится важным этапом в становлении иконы.

«Правило это является, прежде всего, ответом на существовавшее в то время положение, при котором в церковной практике наряду с историческими изображениями продолжали употребляться символы, заменявшие человеческий образ Бога»¹³.

82-правило Трульского собора имеет следующее значение:

Во-первых, корнем его является связь иконы с догматом Боговоплощения, именно с жизнью Иисуса Христа на земле, в плоти, обосновывается догматом Христологии. Его дальше будут широко использовать апологеты в период иконоборчества.

Во-вторых, собор определяет этап употребления символических изображений, которые заменяли человеческий образ Иисуса Христа. Собор говорит только о символическом сюжете – это агнец, но затем говорит и вообще о «древних образах и сенях». Вероятно, в агнце отцы собора видели, что этот символ ведет за собой раскрытие всех остальных символических сюжетов.

¹² Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями, Правило 82 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselskikh-soborov-s-tolkovanijami/233

¹³ Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон. – М., 2014. – С. 40.

В-третьих, Правило собора аргументировало исполнение прообразов Ветхого Завета в Новом Завете. Определение постановило переход от раннехристианских символов и изображений ветхозаветных к образам того, что они предъизображали, и раскрывать прямой смысл, того что уже явилось миру, доступно для изображения и описания. Символ Ветхого Завета с помощью воплощения стал реальностью, образом славы Божией. «Сам сюжет, изображений Иисуса Христа, является свидетельством Его пришествия и жизни во плоти, кенозиса Божества, Его смирения, уничижения. А то, как изображается это смирение, как передается оно в изображении, отражает славу Божию, ...мы видим Его в «рабьем зраке» Его божественную славу – человеческий образ Бога-Слова и через это узнаем в чем спасительность Его смерти, в чем заключается искупление мира»¹⁴.

Последний пункт 82-правила собора показывает, для чего предназначена символика иконы. Суть вопроса в том, как изображать, а не что изображать. Другими словами, Церковь передает свое учение не одной тематикой образа, но и самим способом его выражения.

Из определения Пято-Шестого Собора можно сделать вывод, что оно положило начало догматической формулировке обоснования существования иконы, одновременно указывая на применение символики для отображения в искусстве славы Божией. Оно отмечает не последнюю роль исторической реальности, также реалистический образ это главный и единственный способ явить учение Церкви, а все остальное хотя и достойно уважения, но не выражает всей полноты благодати. Исходя из этого, иконографический символ становится вспомогательным, второстепенным средством.

Главным образом данное правило Трульского собора положило начало иконописного канона. Это известное положение литургичности

¹⁴ Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. – М., 2014. – С. 42.

образа, как канон определяет литургичность текста в песнопениях. Именно канон дает утверждение принципа соответствия боговдохновенным текстам Священного Писания, определяя, в чем оно состоит. Соответствие – это историческая реальность и символика, отражающая грядущее Царствие Божие.

Поэтапно Церковь создавала новое по содержанию и по форме искусство. Оно передает в образах и формах материального мира откровение Божие. Невидимый духовный мир становится доступным для созерцания и разумения.

Развитие нового искусства происходит совокупно с развитием богослужения. Икона так же как богослужение выражает учение Церкви по слову Священного Писания. Именно это соответствие слова и образа было более ясно выражено определением VII Вселенского Собора, который восстановил иконопочитание.

Святые отцы собора отвергли предложение почитания иконы по примеру священных сосудов, а утвердили почитание иконы наравне с Крестом и Евангелием. Крест как знак христианства, а Евангелие как единением словестного и видимого образов. Определение Вселенского Собора говорит: «Храним не нововводно все, писанием или без писания установленные для нас церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко повествованию Евангельския проповеди согласующее <...>. Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются»¹⁵.

Из определения следует, что в иконе Церковь видит не обычное искусство, которое служит иллюстрацией к Священному Писанию, но и имеет полное ему соответствие. Церковь подобно Священному Писанию придает иконе литургическое, догматическое и воспитательное значение. Слово Священного Писания есть образ, но так и образ это тоже слово.

¹⁵ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. – Казань, 1873. – С. 592.

Василий Великий говорил: «Что повествовательное слово передает через слух, то в живопись показывает молча через подражание»¹⁶.

Икона и Евангелие содержат, а также проповедуют одинаковую истину. Из этого следует, священное изображение так же как Евангелие в своих основаниях содержит точные, конкретные данные, а не вымысел иначе она бы не могла соответствовать и разъяснять его. «Этими двумя способами, взаимно друг от друга сопутствующими <...> мы получаем познание об одном и том же»¹⁷.

Святыми отцами Церкви икона ставится в один ряд со Священным Писанием и Крестом как одна из форм откровения и богопознания. В ней происходит соединение Божественной и человеческой воли и действия. Икона помимо прямых естественных образов отражает грядущий мир вечности. Значит, содержание, значение и роль слова и образа одинаково. Образ подобно богослужению есть проводник определений догматов, а также несет образец Священного Предания благодатной жизни в Церкви. Икона, так же как и богослужение, является способом откровения, которое становится достоянием народа Божия и мерилom его жизни.

Поэтому, церковное искусство от самых своих корней получило форму, соответствующую тому, что оно выражает. «Церковь создает совершенно особую категорию образа, соответствующего ее природе, само назначение которого обуславливает его особый характер»¹⁸.

Церковь, как царство не от мира сего, живущее в мире и для него, и для его спасения. Она, имея природу отличную от мира, служит ему, тем, что отлична от него. Из-за этого распространённые проявления служения Церкви (слово, образ, пение и т. д.) отличны от похожих проявлений мира.

¹⁶ Беседа 19-я: На святых сорок мучеников. Василий Великий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_shestodnev/.

¹⁷ Деяние Вселенских Соборов. Т. 7. - Казань, 1873. - С. 442.

¹⁸ Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. - М., 2014. - С. 43.

Виды искусства, такие как архитектура, поэзия, пение, живопись, музыка теперь становятся частями единого целого в области литургики, и перестают идти каждый своим путем. Литургическое целое не унижает их значение, определяя отказ от самостоятельности и самоутверждения. Эти искусства с самостоятельными целями стали различными средствами, которые каждый в своей области выражают в совокупности сущность Церкви. Иначе говоря, это теперь разнородные средства единого процесса богопознания.

Таким образом, делаем вывод, что церковное искусство по своему существу литургично. Это значит, что образ и богослужение находятся в совершенном соответствии. «Таинство действующее и таинство, изображенное едины как внутренне, по своему смыслу, так и внешне, по той символике, которая этот смысл выражает»¹⁹.

Икона как само Православие получает вселенское назначение, определяющее сущность образа и его роль в Церкви. Стоит отметить, церковный образ не определяется как искусство исторической эпохи, не имеет также и принадлежности как национальности иного народа. Икона никогда не была прислужницей религии, потому что данное искусство само по себе литургическое. Она стоит в одном ряду со словом, а слово всегда нераздельно с религией, это средство и путь к познанию Бога и общению с Ним. Отсюда мы понимаем, какое значение придает образу Церковь. Значение таково, что из ряда многочисленных побед над ересями, только победа над иконоборчеством полностью восстанавливает иконопочитание, которое провозглашено Торжеством Православия. Церковь празднует этот день в первое воскресенье Великого поста.

¹⁹ Лосский В.Н., Успенский Л.А. Смысл икон. – М., 2014. – С. 44

II. ТИПОЛОГИЯ ИКОН И ТЕХНИКА ИКОНОПИСНОГО КАНОНА

2.1. Особенность иконописного канона в христианской святоотеческой традиции

Концепция и смысл иконотворчества наиболее полно были сформулированы в 787 году на VII Вселенском соборе святыми отцами-апологетами в ответ на иконоборческую ересь. В правилах и решениях Собора изложены требования Церкви о строгом подчинении иконописцев иконографическим канонам при написании иконы.

«Канон – единая, постоянная, устойчивая форма, содержание которой фиксирует разум Церкви под благодатным покровом Святого Духа, в ней действующего»²⁰. Каноны и художественные приемы написания образа складывались не сразу, а постепенно, образуясь как традиция, которая регулировала характер, набор и способ изображения христианских сюжетов. Это является прямым следствием того, что икона имеет статус церковно исторического предания. При нарушении иконографического канона искажается смысл Предания Церкви. «Иконы должны быть написаны по существу и подобию, а не по догадкам и самомышлению»²¹.

Святые образы и иконы определяются как аксиомы, состоящие из символов. Эти символы производят своеобразный алфавит, и только с его помощью можно написать святой изобразительный текст. Понять и прочесть такой священный текст может только, знающий «буквы» данного алфавита.

Смысл всего иконописного искусства, отвечающего канонической традиции, в том, чтобы являть миру всю полноту православного вероучения. Святой Иоанн Дамаскин наставлял: «Если к тебе придет

²⁰ Стародубцев О. В. Церковное искусство. – М., 2007. – С. 22.

²¹ Деяние Вселенских Соборов. Т. 7. – Казань, 1873. – С. 450.

язычник, говоря: «Покажи мне твою веру», то отведешь его в церковь и поставишь перед разными видами святых изображений»²².

Учение, сформированное VII Вселенским Собором и святыми отцами, в кратком виде содержится в кондаке Недели Торжества Православия. Это есть память победы над иконоборчеством: «Неописанное Слово Отчее, из Тебе, Богородице, описася воплощаемь, и осквернившийся образ в древнее вообразив, Божественною добротой смеси; исповедующе спасение, делом и словом сие воображаем»²³. Таков текст кондака Недели Торжества Православия.

В сравнении с 82-правилем V-VI Вселенского Собора (Трульского), в котором указывается на способ, как можно точно и полно выражать в иконе учение Церкви, кондак указал и дал догматическое разъяснение канонического образа, который уже в полной мере соответствует своему назначению и отвечает всем правилам литургического искусства.

Кондак, явил кратко и точно не только определенное учение об иконе, но и раскрыл все о Евангельском спасении. Именно потому Церковь свято хранит православное понимание смысла иконы и имеет к ней такое трепетное отношение.

Перейдем к раскрытию смысла каждой из частей кондака, которые нам помогут понять, что же такое каноничность иконы.

В первой части кондака святые отцы VII Вселенского Собора раскрыли связь святого образа с христологическим догматом, и её подтверждение Боговоплощением. Вторая часть определила сам смысл Боговоплощения, и исполнение замысла Бога о человеке и о мире. Потому очевидно, что обе эти части по существу повторяют следующую

²² Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры.- М., 1992. С. 343.

²³ Последование в неделю православия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://days.pravoslavie.ru/rubrics/canon876.htm>.

святоотеческую формулу: «Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом»²⁴.

В третьей части кондака святые отцы дают ответ человека Богу о нашем исповедании спасительной истины Боговоплощения, о том, что человек принимает участие в домостроительстве Божиим. В заключительной части кондака Собор определяет, в чем же состоит наше участие в деле спасения и как оно осуществляется.

Главная черта, характеризующая кондак, состоит в том, что он обращен к Богородице, а не к одному из Лиц Святой Троицы, как это может показаться. Другими словами это есть догматическое и молитвенное выражение догматики о Боговоплощении. «Очевидно, что как отрицание человеческого образа Спасителя логически приводит к отрицанию Богоматеринства, так и утверждение Его иконы требует, прежде всего, выявления роли Божией Матери, Ее выделение как необходимого условия Боговоплощения, как причины описуемости Бога»²⁵.

Из толкования святых отцов следует, что из изобразимости Богоматери логически происходят основания для изображения Иисуса Христа. «Поскольку Христос происходит из неопикуемого Отца, Он будучи неопикуем, не может иметь искусственного изображения. В самом деле, какому равному образу могло бы быть уподоблено Божество, изображение которого в боговдохновенном Писании совершенно запрещено? Поскольку же Христос рожден от описуемой Матери, естественно, Он имеет изображение, соответствующие материнскому образу. А если бы Он не имел (искусственного изображения), то и (не был бы рожден) от описуемой матери, и значит, имел бы только одно рождения

²⁴ Карсавин Л. П. Святые отцы и учителя Церкви. – М., 1999. – С. 56.

²⁵ Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. – М., 1989. – С. 50.

– очевидно от Отца; но это является ниспровержением Его домостроительства»²⁶.

Таким образом, так как Сын Божий стал Человеком, то Его следует изображать на иконе как человека. Все отцы-апологеты используют данную мысль, как главный аргумент в своей защите иконопочитания.

Иоанн Дамаскин с отцами VII Вселенского собора при этом противопоставляют описуемость Сына Божия по плоти, которую Он воспринял от Богородицы, невозможности описания Бога Отца, из-за того, что Он непостижим и невидим, а поэтому и неизобразим. «Почему мы не описываем Отца Господа Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его <...>. И если бы мы увидели и познали Его так же, как и Сына Его, – то постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)...»²⁷.

На Большом Московском Соборе возник такой же вопрос об изображении Бога Отца. Это связано с тем, что в XVII веке в России большое распространение получает композиция Святой Троицы, где Бог Отец изображался в виде старца. Собор указал на недопустимость описания Бога Отца, и ставит запрет на Его изображение на иконах. В своих заключениях отцы Московского собора ссылаются на святых отцов, но в особенности на великого апологета иконопочитания Иоанна Дамаскина.

Создавая образ Спасителя, мы не изображаем одну из Его природ (божественную или человеческую), а изображаем Личность Христа, ведь икона это личный ипостасный образ. «Сущность же не существует самостоятельно, созерцается в лицах»²⁸. Икона неразрывна с первообразом, так как изображает личность святого и носит его имя это и связывает икону с лицом, изображенным на ней, и предоставляет

²⁶ Феодор Студит. Третье опровержение иконоборцев. – Спб., 1907. – С. 177.

²⁷ Деяние Вселенских Соборов. Т. 7. – Казань, 1906. – С. 455-456.

²⁸ Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. – Спб., 2003. – С. 133.

возможность его познания. «Честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу»²⁹ – говорит Василий Великий.

Икона – это образ, но она не единосущна первообразу. Если было бы иначе, то она являлась не изображением, а Изображаемым и имела бы одну природу с Ним. Икона отличается от первообраза тем, что имеет другую природу. «Ибо иное есть изображение, и другое-то, что изображается»³⁰.

Другими словами, несмотря на различия предметов, прослеживается очевидная связь некоторого участия одного в другом. Православному сознанию это не чуждо. Нам очевидно одновременное ипостасное различие в сущностном тождестве – Троиединство, а в святых иконах – ипостасное равенство при сущностном различии. «Как там Христос отличается от Отца ипостасью, так здесь Он отличается Своего собственного изображения сущностью»³¹. Одновременно «изображение Христа – Христос, также и изображение святого-святой. И власть не рассекается, и слова не разделяются, но слава, воздаваемая изображению, становится принадлежащей тому, кто изображается»³².

Таким образом, второе Лицо Святой Троицы, вторая Ипостась – Бог Слово не может быть описан ни словом, ни образом. Он воспринимает природу человека и рождается от Богородицы, оставаясь совершенным Богом – стал совершенным человеком. Следовательно, стал видимым, осязаемым и значит описуемым, изобразимым.

Итак, факт существования иконы берет свое основание из догмата о Боговоплощении. Святой образ доказывает и подтверждает непреложность Боговоплощения. Отрицание самой иконы Христа ведет к отрицанию истины Его вочеловечения, и всего домостроительства Божия.

²⁹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. – Казань, 1906. – С. 591.

³⁰ Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. – СПб., 1893. – С. 100.

³¹ Феодор Студит. Третье опровержение иконоборцев. Т. 1. – СПб., 1907. – С. 181.

³² Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. – СПб., 1893. – С.26.

В период иконоборчества отцы Церкви, защищая икону, боролись не только за ее воспитательную роль и эстетическое значение, а за сам корень христианской веры – за видимое свидетельство Боговоплощения, как основу нашего спасения. «Человеческий вид Божий видех и спасеся душа моя»³³.

Подведем итог рассмотрению кондака Недели Торжества Православия. Итак, первая часть дала формулировку догматического обоснования иконы, а вторая, как мы уже отмечали, раскрыла истину домостроительства Божия, и исполнение замысла Господа о человеке, а вследствие всего этого происходит раскрытие смысла и содержания иконы.

Теперь мы перейдем к основным практическим принципам и средствам исполнения канона иконописного изображения, которые использует иконописец при написании иконы.

Задача иконописца явить нам ту самую торжествующую Церковь, явить нам людей, которые перестали быть просто людьми, которые стали чем-то большим. Потому что апостол Петр сказал о христианах: «Мы сделались причастниками Божьего естества». И вот об этом удивительном даре – «даре Обожения» говорит иконописец. Конечно же, этот опыт нам мало знаком в нашей повседневности, то и говорить об этом опыте с помощью фотографической техники невозможно, невозможно использовать тот художественный язык, который свойственен нам при разговоре о наших обыденных вещах. Поскольку мы говорим о «Преображении», то и средства должны соответствовать предмету разговора. Иконописец говорит о преобразенной реальности, то и средства которые он использует, так же не обычны и также преобразены.

³³ Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения. – Спб., 1893. – С. 19.

Из тех необычных средств, которые иконописец использовал в течение многих веков, одним из важнейших является то, что сегодня у искусствоведов называется «обратная перспектива». О ней и следует далее вести разговор. Ведь такой способ изображения не есть просто дань традиции, а выражение сущности иконописного образа. Порой человек не очень знакомый с традициями христианского иконописного искусства, смотрит на икону и недоумевает: почему образы, изображенные на ней такие странные и геометрически неправильные? Глупо предполагать, что это проявление непрофессионализма или небрежности художника, скорее в таком способе изображения есть определенный замысел.

Привычное реалистичное изображение на картинах в искусстве называется прямая или линейная перспектива, когда предмет уменьшается по мере удаления от зрителя. Линии, «удаляясь», стремятся сойтись в одну точку, предметы, удаляясь, уменьшаются в размерах.

Обратная перспектива – это метод непосредственного изображения мира. Вид перспективы, при которой изображенные предметы представляются увеличивающимися по мере удаления от зрителя, картина имеет несколько горизонтов и точек зрения и другие особенности. При изображении в обратной перспективе предметы расширяются при их удалении от зрителя, словно центр схода линий находится не на горизонте, а внутри самого зрителя. Обратная перспектива гораздо старше линейной. Одной из версий как появился такой способ передачи иконописного образа, является факт бытования на Руси непрозрачных (слюдяных) окон. Если в глубине дома горела свеча, лучина или лампадка, то на окне отображались тени людей, как кадры кино на экране. Когда человек приближался к окну из глубины дома, размер его силуэта уменьшался, а когда удалялся – увеличивался. Отсюда один шаг до мысленного образа Бога, который освещает своим светом Мир во мраке, так что вещи и люди в нем видны, как на экране. Не мы смотрим на икону, а икона смотрит на

нас. Она подобно Евангелию врывается в нашу жизнь, обращается к нам, к нашей душе, к нашей совести.

Когда мы говорим о картине в линейной перспективе, то точка схода и концентрации внимания остается за рамой, на самом зрителе. Своеобразный эгоцентризм, который совершенно чужд православной иконописной традиции. Икона устремляет взор человека внутрь, в пространство, не имеющее горизонта, в пространство вечности.

В рамках исследования обратной перспективы в иконописи интересен труд академика Б. В. Раушенбаха о психологии зрительного восприятия и различных системах пространственных построений в изобразительном искусстве. Советский и российский физик-механик, один из основоположников советской космонавтики, академик АН СССР, академик РАН, лауреат Ленинской премии (1960), будучи долгое время атеистом, он обратился в конце жизни к изучению пространства иконы и математическим моделям, объясняющим Троичность Бога. Этот поворот не был случайным, к новым научным интересам ученый пришел через работу над оптикой космических аппаратов. Главная идея всего его фундаментального труда - сокрушительный для нас факт: в силу бинокулярности человеческого зрения, на близком расстоянии мы видим предметы именно в обратной перспективе. Именно поэтому «иконописное» видение оказывается реалистичнее «академического». То, что долгое время казалось нам проявлением примитивизма, оказалось единственно верной математически выверенной формулой. На самом деле теория становится вполне понятной, когда мы смотрим на рисунки детей. Приемом обратной перспективы бессознательно пользуются все дети, до тех пор, пока их не переучивают линейному изображению на плоскости. Каждый взрослый человек, вспомнив свои детские рисунки, увидит на них тропинку, расходящуюся к горизонту, стол со всеми четырьмя ножками, стоящими на полу и широкими дальними ребрами, т.е. все то, что в

живописи принято называть законом обратной перспективы. Нельзя не привести в данном аспекте слова Христа из Евангелия: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». [Матф. 18:3].

Непосредственное детское восприятие, свободное от рамок и запретов взрослого, изображает мир в таком ракурсе «правильнее» и «естественнее». Именно это обусловило использование закона обратной перспективы в детских мультфильмах. Почти весь «Винни Пух» изображён в обратной перспективе, о чём неоднократно повторялось здесь. Дальнее ребро стола, за которым сидят герои, шире, чем ближнее к зрителю, параллели не сходятся к горизонту, а наоборот, расходятся. Многие в обстановке квартиры Малыша из «Карлсона» имеют такие же «неправильные» пропорции. Например, обеденный стол, дальняя часть которого шире, чем ближняя. Почти как на иконе изображён письменный стол Малыша и его стул. В таких же странных пропорциях находятся столик перед Фрекен Бок, телевизор и кухонная мебель. Отчасти в обратной перспективе нарисованы предметы из мультфильмов про братьев Пилотов. Например, печная труба или коврик на полу в комнате Коллеги.

При «правильном» прямоперспективном изображении, от зрителя к картине нет моста, точка наблюдения одна, и она всегда субъективна. При обратной перспективе такого не происходит: ракурс задан не нами. Именно это хотели показать иконописцы.

В итоге следует отметить, что закон обратной перспективы, применяемый в древнерусской иконописи, уходящей корнями в византийскую традицию, не имеет ничего общего с примитивизмом и непрофессионализмом. В нем есть огромный духовный смысл, раскрывающийся в богословии иконы. Вот, что говорит на этот счет П. А. Флоренский в своем труде: «Обратная перспектива была вполне осознанным принципом художественного творчества в иконописи,

позволяющим не глядеть на мир снаружи, из-за рамы картины, разместив точку, схождения лучей зрения где-то там, в происходящем на полотне, не мир полагать средоточием внимания человека, но, напротив, человек есть средоточие того, несуществующего, но сущего, что составляет содержание веры, символ любви, страдания, милосердия»³⁴.

Задача живописца на этой плоскости создать ощущение глубины, и для того, что бы это ощущение сложилось, у него есть прием - так называемая цветовая перспектива. Есть такой закон нашего восприятия: предметы, которые находятся далеко от нас, мы видим в скраденных тонах. Толща атмосферы, толща воздуха гасит краски, поэтому линия леса вдалеке она всегда блеклая, даже не зеленая, а такая синеватая. Напротив, в том, что находится рядом с нами, мы ясно различаем оттенки цветов.

В иконе все перевернуто в отношении цветов. То, что максимально далеко – фон иконы. Он отнюдь не тусклый он просто вызывающе сияющий. Этот фон чаще всего золотой. Напротив, одежды святых предстоящих на переднем плане, по сравнению с фоном они блеклые такие спокойные, ровные тона: коричневатые, фиолетовые, синие, темно зеленые. Получается так, что именно фон ведет себя наступательно, активно, и он бросается, прежде всего, в глаза, а потом на этом ярком фоне выступают уже отдельные фигуры святых. Вот это и есть перевернутая цветовая перспектива.

Главный канонический принцип цвета состоит не в колористическом построении святого образа, а в его символическом значении. К примеру, красный цвет на различных иконах имеет совсем иное значение – на одних это цвет царского достоинства, а на иконах мучеников символ жертвования собой ради Христа. «Цвет в живописи, по словам святого

³⁴ Парасоцкая А. И. Обратная перспектива иконы и открытия связанные с ней А. И. Парасоцкая // Евангелие в контексте современной культуры. // Материалы III науч. – практич. конференции, посвященной 1000 – летию представления святого равноапостольного князя Владимира. – 2015. – С.

Иоанна Дамаскина, влечет к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в душу божественную славу»³⁵.

Также на иконе немало важен принцип света, который неразрывно связан с самим цветом. Внешний источник света на иконе отсутствует. Свет в православной традиции это символ святости, на святом образе он исходит от ликов и фигур, из глубины их.

Икона пишется светом. Такая типология написания определяет особую последовательность работы. Этому соответствует наложение цвета от темного, к светлому. Что бы написать лик в первую очередь накладывают темно оливковый цвет (санкирь), затем следует наложение охры от темной, к светлой (вохрения), потом идет подрумянка, и только в последнюю очередь пишут белийные движки (пробела). Такое постепенное высветление лика, символично являет нам действие божественного света, который преображает человека, его личность, выявляя в нем свет. Уподобление свету есть Обожение, ведь Христос говорил о Себе так: « Я свет миру» [Ин. 8,12], ученикам говорил также: «Вы – свет мира» [Мф. 5, 14].

Икона не имеет светотеней, потому что она изображает мир абсолютного света. Свет и его источник находятся внутри, а не снаружи ведь «Царство Божье внутри нас есть» [Лк. 17.21]. Икона – это мир предвечного Иерусалима, а он не нуждается «ни в светильнике, не в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает его» [Откр. 22, 5].

С помощью характера освещения всех поверхностей, в иконе преодолевается пространство и формы. Живописание света всегда строится на едином его источнике. В таком случае с помощью тени и света пробуждаются чувство формы, а сила света и цвета, которая изменяется к горизонту, пробуждает чувство пространства. Икона и ее преображенный

³⁵ Языкова И. К. Богословие иконы. – М., 1995. – С. 34.

мир наполняется внутренним свечением, так как не имеет внешнего источника света.

Свет в иконе выражен через уже упоминавшийся выше золотой фон, и еще через светоносность ликов, а также через нимбы – это сияния у святого вокруг головы. Христос на иконе изображается не только со всеми перечисленными свечениями, но и часто с сиянием вокруг всего тела – это символизирует Его святость как человека и как Бога.

Следующий канонический принцип иконы это – подчеркнутая условность изображения. Главной чертой этого принципа является раскрытие внутреннего смысла предмета изображения, его идея. Отсюда выходит, как правило, деформация и удлинённость пропорций фигур, а это есть та идея преображенной плоти, которая обитает в горнем мире.

Самое главное изображение в иконе – это лик. Написание иконы на практике делится на две стадии работы – «личное» и «доличное».

Первой стадией написания работы является «доличное» – это фон, архитектура, пейзаж, одежды и т.д. Если работа большая, то выполнение этих двух стадий также делится. «Доличное» исполняет помощник главного мастера, а «личное», то, что относится к личности – главный мастер. Такой порядок написания иконы был очень важен, потому что икона иерархична, как и все мироздание. Эти две ступени – это разные этапы бытия, но в «личном» выделяется еще один важный момент – глаза.

Глаза на иконе всегда выделялись, а в особенности на ранних иконах. Иисус Христос в Своей Нагорной проповеди сказал так: «Светильник для тела око, и если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то все тело твое будет темно» [Мф. 6,22].

Руки, также как лик и глаза являются «личным». Ведь руки могут сказать о человеке очень многое. Осмысляя, что же представляет жест в иконе, мы приходим к выводу, что это своеобразный духовный импульс – благословляющий жест Христа, жест принятия благодати подвижниками с

раскрытыми на груди руками, и жест архангела Гавриила во время передачи Благой Вести и др. Любой жест содержит определенную духовную информацию, и для каждой новой ситуации характерен иной жест. Огромное значение в святых изображениях уделяется предметам в руках святого. Каждый предмет имеет знак служения или прославления святого. К примеру, апостол Павел изображается держа в руках книгу – это Евангелие, апостолом которого он является; апостол Петр изображается с ключами – это есть ключи Царствия Небесного, которые ему вручил Спаситель [Мф. 16, 19], мучеников мы видим с крестом или пальмовой ветвью в руках – это знак сораспятия со Христом и принадлежность к Царству Небесному, а пророков со свитками в руках, Ноя иногда с ковчегом, Исаяю – с горящим углем, Давида – с Псалтирью.

Лик и руки по правилам пишутся с использованием приемов многослойной плавки, и выписывается очень тщательно. Противоположным способом создаются фигуры. Они пишутся так, что бы тело казалось невесомым и бесплотным, как будто парят в пространстве, зависая над землей. Для этого иконописец накладывает краски менее плотно и немногослойно.

Удлиненные пропорции тел на иконе выражают одухотворенность человека и его преображенное состояние. «Тело не самоценно, оно обретает свой смысл только как вместилище духа – отсюда становится понятным, почему в иконе человек изображается иначе, чем в реалистической живописи»³⁶.

После VII Вселенского Собора сформировался набор канонических религиозных сюжетов и образов, который редко пополнялся. Отсюда утвердились иконографические схемы, которые образовали мир православного иконотворчества.

³⁶ Языкова И. К. Богословие иконы. – М., 1995. – С. 45.

Можем сказать, что двоякую роль играла канонизация иконографии. С одной стороны, утверждение незыблемости канона часто ограничивало творческую свободу иконописца. С другой стороны, это обретало силу благодатной традиции. Иными словами, канон явил опыт иконописного искусства, которое выразило постижение сути изображаемого, как плод интеллектуальных и духовных трудов предшествующих поколений.

Очевидно, что иконопись была соборным творчеством на самом высоком уровне. Каждый иконописец того периода вносил свой вклад в эту великую работу.

2.2 Характерные признаки иконописного канона в Древней Руси

С принятием христианства в 988 году от Византии, Древняя Русь становится наследницей не только христианства восточного обряда, но еще и византийской художественной системы христианского мира. Восприняв и дополнив иконографическое искусство Византии, древнерусская икона явила миру то совершенство художественного языка, которое наиболее полно раскрыло духовное содержание литургического образа. Можно сказать, что Византия явила богословие слова, а Русь передала богословие в образе. «Усвоить принципы византийского искусства стремились буквально во всех странах, но далеко не всем это было под силу. Киевская Русь сумела блестяще решить эту задачу. Она не только сделала византийское наследие своим достоянием, она дала ему глубокое творческое претворение, целиком подчинив тем новым задачам, которые стояли перед ее художниками»³⁷.

С момента, когда христианство становится государственной религией, изобразительное искусство Древней Руси становится полностью иконописным. Это обусловлено тем, что с помощью икон, привезённых из Византии в начале своей христианизации, Русь знакомилась с основными нормами и канонами христианской живописи. Потому иконам уделялось важнейшее внимание.

Древнерусские храмы в большинстве строились из дерева, а это значит, что для украшения и росписи не подходили традиционно византийские техники мозаик и фресок. Только лишь икону использовали повсеместно, ведь ее можно повесить на стену или укрепить в резных

³⁷ Лазарев В.Н. История византийской живописи. – М. 1986. – С. 30-35.

тяблах. «Древнюю Русь можно было бы назвать странной икон, подобно тому, как Сербию и славянскую Македонию называют страной фресок»³⁸.

Православие распространялось, строились новые русские храмы, и для них потребовалось много икон. Для создания благолепных икон и росписей храмов были приглашены самые искусные греческие мастера классической эпохи византийского искусства. С самого первого дня своей великой работы они привлекали русских художников, к примеру, в росписях Киевской Софии это 1037-1161/67 года.

Перенимая древнюю византийскую художественную и религиозную традицию, русское мировоззрение вносило в них добрые и жизнелюбивые устремления. «По сравнению с византийским искусством русское искусство несравненно демократичнее. В нем гораздо настойчивее пробивается народная струя, его формы менее отвлечены и более полнокровны, воплощаемые им идеалы утратили византийскую строгость и суровость. Столь сильно выраженный в восточном христианстве момент пассивной созерцательности уступает место на Руси более эмоциональному и лирическому подходу к религии. Ослабление аскетического начала выразилось в усилении яркости радостных, звонких красок, в смягчении ритма линий и умеленности добрых ликов, в интимизации образа божества. Под личиною византийских форм русские люди сумели прозреть их греческую, эллинистическую сердцевину и сумели блестяще использовать последнюю в создании того нового художественного мира, который, при всей своей преемственности от Византии, является глубоко оригинальным творением русского народа»³⁹.

Таким образом, древнерусская иконопись имела свои отличительные особенности. Иконам присуща выразительность силуэта и ясность сочетания больших цветовых плоскостей. И главная черта - это

³⁸ Ровинский Д. А. Обзор иконописания в России до конца XVII века. – СПб. 1903. – С. 65.

³⁹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. – М. 1986. – С. 84-85.

монументальность стенной живописи, под ее воздействием русская иконопись находится вплоть до XIV века.

С XI века уже отмечается деятельность первых русских святых иконописцев. В 1054 году Киевская Русь разделена между сыновьями Ярослава Мудрого, это оказало огромное влияние на последующую культуру и историю Древней Руси. Основополагающей базой для развития культуры трех славянских народов – России, Украины, Беларуси – стала именно культура Киевской Руси.

Киевская иконописная школа - одна из первых славянских школ. Митрополит Илларион - это первый русский Киевский митрополит (до него митрополичью кафедру занимали греки), великий деятель своей эпохи, является основателем русской иконописи, он не желал больше мириться с господством византийских и греческих традиций на Руси «...он выступил как выразитель русского национального сознания. Причем он авторитетно боролся с греческим засильем в делах русской церкви, как оратор, подымаясь до высот классического античного красноречия»⁴⁰. Приказал при каждом монастыре создавать иконописные мастерские для создания святых образов, близкие для понимания славянам.

При Киево-Печерском монастыре и Софийском соборе открываются ведущие и самые известные мастерские. Первые русские иконописцы Киевской школы были монахи Киево-Печерского монастыря преподобный Алипий и его ученик преподобный Григорий. Святой Алипий с детства занимался иконописью, учился у греческих мастеров, а также создал свой стиль. Затем с принятием сана иеромонаха продолжает свою богоугодную работу с трудолюбием, смирением, любовью и постом. Его отмечают как основателя русской иконописи. «Это был один из подвижников-аскетов, прославивших Киево-Печерскую Лавру. В лице свв. Алипия и Григория русское церковное искусство с самого начала своего существования

⁴⁰ Любимов Л. Искусство Древней Руси. – М. 1981. – С. 101.

направляется людьми, просвещенными непосредственным ведением Откровения, которых впоследствии так много имела русская иконопись»⁴¹.

К сожалению, имена преподобного Алипия и его ученика преподобного Григория одни из не многих имен киевских иконописцев, дошедших до наших дней.

Митрополит Илларион, говоря о киевских храмах, выразился о Софийском соборе так: «блистали иконами»⁴². В большинстве своем иконы повторяли иконографию Византии, но были и оригинальные образы. Ведь уже в XI веке на Руси были свои святые, и существовала потребность в их изображении. Речь идет, прежде всего, о братьях князьях Борисе и Глебе, которые приняли мученическую смерть. По предположениям в 1026 году в Вышгороде Ярослав Мудрый установил храм. В нем стояли гробницы святых братьев и икона с их изображением, что было согласно каноническим установлениям: «входившие в храм верующие люди видели бы их написанное изображение, как если бы они видели и самих и что бы с верою и любовью поклонялись бы им и целовали бы их образ»⁴³.

Создания киевских иконописцев вплоть до монголо-татарского нашествия оставались образцами для новых школ, которые возникали во многих княжествах в период раздробленности Руси.

К великому сожалению, киевские иконы до нас не дошли. Они были полностью уничтожены из-за многочисленных войн и разорений. О киевском периоде в истории древнерусской иконописи можно судить главным образом по мозаикам и фрескам.

⁴¹ Ровинский Д. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. – Спб. 1903. – С. 76-77.

⁴² Любимов Л. Искусство Древней Руси. – М. 1981. – С. 45.

⁴³ О житии, убиении и чудесах блаженных страсотерпцев Бориса и Глеба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://smolyane.narod.ru/saint/kniaz/borisogleb/boris_gleb_life.htm.

Несколько замечательных икон XII века в большом количестве сохранились в Новгороде. Каждая из них связана с самыми основными темами византийской культуры того времени: с Богородицей; с Воплощением Спасителя; единосущием Его Божественной и человеческой природы; с Его искупительной жертвой.

Новгородская икона - это одно из тех созданий, где догмат о Воплощении Христа, который стоял в центре многих богословских дискуссий, отразился с такой выразительной наглядностью. Плавные силуэты, печально склонившая голову Богородица и ее грустный лик выражают скорбное предчувствие грядущих крестных мук Спасителя.

На протяжении всего XII века в иконописи на Руси складывается особая разновидность общевизантийского стиля того периода под названием комниновский. «В отдельных произведениях прослеживаются влияния византийского искусства, что говорит о широких художественных связях Новгорода. Обычен тип неподвижно стоящего святого с крупными чертами лица и широко раскрытыми глазами. Например, «Святой Георгий», Оружейная палата, Москва; двусторонняя икона с изображениями Нерукотворного Спаса и Поклонения кресту, конец 12 в., Третьяковская галерея»⁴⁴.

На рубеже XII-XIII вв., перед нами предстают новгородские иконы с изображением спокойных фигур, задумчивых ликов, с полным сосредоточением в молитве, очертания плавные гибкие, деликатно намечен рельеф и слегка выявлены пространственные соотношения. В цветовой гамме преобладают светлые прозрачные тона, но среди них главенствующую роль играет лазурно-синий и, конечно, же, золото - символ небесного света Божественной благодати. Замечательную характеристику новгородской живописи дает И.Э Грабарь: «Новгородская

⁴⁴ Дунаев М. М. Своеобразие Русской религиозной живописи. Очерки по русской культуре XII – XX вв. – М. 1997. – С. 57.

живопись – яркая по своим краскам, сильная, смелая, с мазками, положенными умелой рукой, с графами, прочитанными без колебаний, решительно и властно»⁴⁵.

Сравнивая искусство Великого Новгорода с искусством других русских княжеств, мы обратим свое внимание на его особую полнокровность и почвенность. В нем очень сильно проступают народные черты, оно неизменно подкупает своей свежестью и непосредственностью. «Стихия новгородской живописи – это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой головоломная символика как византийских теологов, так и западноевропейских схоластов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых (Флор и Лавр, Илья, Анастасия, Параскева Пятница и другие), от которых они ожидают прямой помощи в своих сельских работах и торговых делах. Выстраивая их в ряд и располагая над ними изображение Знамения – этой своеобразной эмблемы города, новгородцы обращались с иконой запросто, как со своим закадычным другом»⁴⁶.

Домонгольская икона древней Руси это творение высочайшего художественного и духового уровня. Она стала тем фундаментом древнерусской живописи, которая заложила основы формирования локальных иконописных школ. Можем определить язык этого искусства – он общерусский, с огромным влиянием культуры Византии.

«Русская икона органически связана многими нитями преемственности с византийским искусством. Уже с конца X века образцы византийской иконописи начали попадать на Русь и становились не только предметом поклонения, но и предметом подражания. Однако отсюда еще

⁴⁵ Любимов Л. Искусство Древней Руси. – М. 1981. – С. 170.

⁴⁶ Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. – М. 1976. – С. 10-11.

не следует, что русская иконопись была простым ответвлением византийской. Долгое время она находилась в орбите ее притяжения, но уже с XII века начался процесс ее эмансипации. Веками накапливаемые местные черты перешли постепенно в новое качество, отмеченное печатью национального своеобразия. Это был длительный процесс, и очень трудно четко обозначить его хронологические границы»⁴⁷.

В XIII веке происходит завоевание Руси татаро – монголами, что приносит огромный ущерб древнерусскому искусству. В 1237-1241гг. razoren Киев, который надолго выбыл из активного развития православной культуры. В это время затрудняются культурные связи с Византией, это происходит из-за падения империи. Новгород и Псков это те княжества, которые почти не понесли утрат, и поэтому именно они сохранили домонгольское искусство Древней Руси. «Наиболее интенсивно национализация протекала на Севере, в таких городах, как Псков и Новгород. Их отдаленность от Византии и их республиканский образ правления позволили ставить и решать различные проблемы, в том числе и художественные, более независимо и смело. К тому же в этих северных областях, не затронутых татарским нашествием, традиции народного искусства держались особенно крепко, и они властно о себе напомнили в XIII веке, когда почти прервались всякие связи с Византией»⁴⁸.

На Руси после первой трети XIII века и до конца столетия прекращается каменное строение, и из-за этого перестают создаваться фрески. Этот момент повлек за собой особенное развитие иконописи. Она приобретает большое значение на Руси. Меняется стиль живописи и ее внутренняя интонация. «Почти все иконы впечатляют выражением силы, непреклонности, мужества, духовной цельности и твердости, нерушимой

⁴⁷ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М. 2000. – С. 19.

⁴⁸ Там же.

мощи. Они отличаются обобщенностью форм, простотой и четкостью композиций, ясностью контрастных цветовых сопоставлений»⁴⁹.

Все это произошло по двум причинам. Во-первых, в это время на территории всего православного мира прекращаются богословские споры, дискуссии. Всемирно признаются основополагающие доктрины православия. Именно те, которые имеют отношения к таинству Евхаристии, сущности Литургии, о неразрывном соединении двух природ во Христе, и, конечно же, темы Воплощения Логоса. Из этого последовал отход от характерной черты иконы той эпохи – от повышенного наполнения эмоциональностью образа, а теперь обращено внимание к темам торжества и триумфа тех же идей. Иконография повторяется в новом ключе – эмоциональном и мажорном.

Во-вторых, существование постоянной военной угрозы завоевания Руси иноверными, обязывала Русь стоять на страже своей веры и своей богатой культуры, а также религиозного наследия. Икона со своим новым триумфальным стилем помогала молящимся уверовать в свои силы и будущую победу православной Руси над иноверцами.

В XIII столетии уже просматриваются отличия живописи Руси от живописи Византии. В Византии происходит очередное постепенное возрождение эллинистических традиций. В древнерусском искусстве происходит ориентация на величественные фигуры XI, где главным были строгость и внушительность иконного изображения.

На протяжении всего века все более активно формируются национальные особенности русской иконописи. Заметнее и обобщеннее стали линии и рельеф. Появилась тенденция к плоскостной композиции, к

⁴⁹ Головань Н. А. Эволюция религиозной традиции в свете формирования древнерусской народности: дис... канд. ист. наук: 07.00.02 / Головань Наталья Алексеевна. – М., 2007. – С. 115.

сопоставлению крупных и колористически насыщенных цветowych поверхностей, открытость и известная прямолинейность внутренней, психологической характеристики. Великий исследователь русской иконы Е. Трубецкой выявил психологические особенности русской иконы в работе «Умозрение в красках», как особого на ни кого не похожего жанра: «Иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, мировых сокровищ религиозного искусства. И, однако, до самого последнего времени икона была совершенно непонятной русскому образованному человеку.»⁵⁰.

В то же время яснее стали свои местные различия, которые в других формах искусства были сформированы уже в XII веке. Рассмотрим, какие же выделяются местные различия некоторых княжеств. В Новгородской иконе лики святых более суровые, формальная структура абстрактная, а цветовой колорит более резок. На месте разрушенного Владимирского княжества заново выросли города Ростов и Ярославль. Для иконных изображений стало характерно заметнее лирическое начало, живопись стала деликатней, и прослеживается гармония ритма. В северных княжествах также формируются свои стилистические варианты. Они надолго сохраняются, а за тем их существование зависело от социальных условий местности и культурных традиций. Важными условиями сохранности были характер художественных связей, а также контактов того или иного центра и от оттенков религиозного сознания в разных русских областях.

Разделение древнерусской иконописи на школы не носило абсолютного характера. Хотя, каждая школа имела свои особенности цветового строя, ритм, построение композиции, любая из них была самобытна. Вся степень этой оригинальности зависела от творческого

⁵⁰ Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. – М.1916. – С. 33.

подхода мастера, и его контактов с художественными центрами. В XIII веке живописи Руси присуща черта отхода на второй план региональных особенностей, а вперед выступают общерусские тенденции.

На Руси закат XIII столетия произошел одновременно с концом темных дней русской истории. Не смотря на весь тяжелейший гнет татаро – монголов на культуру страны она все же сохранила свои самобытные художественные традиции. Отмечаем огромную заслугу, которая бесспорно принадлежала Русской Православной Церкви. А именно епископским кафедрам, неисчисляемым монастырям – это была духовная опора Руси. Она способствовала сохранности древнерусской национальной, конфессиональной и культурной идентичности. Не случайно некоторые лучшие иконы особо выразительно изображают свв. инок – Иоанн Лествичник, Антоний и Феодосий Печерские, а также Илья Пророк.

В последующих веках происходит духовное обновление, которое зависело от ряда усилий региональных центров – Новгорода, Ростова, Твери, Москвы, но более всего зависело от единой Русской Православной Церкви под началом митрополита. Резиденция главы Церкви на протяжении XIII века находится в Киеве. В результате разорения и нищеты, а также неудобства управления отсюда огромнейшими северными территориями пребывание митрополита в нем стало невыносимым.

В 1299 году под гнетом обстоятельств, святой Киевский митрополит Максим (по происхождению грек) переносит свою резиденцию в город Владимир, туда, где продолжала храниться в Успенском соборе древняя святыня Руси – икона «Богоматерь Владимирская», привезенная сюда из-под Киева.

В XV веке на Руси происходит подъем национальной жизни. Вопреки политическим и военным противостояниям между возвышающимися феодальными княжествами: Москвы, Твери и

Новгорода, а также набегам татар, происходит восстановление и развитие хозяйства. Города возводят новые оборонительные стены. Ведется каменная постройка городских и монастырских храмов. Религиозная жизнь активнее развивается. Все это происходит с руки энергичных митрополитов всея Руси, которые с начала XIV века прибывают уже в Москве.

Наряду с крупными культурными регионами – Новгорода с его северными землями, территория Центральной Руси имевшей северные провинции, заявляет о себе и культура Пскова. Но кто же мог знать, что именно московской школе живописи, из которой вышел Рублев, было суждено увенчать все древнерусское живописное искусство. Как же формировалась Московская школа иконописи?

Московская школа, сложилась в XIII–XIV вв. позднее новгородской, расцвет школы происходит почти одновременно с расцветом псковской школы. Огромное влияние на школу оказывает владими́ро-суздальская школа иконописи, свое развитие получила в творчестве А. Рублева и Дионисия. Долгое время Москва было незначительным поселением и ничего не предвещало ее возвышению. В 1156 году Юрий Долгорукий, окружив свой московский двор крепкими деревянными стенами, он превратил городское поселение в укрепленный пункт, призванный, вместе с Дмитровом, охранять подступы к реке Клязьме со стороны Яхромы и Москвы-реки. С этого момента начинается постепенный рост Москвы, которая уже с первой половины XIII века имела своего князя. Московские князья вели осмотрительную и осторожную борьбу с сильными княжествами как Тверское, Суздальское, Нижегородское, а также с Золотой Ордой, они старались избегать не вызванных необходимостью кровопролитий. Особенно преуспевает князь Иван Калита при нем сооружаются первые каменные храмы, монастыри, также окончательно в Москве обосновывается митрополит Феогност, что приумножило положение московского князя.

«В московской живописи первой половины 14 века, несомненно, существовали, как и в позднейшее время, различные художественные течения – местные и привнесенные извне (из Византии и от южных славян). Местная струя должна была восходить к архаическим традициям XIII века, и она доминировала до приобщения московского искусства к новшествам «палеологовского Ренессанса»⁵¹.

К этому художественному направлению принадлежит несколько произведений ранней московской иконописи, среди которых первое место следует отнести иконе Бориса и Глеба в Русском музее, возможно написанной еще на протяжении второго десятилетия XIV века. «Ее значение велико не только как художественного произведения, но и как ценнейшего иконографического документа. Борис и Глеб не стоят на земле, а как бы парят в воздухе, чудесным образом являясь верующим. Их лица сосредоточены и печальны. Помимо крестов, намекающих на мученическую смерть братьев, в их руках мечи – атрибут княжеской власти. Фигуры даны неподвижными и почти совершенно плоскими. Главный акцент поставлен на линии – строгой и сдержанной. При всем богатстве красок иконы, ее колорит отличается редким лаконизмом и последовательностью, поскольку любой цвет с неизбежностью вытекает из другого»⁵².

Мало что известно о московской живописи последней трети XIV века. Нельзя забывать, что на рубеже XIV-XV веков в Московскую иконопись проникла вторая волна из Византии, связанная с завозом большого количества греческих икон и деятельностью Феофана Грека. Предполагается, что он приехал в Москву не позднее 1395 года, когда приступил вместе с Симеоном Черным и своими учениками к росписи Церкви Рождества Богородицы. Феофан Грек выступал в Москве не только как фрескист и

⁵¹Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918 – 1925 гг.- М., 1926. – С. 58.

⁵²Смирнова Э. С. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе древнерусской станковой живописи. – М., 1958. – С. 316. .

иконописец, но и как миниатюрист, украшавший дорогие рукописи фигурными инициалами, заставками и лицевыми изображениями. Феофан Грек был не единственным греческим мастером, работавшим в Москве. Дальнейший ход развития московского искусства обусловила победа на Куликовском поле.

Становится понятно, на что способны русские люди, объединившиеся единодушно в борьбу с общим врагом. Победа обеспечила ведущее положение московским князьям, помогла росту национального самосознания. Эти настроения наиболее полно отразил Андрей Рублев, его жизнь была связана с теми людьми, которые принимали участие в освободительном движении.

Вернемся к Феофану Греку, который в 90-х годах XIV века и в начале XV века стал центральной фигурой среди московских художников. Он привлекал всеобщее внимание своим высочайшим артистизмом и широтой своих взглядов.

«Появление в Москве Феофана Грека было для московских художников большой удачей, в его лице они соприкоснулись с мастером исключительного дарования, занесшего на Русь константинопольскую традицию. Московская мастерская Феофана, где греки сотрудничали с местными мастерами, несомненно, выпускала немало икон для украшения быстро разраставшихся иконостасов»⁵³.

Феофан был первым, кто ввел в иконостасную композицию полнофигурный деисусный чин, что сразу привело к резкому увеличению иконостаса. Продолжателем Феофана был Андрей Рублев, который довел высоту чиновых икон до 3-х с лишним метров. Сохранилось несколько икон, созданные мастерской Феофана «Донская богоматерь» с «Успением» на обороте. Однако до нас дошли и такие произведения, которые были выполнены московскими мастерами под непосредственным влиянием

⁵³Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. – М., 1971. – С. 81.

Феофана и писавших в Москве греков («Распятие»). Эти иконы по своим плотным краскам очень близки к произведениям станковой живописи.

Стиль московской иконы, с ее смелыми цветовыми сопоставлениями, с ее легкими изящными фигурами, с ее динамичными композициями, указывает на конец XIV века, иначе говоря, обращаем внимание на время, когда уже работал Андрей Рублев. С Рублевым московская школа иконописи обретает свое лицо. Иконописец объединяет в единое целое местные традиции и все почерпнутое из произведений византийских мастеров. Многим он был обязан Феофану Греку, с которым вместе работал. Но все же благодаря своему дарованию Рублев был антиподом ему. Рублеву чужды его суровые, полные драматизма образы. Его идеалы иные – более созерцательные, более просветленные. Он отменил византийскую переутонченность формы и местные архаические традиции, а выработал столь совершенный художественный язык, что на протяжении всего XV века его стиль сделался ведущим, а его личность оказалась овеянной ореолом великой славы.

После смерти Андрея Рублева темп развития московской иконописи замедлился. Только с появлением нового мастера – Дионисия московская школа расцвела снова.

С 70-х годов начинает работать Дионисий – наиболее прославленный мастер зрелого XV – раннего XVI века. Дионисий, никогда не работал один, постоянно сотрудничал с другими мастерами. Возможно, он был членом большой дружины, состав которой менялся от заказа к заказу. Где то между 1467 и 1476 годами он расписывает, с Митрофаном и «пособниками» церковь Рождества Богородицы в Пафнутьевом монастыре. Так как имя Митрофана, монаха московского Симонова монастыря, поставлено в житии на первом месте, это значит и, вероятнее всего, он являлся учителем еще молодого Дионисия. Имя Дионисия упоминается на первом месте, из этого можно понять, что к этому времени он был уже весьма почитаемым мастером. Об

известности Дионисия и приближенность к Ивану III говорит огромная сумма в сто рублей, заплаченная за иконы архиепископом ростовским Вассианом.

«Около 1488 года художник расписывает заложенную в 1484 году соборную церковь Успения Иосифо-Волоколамского монастыря, причем и здесь выступает в окружении помогавших ему мастеров – сыновей Феодосия и Владимира, старца Паисия и двух племянников Иосифа Волоцкого – Досифея и Вассиана»⁵⁴.

Последнее упоминание о Дионисии относится к 1502-1503 годам, когда он расписывает вместе с сыновьями храм Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре.

Таким образом, расцвет творчества иконописца выпадает на 60-90-е годы XV века и завершается хорошо сохранившейся росписью Ферапонтова монастыря, которая в основной своей части должна была быть выполнена из-за преклонного возраста мастера не столько им самим, сколько его сыновьями и помощниками.

Несомненно, Дионисий был центром московской иконописной школы. Он был близок к великокняжеским кругам и кругами высшего духовенства, много работал для монастырей, в которых крепко держались монашеские аскетические идеалы. Возможно, что именно ему посвятил Иосиф Волоцкий свое написанное около 1490 года «Послание иконописцу». «Послание преследовало сугубо практическую задачу – осветить наиболее злободневные вопросы, возникавшие в ходе полемики с иконо-борствовавшими еретиками, и одновременно пресечь попытки создания новых, не освященных традицией иконографических типов»⁵⁵. С этой целью Иосиф Волоцкий использовал очень педантично огромные по объему труды святых отцов, содержавшие учение о поклонении иконам.

⁵⁴ Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. – М., 1978. – С. 230.

⁵⁵ Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. – М., 1981. – С. 123.

В искусстве Дионисия очень своеобразно переплетены различные идейные течения его времени. Он, подобно Рублеву, стремился воплотить «неземную красоту», к изображению в образах святых таких людей, весь облик которых звал бы к очищению и нравственному совершенствованию. Ему нравилось передавать в своих иконах и фресках силу мудрости, добротолубие, смирение. Все это в какой-то степени сближает его с Андреем Рублевым. Но в его произведениях прослеживаются и новые тенденции: «...усиление каноничности художественного мышления, ведущее к повторяемости одних и тех же мотивов движения, к стандартизации живописных приемов. В лицах святых появляется нечто однообразное, снижающее их психологическую выразительность, в пропорциях и очерках фигур обнаруживается неведомая Рублеву хрупкость, порой носящая несколько нарочитый характер»⁵⁶.

Все, что было в искусстве XIV века волевым и сильным, уступает у Дионисия место особой мягкости и гармонической закругленности форм. Так "светлость" Рублева переходит у Дионисия в «праздничность», что уже само по себе означает снижение высокой одухотворенности образа.

Существует попытка связать истоки дионисиевского искусства с ростово-суздальской школой. Эту точку зрения нельзя считать сколько-нибудь правильной. Дионисий был чисто московским мастером, крепко связанным с московскими традициями, особенно с традициями молодых учеников и последователей Рублева (таких, например, как автор «Распятия» и «Явления ангела женам-мироносицам» из праздничного ряда троицкого иконостаса). На тесную связь с рублевскими традициями указывает также широкое использование Дионисием и мастерами его круга в качестве образцов московских икон раннего XV века. Это говорит о продолжении иконописцем той линии развития, которую возглавил в свое время Рублев.

⁵⁶ Успенский Л. А., Лосский В. Н. Смысл икон. – М., 2014.- С. 223.

Дионисий сознательно примкнул к ней, но времена и общая обстановка были иными, а отсюда – и иной характер его искусства.

«Творчество Дионисия, сыграло огромную роль в истории древнерусской живописи... С Дионисием парадное, праздничное, торжественное искусство Москвы стало на Руси ведущим. На него начали ориентироваться все города, ему начали всюду подражать...»⁵⁷

Творчеством Дионисия и его учеников и современников заканчивается большая эпоха в истории московской иконографии. Дионисий ни в коем случае не был новатором, он ничего не исправлял, а наоборот, он сознательно последовал к великим рублевским традициям. Но воспринял односторонне: «...его привлекали, прежде всего, изяществом и грацией, красотой линейных решений, но он не сумел уловить за всем этим глубокую поэтичность образов, их наивную и трогательную непосредственность, их высочайшую одухотворенность»⁵⁸.

Он увлекся внешней оболочкой, стремился к большей праздничности, отвечавшей вкусам возвышавшейся Москвы. Дионисий незаметно пришел к несколько внешнему пониманию формы, прежде всего красивой, призванной радовать глаз. В результате вышло, что самый верный последователь Андрея Рублева стал его антагонистом.

В XVI веке дионисиевские традиции быстро пошли на спад. Иконы становятся очень многословными, перегружаются аллегориями, усиливается догматическое начало и т.д. Темп развития приостанавливается, церковь все более внимательно следит за тем, чтобы в иконопись не проникли смелые новаторства. Разгром еретических течений и ликвидация свободомыслия отрицательно сказалось на иконописи, в котором «византинизм» стал играть важную роль. Былого высокого уровня иконографии достичь не удалось –

⁵⁷Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала 16 века. – М., 1994. – С.76.

⁵⁸Лазарев В. Н. Московская школа иконописи/Лазарев В. Н. – М., 1971. – С. 26.

времена были не те. Поэтому после Рублева и Дионисия древнерусская иконопись не выдвинула равных им мастеров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В итоге данного дипломного исследования необходимо сделать некоторые заключительные выводы. В первую очередь следует отметить, что в прошлые века человек был полностью связан с верой в Бога, она как связующая жизненная нить передавалась из поколения в поколения. Православие было не просто традицией или чем-то из истории прошлого, а реальностью и жизненной необходимостью. Так было от периода крещения Руси и вплоть до начала двадцатого века, пока катастрофические последствия революции не разрушили фундамент национальных многовековых традиций до основания. Итог такого рода преобразований народной жизни весьма плачевен – потеря жизненных ориентиров и ценностных парадигм, духовно-нравственный кризис и утрата подлинных общечеловеческих ценностей. Считая себя свободным от предрассудков веры, современный человек отказывается от авторитета истории прошлого своего народа, подвергая тем самым себя и свое поколение постепенному духовному выгоранию.

Однако очевидно, что человек не в силах жить в изоляции, полагаясь лишь на самого себя и свои силы. Такого рода поведение зачастую приводит к отчаянию и унынию. Ведь человек – образ и подобие Божие. Бог – есть Основа и Источник нашего бытия. Когда Бог становится реальностью, а не абстракцией, вера преобразуется в подлинное откровение, в соединение твари и Творца. А если возможно Откровение, возможен и Его Образ.

Господь наш Иисус Христос, по великой любви к нам людям, сошел на землю и стал Человеком. Приняв смерть через казнь на Кресте, Он открыл для нас истинные законы духовной жизни, ведущие ко спасению. Спаситель явился миру видимым, осязаемым образом, тем самым дав нам возможность быть причастными к дарованной Богом благодати.

Совершенствование, обновление человека, его души строго христоцентрично. Нам дан единственный истинный Образ и образец для подражания – Иисус Христос, Сын Божий, Воплощенное Слово, Которое уже много веков взирает на нас через святые образы – иконы, открытые христианам через труд иконописца.

В процессе исследования исторических корней иконописи нами было определено, что изображения присутствовали в жизни Церкви с самого начала основания христианских общин. Факт существования образов, символов и рисунков был вполне органичным продолжением религиозной жизни и не вызывал богословских дискуссий.

В ходе написания первой главы нами было определено, что иконы, как и вся христианская жизнь, и Традиция глубоко христоцентричны. Иконоборческие споры в истории Церкви не были вопросом обрядовым, они начались как продолжение споров христологических. И потому седьмой вселенский Собор поставил точку в спорах об истинах христианства. Догмат об иконе – это вероопределение христианской Церкви, утверждающее не просто наличие иконы в храме, а возможность познания Бога. Иконоборческие противостояния возникли из среды споров о Личности Бога. И потому седьмой вселенский Собор поставил точку в спорах об истинах христианства. Отсюда понятно, почему такое значение придает образу Церковь. Значение таково, что из ряда многочисленных побед над ересями, только победа над иконоборчеством полностью восстанавливает иконопочитание, которое провозглашено Торжеством Православия. Церковь празднует этот день первым воскресением Великого поста. Иконописный канон, определенный на пято-шестом и седьмом Вселенских Соборах – не жесткий закон, и не внешнее предписание или правило, а внутренне необходимая норма духовной жизни.

Примечательно, что иконоборческая ересь разделила по времени два совершенно разных периода в церковной истории. Периоды эти

характеризовались формулировкой разных аспектов догмата о Боговоплощении. Догмат об иконе – неотъемлемая часть христологического учения Церкви. Икона – свидетельство факта Боговоплощения.

Далее отметим, что более чем двухтысячелетняя история иконописного искусства в христианстве, явила миру множество великолепных священных образов – не просто произведений живописи, а силы духа, явленной в красках. Особое развитие икона получила на Руси, после принятия христианства. Долгое время Древняя Русь существенно отставала в формировании своего стиля живописи. И лишь к XIV веку, в эпоху Сергия Радонежского, в момент расцвета исихастского движения, на Руси появляются несравненные иконописные образы от кисти величайших мастеров Феофана Грека и Андрея Рублева.

Иконопись на Руси являла собой не просто одну из сторон религиозного искусства и жизни, она явила собой подлинный образец высоты духа и святости. Язык иконы в средние века достигает своей наивысшей уникальности и выразительности. Вобрав в себя строгость канона и византийские образцы, иконописное искусство на русской земле открыло совершенно новый, свободный и вместе с тем неповторимый строго каноничный стиль.

В итоге работы следует сказать, что современное возрождение иконы, внимание к искусствоведческим и богословским ее исследованиям – насущная потребность времени. Уместно привести здесь слова П. Флоренского, который писал: «Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм как таковых, не противопоставляет их новым как таковым. Церковное понимание искусства было, и есть, и будет одно: реализм. Это значит, что Церковь, столп и утверждение истины, требует только одного – истины». При этом обновление иконы не должно стать обновлением либо изменением ее канонического основания. Нельзя

допустить потерю смыслообразующего фактора существования иконы в православной Церкви. Также недопустимо искаженное понимание смысла. Икона во все времена – это образ, обращающий наше сознание к Первообразу. Тем самым современная икона являет собой ту же самую истину, что и несколько веков назад. Предание Церкви это не просто традиция, Предание есть живая деятельная церковная жизнь, связующая нить, проходящая через всю историю христианства. Икона – наиважнейшая часть Священного Предания, направленная на то, чтобы явить возможности и пути христианского совершенствования, а также определить границы Богопознания. Тем самым, главной особенностью богословия иконы по учению святых отцов учителей православной Церкви, является осмысление человеческого жизненного пути, его духовной жизни, приводящей к конечной цели – к обожению через уподобление Господу Иисусу Христу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алфеев И. иеромонах. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. [Текст] / И. Алфеев. – М.: Братство святителя Тихона, 1996. – 112 с.
2. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. [Текст] / М. Алпатов. – М.: Искусство, 1978. – 332 с.
3. Булгаков С. протоирей. Икона и иконопочитание. [Текст] / С. Булгаков. – М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1996. – 169 с.
4. Болотов В. Лекции по истории древней церкви. Т. II,IV [Текст] / В. Болотов. – Минск: Белорусский Экзархат, 2008. – 768 с.
5. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. [Текст] – Киев.: Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 1995. – 1536 с.
6. Бычков В. Духовно-эстетические основы русской иконы [Текст] / В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – 364 с.
7. Беседа 19-я: На святых сорок мучеников Василий великий [Электронный ресурс] / Беседа 19. – http://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_shestodnev/.
8. Восточнохристианский храм. Литургия и искусство [Текст] / изд. под ред. Д. Буланина. – СПб., 1994. – 328 с.
9. Васильев А. История византийской империи. В 2 т., Т. I [Текст] / пер. с англ. А.Г. Грушевой. – СПб.: Алетейя, 2000. – 986 с.
10. Григорий (Круг) инок. Мысли об иконе. [Текст] / Г. Круг. – М.: Лествица, 1997. – 159 с.
11. Головань Н. А. Эволюция религиозной традиции в свете формирования древнерусской народности.: дис... канд. ист. наук: 07.00.02 [Текст] / Головань Наталья Алексеевна. – М., 2007. – 115 с.
12. Грабарь А. Очерки византийского искусства [Текст] / А. Грабарь. – М.: Московская духовная Академия, 2001. – 116 с.

13. Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918— 1925 гг. [Текст] / И. Грабарь. – М., 1926. – 77 с.
14. Денисов Л. История Нерукотворного образа Спасителя [Текст] /Л Денисов. – СПб., 2000. – 200 с.
15. Деяния Вселенских Соборов. В 7 т., Т IV, VII [Текст] / В русском пер. при Казанской Духовной Академии. – Казань: Центральная Типография, 1906. – 2141 с.
16. Дунаев М. М. Своеобразие Русской религиозной живописи. Очерки по русской культуре XII – XX вв. [Текст] / М. Дунаев. – М.: Филология, 1997. – 221 с.
17. Евсевий Памфил. Церковная история [Текст] / Евсевий Памфил. – М.: Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1993. – 448 с.
18. Зинов, архимандрит. Беседы иконописца [Текст] / архимандрит Зинов. – Новгород: Библиополис, 1993. – 114 с.
19. Иоанн Дамаскин. преп., Точное изложение православной веры [Текст] / Дамаскин Иоанн. – М.: Сретенский монастырь, 2003. – 164 с.
20. Иоанн Дамаскин преп., Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения [Текст] /Дамаскин Иоанн. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. – 180 с.
21. Иосиф Волоцкий, преподобный. Послание иконописцу [Текст] / Иосиф Волоцкий. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 336 с.
22. Иулиания монахиня (М.Н. Соколова). Труд иконописца. [Текст] / монахиня Иулиания. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 240 с.
23. Иконостас. Происхождение – развитие – символика. [Текст] / под ред. И. Кочеткова. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 751 с.

24. Иоанн Златоуст. Четыре огласительные гом依ии (серия Пападопуло-Керамевса) [Текст] / пер. И. В. Пролыгиной. – М., 2006. – 287 с.
25. Карташев А. Вселенские соборы [Текст] / А. Карташев. – М.: Харвест, 2008. – 410 с.
26. Киров Д. Введение в христианскую антропологию [Текст] / Д. Киров. – М.: София, 1996. – 280 с.
27. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери [Текст] / Н. П. Кондаков. – СПб.: АН, 1914. – 414 с.
28. Кураев А. диакон. Традиция. Догмат. Обряд. [Текст] / А. Кураев. – М.: София, 1996. – 416 с.
29. Кураев А. диакон. Человек перед иконой (Размышления о христианской антропологии и культуре) [Текст] / А. Кураев. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992.- 150 с.
30. Красавин Л. Святые отцы и учителя Церкви. [Текст] / Л. Красавин. – М.: Московский университет, 1990. – 176 с.
31. Лазарев В. Н. История византийской живописи. В 2 т., Т I [Текст] / В. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 946 с.
32. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись [Текст] / В. Лазарев. – М.: Искусство, 1976. – 203 с.
33. Лазарев В. Н. Московская школа иконописи [Текст] / В. Лазарев. – М.: Искусство, 1971. – 236 с.
34. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века [Текст] / В. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. – 152 с.
35. Ласков Д. Православно-догматическое богословие [Текст] / Д. Ласков. – М., София, 1927. – 162 с.
36. Лихачева В. Искусство в Византии. [Текст] / В. Лихачев. – СПб.: Искусство, 1986. – 316 с.

37. Лосский В. Н. Богословие образа. Богословские труды. [Текст] / В. Лосский – М.: Московская Патриархия, 1975. – 300 с.
38. Лосский В.Н., Успенский Л. А. Смысл иконы. [Текст] / В. Н. Лосский, Л. А. Успенский. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014. – 336 с.
39. Любимов Л. Искусство Древней Руси [Текст] / Л. Любимов – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
40. Майендорф И. протоиерей. Византийское богословие [Текст] / И. Майендорф. – М.: София, 1995. – 336 с.
41. Майендорф И. протоиерей. Введение в святоотеческое богословие. [Текст] / И. Майендорф. – Минск: Лучи Софии, 2001. – 384 с.
42. Озолин Н. протоиерей. Православная иконография Пятидесятниц. Об истоках и эволюции византийского извода. [Текст] / Н. Озолин. – М.: Споручницы Грешных, 2001. – 208 с.
43. Острогорский Г. Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества [Текст] / Г. Острогорский. – Прага, 1927. – 48 с.
44. Острогорский Г. Гносеологические основы византийского спора об иконах [Текст] / Г. Острогорский. – Прага, 1928. – 51 с.
45. О житии, убиении и чудесах блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба [Электронный ресурс] / О житии, убиении и чудесах http://smolyane.narod.ru/saint/kniaz/borisogleb/boris_gleb_life.htm..
46. Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа [Текст] / под ред. А. Стрижев. – М.: Поломик, 1998. – 496 с.
47. Петев И. Константинопольский патриарх Герман – защитник иконопочитания. Вера и жизнь [Текст] / И. Петев. – Велико Търново, 1994. – 168 с.

48. Последование в неделю православия [Электронный ресурс] / Последование. – <http://days.pravoslavie.ru/rubrics/canon876.htm>.
49. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства [Текст] / Н. В. Покровский. – М.: Лига Плюс, 2000. – 416 с.
50. Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями, Правило 82 [Электронный ресурс] / Правило Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями. – http://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/233.
51. Рафаил (Карелин) архимандрит. О языке Православной иконы [Текст] / Рафаил (Карелин). – СПб.: Сатисъ, 1997. – 256 с.
52. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи [Текст] / Б. Раушенбах. – М.: Наука, 1975. – 184 с.
53. Ровиский Д. А. Обзорение иконопочитания в России до конца XVII века [Текст] / Д. Ровинский. – СПб.: Издание А. С. Суворина, 1903. – 192 с.
54. Салтыков А., протоиерей. Библейские основы иконопочитания [Текст] / А. Салтыков. – М., 1996. – 58 с.
55. Сергей, архиепископ Владимирский. Православное учение о почитании святых икон [Текст] / Сергей. – СПб.: Веб-Центр "Омега", 1899. 68 с.
56. Соменок Г. Халкидонский орос (IV Вселенский събор) в свете решений VII Вселенского собора. Труды Киевской духовной Академии [Текст] / Г. Соменок. – Киев, 1999. – 87 с.
57. Смирнова Э. С. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе древнерусской станковой живописи [Текст] / Э. Смирнова. – М., 1958. – 327 с.
58. Стоянов Хр. Из истории иконоборчества (717-741) [Текст] / Х. Стоянов. – М., 1980. – 80 с.

59. Тенекеджиев Л. Учение св. Иоанн Дамаскина о почитании икон [Текст] / Л. Тенекеджиев. – М.: Духовна культура, 1988. – 189 с.
60. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе [Текст] / Е. Трубецкой. – М., 1991. – 112 с.
61. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках [Текст] / Е. Трубецкой. – М., 1916.- 44 с.
62. Стародубцев О. В. Церковное искусство [Текст] / О. Стародубцев. – М.: Сретенский монастырь, 2007. – 728 с.
63. Успенский Б. Семиотика искусства. [Текст] / Б. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
64. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. [Текст] / Л. Успенский. – М.: Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1989. – 656 с.
65. Успенский К. Очерки по истории Византии. Часть I, [Текст] / К. Успенский. – М.: Издательское общество при историко-философском факультете московских высших женских курсов, 1917. – 313 с.
66. Успенский К.Н. Очерки по истории иконоборческого движения в Византийской империи в VIII – IX вв. Феофан и его Хронография К.Н. Успенский // Византийский Временник. – 1950. — № 3. — С. 393-438.
67. Учение двенадцати апостолов. [Текст] / пер. К. Попов. – Киев: Киевская Духовная Академия, 1884. – 340 с.
68. Феодор Студит., преподобный. Третье опровержение иконоборцев. [Текст] / Феодор Студит. – Спб.: Санкт-Петербург, 1907. – 417 с.
69. Флоренский П., священник. Иконостас [Текст] / П. Флоренский. – София, 1994. – 224 с.
70. Флоренский П., священник. Моленные иконы преподобного Сергия. Избранные труды по искусству [Текст] / П. Флоренский. – М.: Русская книга, 1993. – 678 с.

71. Флоровский Г., протоиерей. Ориген, Евсевий и иконоборческий спор. Догмат и история [Текст] / П. Флоренский. – М.: Свято-Владимирское Братство Москвы, 1998. – 351 с.

72. Флоровский Г., протоиерей. Приснодева Богородица. Догмат и история [Текст] / П. Флоренский. – М.: Свято-Владимирское Братство Москвы, 1998. – 376 с.

73. Чифлянов Б., протоиерей. Иконоборческие споры [Текст] / Б. Чифлянов.- М., 1988. – 345 с.

74. Языкова И. К. Богословие иконы [Текст] / И. Языкова.- М.: Общедоступный Православный Университет, 1995. – 139 с.