



МОНАХИНЯ ИУЛИАНИЯ
(М. Н. СОКОЛОВА)

ТРУД
ИКОНОПИСЦА



СВЯТО-ТРОИЦКАЯ
СЕРГИЕВА
ЛАВРА
1998

*По благословию Святейшего Патриарха Московского
и всея Руси Алексия II*

Оформление художника М. Д. Бирюкова

© А. Е. Алдошина, Н. Е. Алдошина. 1995. Текст, иллюстрации.

© Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1995. Макет, оформление.

1. МОНАХИНЯ ИУЛИАНИЯ *(Мария Николаевна Соколова)*

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ

В жизни и творчестве монахини Иулиании, в миру Марии Николаевны Соколовой, отобразились лучшие черты русского народа: подвижнический труд, скромность и глубокая православная вера. Ее жизненный путь совпал с труднейшим в истории нашей страны временем.

В первые же десятилетия советской власти в России началось гонение на Церковь и православных людей. Настало время дикого разгула воинствующего атеизма, когда закрытие и разрушение храмов и монастырей сопровождалось массовым уничтожением икон и других святынь русского народа. Нетрудно понять, каким могло быть официальное отношение к иконописанию в то время и насколько сложным был путь для тех, кто пытался сберечь традиции русской иконописи. Но Господь незримо сохранил это искусство, которое является существенной частью жизни Православной Церкви.

Монахине Иулиании было дано сохранить и передать преемникам и последователям живые традиции древнерусского иконописания в один из самых скорбных периодов в истории нашего Отечества. И потому столь велико ее значение для современных иконописцев.

Мария Николаевна родилась 8 ноября 1899 года (в день святого Архистратига Михаила) в семье священника Николая Александровича Соколова, настоятеля московского храма в честь Успения Пресвятой Богородицы, что на Гончарной улице, близ Таганки. Отец Николай окончил Московскую Духовную Академию. Он ревностно исполнял свои обязанности по храму, любил богослужение и совершал его с благоговением. Он был справедливым, строгим к себе и не терпел никакой лжи. Отец Николай был музыкально и художественно одаренным человеком. Его старший брат — Александр Александрович Соколов — окончил Петербургскую Академию Художеств, второй брат — Владимир — был священником московского Рождественского женского монастыря.

Мать Марии Николаевны — Лидия Петровна — отличалась спокойным, добрым, но твердым характером. Образование

она получила в московском Филаретовском женском училище, основанном митрополитом Филаретом (Дроздовым) для дочерей священнослужителей. Лидия Петровна была дочерью священника Петра Терентьевича Некрасова, служившего в одном из храмов Новодевичьего монастыря, «человека доброго, широкой души, милостивого к бедным людям. Он не пропускал



*Родители Марии Николаевны —
священник Николай Соколов
и Лидия Петровна*

без подаяния ни одного нищего, которые всегда во множестве собирались на паперти его храма и по его кончине огромной толпой провожали его гроб. Его супруга Анна Николаевна происходила из дворянской семьи. Она рано осиротела и была взята митрополитом Филаретом на воспитание»¹. У Марии Николаевны были две младшие сестры — Лидия и Серафима. Родители, люди глубоко верующие, сумели привить детям любовь к Богу и Церкви. Лидия Петровна почти каждую неделю ездила по четвергам в часовню великомученика

Пантелеимона на молебн и брала с собой дочерей. Она рано научила детей читать по-славянски, и перед сном они читали на выбор один из акафистов.

Мария всегда отличалась серьезностью, не участвовала в детских забавах. С ранних лет любила читать Священное Писание, Жития святых и посещать богослужения. Уже с четырехлетнего возраста она с большим желанием много рисовала. Однажды, когда ей было около шести лет, она сидела зимним вечером у окна, глядя на темное звездное небо, и вдруг

¹ Из воспоминаний Лидии Николаевны Соколовой.

увидела на небе четырехконечный крест, сияющий дивной красотой. Об этом она рассказала матери, а впоследствии акварелью нарисовала виденный ею крест.

В 9 лет Мария поступила в V Московскую женскую гимназию ведомства императрицы Марии Федоровны. В двенадцатилетнем возрасте она лишилась отца, который был для нее во многом примером и учителем. Она скоро почувствовала необходимость духовного руководства, молилась, просила Святителя Николая указать ей ее путь. Кто-то из друзей посоветовал пойти в храм на Маросейке к отцу Алексею Мечеву. Батюшка встретил ее словами: «Давно я ждал эти глаза». Отец Алексей стал ее духовным отцом. С первой же исповеди у батюшки она начала записывать в дневнике его слова, сказанные ей, и такие записи вела в течение почти 10 лет, до смерти батюшки. Его духовное окормление определило весь дальнейший духовный, творческий и жизненный путь монахини Иулиании. Впоследствии она составила наиболее полное воспоминание об отце Алексие.

Маленький приходской храм во имя Святителя Николая, получивший название «Николы в Кленниках», где служил отец Алексей, находился в самом центре столицы: недалеко от Кремля, в начале улицы Маросейки. «В архивных документах эта церковь упоминается впервые в 1625 году...»¹ По словам епископа Арсения (Жадановского), настоятеля Чудова мона-



Сестры Мария (стоит)
и Лидия Соколовы

¹ Церковные ведомости, 1901, № 27. (Заметка к статье «Юбилейные церкви».)

стыря, отец Алексий был мудрым старцем, только находившимся не в монастыре, а в миру, в самой гуще человеческого общежития. «Он был, — писал епископ Арсений, — старец городской, приносивший людям пользы нисколько не меньше, чем какой-либо пустынник». Искренними друзьями отца Алексия были современные ему оптинские старцы Феодосий и Анатолий; и эти истинные



Мария Николаевна в юности

жители иноческой пустыни изумлялись подвигу отца Алексия, жившего «во граде, яко в пустыне». Особенно ему был близок иеромонах Анатолий. «Мы с ним одного духа», — говорил отец Алексий. Действительно, у них был один дух любви благодатной, всепрощающей и всеисцеляющей. Отец Анатолий всегда посылал москвичей к отцу Алексию, а отец Нектарий Оптинский однажды сказал посетителю, приехавшему из Москвы: «Зачем вы к нам ездите, у вас есть отец Алексий»¹.

Особого внимания заслуживает руководство отца Алексия, которым постоянно пользовались его духовные дети. «Им он, казалось, особо отдавал свои силы, время, заботы даже не отеческие, а скорее материнские по своей теплоте и сердечности». Вот что пишет монахиня Иулиания в своих воспоминаниях. «Отец Алексий всегда возводил руководимых им к подвигу духовному, то есть наиболее трудному и существенному. Но все трудное начинается с легкого. Внешний подвиг необходим, хотя самый малый, он воспитывает силу воли, без которой невозможен никакой, тем более духовный подвиг. Но надо прежде взвесить силы и возможности. «Семь раз примерь, —

¹ Из воспоминаний С.Н. Дурылина.

говорил батюшка, — один раз отрежь, а на что уж решился, того надо держаться во что бы то ни стало. Иначе цель не достигается. Например, молитвенное правило пусть будет небольшое, но оно должно выполняться неопустительно, несмотря на усталость, занятость и другие помехи»¹.

В основу духовной жизни батюшка полагал внимание, духовное бодрствование над собой. Потерю духовного бодрствования, рассеянность, увлечение чувственными мыслями, каковы бы они ни были, батюшка называл сном. Но это внимание не должно сводиться к праздному наблюдению своих мыслей, состояний и переживаний. Следить за собой, как говорил батюшка, значило не только замечать дурные мысли и пожелания, но и сопротивляться им постоянно. А так как силы наши немощны и ничтожны, то надо постоянно призывать помощь Божию, молиться, а чтобы внутреннее око было зорче и чище, необходимо все время приносить покаяние в неизбежных ошибках.

Путь человека ко спасению, к Богу должен заключаться, по учению батюшки, в следующем: «Надо полюбить Господа всем своим существом и отдать ему всего себя. Все мысли, чувства, желания направлять на то, чтобы угодить Господу, и стараться направить душу свою, характер свой так, чтобы ближнему было легко с нами жить. И как в жизни и поступках надо забывать свое «я», забывать себя, быть как бы чуждым себе, а жить скорбями и радостями каждого человека, с которым



Протоиерей Алексей Мечев (1859–1923)

¹ Монахиня Иулиания. Жизнеописание старца о. Алексея Мечева.

нас Господь поставил, так и в молитве нужно искать не для себя радостей и утешения, а, забывая себя, отстраняясь от себя, просить только силы у Господа исполнять Его повеления на земле, куда Он нас послал для того, чтобы мы, исполняя Его волю, работали Ему и трудились для Него». Этот путь избрала для себя монахиня Иулиания, следуя заветам духовного отца до

конца своей жизни.



Мария Николаевна в 1918 году

стать роковым для всего прежнего строя России. Обычный круговорот жизни начал ломаться с каждым днем все более и более и самым коренным образом.

Давно нависавшая грозная туча разразилась. Теперь все слои общества, начиная с высших, должны были пройти трудный путь очистительных испытаний. Закрытие Духовных школ, опустевшие университеты, разложение учащейся молодежи, закрытие Кремля, разгон монастырей, национализация церковного имущества, разрушение храмов, осквернение святых мощей и икон, брожение и разделения в среде духовенства, и все это среди усиливавшегося голода, холода, тифа и прочих бедствий»¹.

Время духовного становления Марии Николаевны совпало с особенно тяжелыми и бурными событиями в России. «Общее настроение было тревожно-выжидательное. Отец Алексей имел обыкновение каждую субботу после всенощной выходить на краткий молебен перед чудотворной иконой Феодоровской Божией Матери. Однажды во время такого молебна на виду у всех из глаз Царицы Небесной покатались слезы.

Наступил 1917 год,

которому суждено было

¹ Монахиня Иулиания. Жизнеописание старца о. Алексея Мечева.

«...Вечером трамвайное движение прекращалось. Идти можно только пешком. Ни души на улице, шаги эхом отдаются на противоположной стороне, во дворах одиноко стоящих домов. Распространялись рассказы о каких-то бандитах, прозванных «прыгунчиками». Они вечерами нападали на одиноких прохожих. Но две девушки (одна из них — будущая монахиня Иулиания, другая — Павла¹) ходили в храм утром и вечером каждый день. Батюшка благословил им дружить и поочередно ночевать друг у друга. Жили они обе недалеко, но с батюшкиным благословением ничего не страшно. Страшно было только, пока о том не знал батюшка, а если он благословил в дорогу, то все будет хорошо. Крепкая вера в его молитву делала девушек бесстрашными, а частая исповедь и причастие давали бодрость и покой. Бывало, по окончании праздничной всенощной, когда храм был переполнен, батюшка начинал сам, встав на колени, петь полным бодрости голосом: «Под Твою милость прибегаем...» — и вся церковь вторила ему как один человек, проникаясь надеждой, что Пресвятая Богородица не презрит моления находящихся в скорбях и пошлет Свою милость. Все расходились из храма в полной уверенности, что наступающая ночь, чреватая всякими последствиями, пройдет спокойно»².

Всех предупреждал отец Алексей от опасного шага куда-то бежать. «Мы виноваты, мы согрешили перед Господом, — говорил он, — а не кто-то другой». Никто не должен отказываться пить общерусскую чашу горечи, чашу наказания, которую дал Господь. О поругании святых мощей отец Алексей говорил: «И святые, как наши старшие братья, по любви к нам и состраданию берут на себя часть креста и страдают вместе с нами...»

1917 год был для Марии Николаевны годом окончания гимназии. Ей было предложено занять место учителя рисования уже в советской школе. Она согласилась, но вскоре же ей было велено прочитать детям атеистическую лекцию. Мария Николаевна решительно отказалась, ушла из школы и устроилась в частную студию Ф.И. Рерберга и А.П. Хотулева в Москве, где углубленно занималась рисунком. Вскоре, благодаря своим

¹ Павла Федоровна Хватова.

² Е.А. Булгакова. Воспоминания о монахине Иулиании.

знакомым, она изучила графическую работу и поступила художником-графиком в издательство «Энергия». Исполнение сложных графических работ дома давало ей возможность свободно располагать своим временем. «В это тяжелое время в Маросейском храме под руководством старца отца Алексия росла и увеличивалась община верующих, искавших духовного



*Митрополит Московский Макарий
(Новский; + 1926)
и священник Сергей Мечев*

утешения и совета в скорбях. Между духовными детьми, постоянно ходившими в храм, были распределены послушания. Марии Николаевне, ежедневно посещавшей храм, была поручена ризница, а также в ее обязанности входило следить за порядком во время исповеди у батюшки. У квартиры старца с утра и до вечера стояла очередь желавших попасть к нему на прием. Сюда приходили ученые, врачи, художники, профессора, крестьяне и, вообще, люди всех сословий. Батюшка всего себя отдавал разгрузке чужого горя»¹.

В 1923 году отец Алексий окончил свой земной путь. Все попечение о пастве и церкви он передал своему сыну, иерею Сергию.

Отец Сергий унаследовал от отца широкое, пламенное сердце и всей душой принял духовную семью батюшки. Он обладал глубоким богословским умом и привлекал много интеллигентной молодежи, для которой его беседы были целым откровением.

По благословению отца Сергия была проведена реставрация нижнего храма. Опытные мастера-реставраторы (из старообрядцев) восстановили древнюю архитектуру. В этом храме

¹ Воспоминания Л.Н. Соколовой.

отец Сергей собрал старинные иконы. Он стал глубоким почитателем иконы, ее серьезным знатоком и любителем еще в то время, когда большая часть русского общества восторгалась и преклонялась перед религиозной живописью В.М. Васнецова и М.В. Нестерова.

Отец Сергей благословил Марию Николаевну обучаться иконописи у Василия Осиповича Кирикова. Это было в середине 20-х годов. «Василий Осипович Кириков всегда с трогательной теплотой говорил о Марии Николаевне Соколовой, считая ее своей самой верной и преданной ученицей. Мария Николаевна глубоко уважала своего учителя, видела в нем как превосходного реставратора, так и тонкого художника и непревзойденного кописта. Мария Николаевна была для Кирикова тем человеком, на которого можно было всецело положиться, рассказать все до конца, встречая полное сочувствие и понимание. В те сложные и трудные годы это было большим счастьем»¹.

Мария Николаевна написала в это время копию с чудотворного образа Заступницы Земли Русской — Владимирской иконы Божией Матери. В 1928 и 1929 годах она совершила поездки по северным городам, желая изучить древние фрески. Она делала зарисовки с фресок в Новгороде², Пскове³, копии с фресок в Ферапонтовом монастыре⁴. Нужно было обладать твердостью духа и мужеством, чтобы одной ездить рисовать фрески в закрытые храмы и монастыри в этот период воинствующего атеизма.

Мария Николаевна сумела осознать необходимость сохранения и развития древних традиций иконописи, твердо сохранить веру в то, что все это не должно умереть. Как уже упоминалось, отец Сергей проявлял живой интерес к древней иконе и иконописанию. Сознвая омертвление этой стороны

¹ И.А. Иванова. Воспоминания о Марии Николаевне Соколовой.

² В храмах Спаса на Нередице (XII в.), Феодора Стратилата на ручью (XIV в.), Спаса Преображения на Ильине (XIV в.), Успения на Волотовом поле (XIV в.), Рождества Христова на кладбище (XIV в.), Симеона Богоприимца в Зверинном монастыре (XV в.).

³ В Спасо-Мирожском монастыре (XII в.).

⁴ См. Приложение «Работы из альбома М.Н. Соколовой».

церковной жизни, он желал по мере возможности содействовать ее оживотворению. Вокруг него стали собираться не только любители, но и тонкие исследователи древнего русского искусства. Один из них — Владимир Алексеевич Комаровский (1883—1937), иконописец, к советам которого неоднократно обращалась Мария Николаевна. К 1930 году относится письмо В.А. Комаровского «Об иконописи», обращенное к отцу Сергию Мечеву¹. Вот некоторые его размышления из этого письма о проблемах современного иконописания.

«... Приходит другое время — является живая потребность и стремление к постижению Первообраза. Древняя икона восстает как недоступное прекрасное, как полнота церковности. Мы мечтаем об искусстве первообразном, которого мы лишены. Оживление интереса к иконе и поиски возможности вернуться к иконописи заставляют прибегать к помощи того иконописного ремесла, которое сохранилось еще благодаря старообрядчеству. Технические приемы — это единственное, что осталось от иконописи.

... Икона, написанная со всем знанием иконописных приемов, хотя бы и со вкусом, но без творческого осознания законов иконописного дела, производит впечатление совсем обратное тому, какое она должна производить. Вместо собирания души, она ее рассеивает и беспокоит; как бы она ни походила на древнюю икону высокого стиля — она фальшива, и тем более, чем более отдельные элементы походят на древние...

... Все это неправдиво и является следствием внешнего созерцания древних икон, без творческого восхождения к Первообразу.

... Нужно иметь творческий дар, чтобы древняя икона была дверью к Первообразу. Тут совершенно недостаточны вкус и художественное дарование.

Что же делать? Или же совсем не писать иконописно... Думаю, что и это было бы неправильно. Даже и то знание, которое дает иконописное мастерство, нужно и полезно, но нечего обольщать себя надеждой, что через него есть выход к иконописи. Писать хорошо копии с древних икон — это уже очень большое дело, тут приложимы и дарование, и вкус, недоступные современникам, ремесленным иконописцам.

¹ Письмо «Об иконописи» написано в подмосковном городе Верея.

Написать хорошую копию, а не подделку — это уже дело художника-иконописца. Но чтобы подготовить путь к иконописи творческой, нужно совсем другое — осознание законов пластической формы, по существу таковой является форма иконописная.

Научить этим законам почти невозможно: можно их только осознать, но можно, по крайней мере, и знать.

В общем, положение как будто безвыходное, но ведь дело, на которое мы надеемся, почти чудо.

Всякое усилие в этом направлении ценно, необходимо. Но суррогат иконописи, дающий иллюзорный вкус высокого стиля, и лицемерен, и вреден. Пусть уж иконопись будет убога, но правдива.

К форме... мы не можем не стремиться, как не можем отказаться от стремления к познанию Первообраза».

В этом письме Комаровский упоминает и о Марии Николаевне, говоря: «Среди членов Вашей общины Вы стремитесь возбудить интерес к делу «хваления Бога в лицах». Лучшим достижением в этом направлении служат работы Марии Николаевны Соколовой. Она не только прекрасно усвоила технические приемы иконописания, но и стремится не только копировать, но и войти в сферу свободной композиции. Само по себе, как таковое, это уже «достижение» и, конечно, является выражением живой потребности».

30—40-е годы для Марии Николаевны были временем накопления богатых знаний и материалов в области иконописания. Она пишет десятки различных копий с древних икон из частных собраний и на их основе создает творческие образы. Копирование для нее стало, с одной стороны, ступенью познания, а с другой — вдохновенным творчеством. Монахиня Иулиания писала: «...иконописи нужно учиться только через копирование древних икон, в которых невидимое явлено в доступных для нас формах. Копируя икону, человек всесторонне познает ее и невольно приходит в соприкосновение с тем миром, который в ней заключен. Постепенно он начинает ощущать реальность этого мира, узнавать истинность данного образа, потом постигает глубину его содержания, поражается четкостью форм, внутренней обоснованностью его деталей и поистине святой простотой художественного выражения».

¹ См. гл. «Руководство для начинающих иконописцев», с. 37

Эти годы были для Марии Николаевны периодом творческого становления как иконописца. Глубокое созерцание икон помогало ей войти в молитвенный мир иконы. Возрастая духовно, она обратилась к отцу Сергию Мечеву за благословением на монашеское пострижение. Сохранилось письмо отца Сергия его духовной дочери, относящееся к тридцатым годам. «Отречение от мира шире пути иноческого. Иночество есть один из видов этого отречения. Его высшая форма. Заживите по-настоящему для Господа и Его жизнью и почувствуете, что идете тем же путем, что и иноки... Только не забывайте, что сейчас время особенного служения ближним. Пусть в Вашей мере это служение будет и Вашей молитвой, и Вашей жизнью в Нем и с Ним. Никогда еще не страдали так Его братия меньшие, как теперь. Главное, живите для Бога и в Нем с людьми, выполняя в меру все положенное каждому христианину. Тогда, в свое время, если благословит Господь, войдете легко и в лик ангелоподобных. Только так, а не иначе».

В 1934 году храм Николы в Кленниках был закрыт. Незадолго до его закрытия Мария Николаевна выполнила тринадцать высокохудожественных акварелей с детальной проработкой интерьера всего храма¹. Вскоре начались преследования всех прихожан и духовенства Маросейского храма. Многие из них подверглись репрессиям. Отец Сергей был отправлен в ссылку. Мария Николаевна неоднократно посещала его в ссылке. «Отец Сергей благословил нуждающимся в духовной поддержке обращаться к ней с полной откровенностью и доверять ей так же, как ему. Ей было всего 32 года, и она несла это, и польза от общения была большая, душа оживала»². Можно привести здесь одно из ее писем: «... А от себя я хотела тебе написать просто несколько словечек на твое это письмо. Мне почувствовались две вещи во всем, что пишешь, а хочется тебе сказать, как меня учили на это смотреть. Первое — это ты хочешь понять все своим умом и усиленно трудишься, должно быть, над этим. Ты хочешь в свою маленькую чашечку перелить океан. Разве это возможно? Что такое наш ничтожный ум? Как же можно этим умом и своими усилиями

¹ Находятся в частном собрании.

² Е. А. Булгакова. Воспоминания о монахини Иулиании.

почерпнуть весь безбрежный океан мудрости, которая помещена в тех или других выражениях? Меня учили оставлять непонятные места, не усиливаясь в них разобраться. Это уяснение приходит со временем и постепенно, по мере роста и приближения к Источнику мудрости. Тогда только открываются тайны, скрытые в простых словах. Так было у всех. Этого не мы добиваемся, а нам дается. Можно по-разному ко всему подходить и нам, так же, как по-разному подходили к Спасителю окружавшие Его люди. Ведь апостолы тоже не все понимали из того, что говорил их Учитель, но любовь к Нему и детское доверие говорили их сердцу: «Он не может сказать ничего плохого, а если мы не понимаем, то потому, что мы малы, грубы». Так и ребенок, любящий свою мать, считает, если что мама сказала, то значит все... она не скажет плохого. Были другие, которые разумом все старались постичь и понять в такой личности, как Христос, и споткнулись о несообразности и непонятности, начали критиковать, придирались и т.п. и отпали от Него. Много можно еще всего сказать, но на словах всего нет возможности написать. Мне думается, ты попадаешь в этом своем усилении все понять в молитвах на неверный путь. Разве ты забыла, кто написал это все, какие люди; лучше счесть себя за маленькую и еще ничего не понимающую и обойти такие набегающие на душу вопросы молчанием, чем всего пылливо доискиваться. Этого хочет разум, а не сердце.

Потом ты так переживаешь «лицемерие» в отношении к людям, которые тебе не нравятся, и пр. Меня учили: «нужно ко всем относиться как должно», что бы у тебя на душе ни было. А в том, что нет истинной любви, каяться и смиряться. Любви надо искать, но придет она только от прикосновения к нашему злему сердцу всех любящего Духа Святого. Его пришествие надо заслужить, для этого нам дана вся жизнь. И удивляться тому, что у нас нет любви, нельзя, потому что мы злые, но надо все делать напротив. Вот тебе мое глупое писание»¹.

«В Маросейской общине были группы, в которых под ее (Марии Николаевны) руководством изучали Библию. Это было очень интересно. Писали доклады на прочитанное. Проработать

¹ Письмо монахини Иулиании Нине Александровне.

успели небольшую часть, но она осталась на всю жизнь живой. Ежедневно после богослужения бывало скромное угощение, во время которого Мария Николаевна читала что-нибудь ценное, интересное. Летом 1932 года она писала Житие Иоанна Кушника¹. Зайдешь — она прочтет написанную новую часть работы. Это можно назвать свободным пересказом, но это было глубокое духовное сочинение. Поразительно было, как она так глубоко могла понимать переживания святого.

Глубоко понимая ценность великопостного богослужения и желая сделать его доступным для людей, не имеющих времени и возможности каждый день быть на богослужении, Мария Николаевна составила Триодь Постную². Сохранив структуру богослужения неизменной, она выбрала из стихир и тропарей на каждый день наиболее покаянные. Паремии, недоступные для понимания, дала еще и в переводе на русский язык и, кроме этого, тут же включила святоотеческое толкование их. После окончания службы на каждый день она добавила выписки из святых отцов, подходящие к этому дню. Кроме этого, она объяснила, чему посвящена каждая Неделя, и сделала это подробно и очень глубоко³.

В 1938 году умерла мама Марии Николаевны — Лидия Петровна. Она всю свою жизнь окружала дочь особенной заботой, бережно относилась к ее внутреннему миру. Таким же близким человеком для нее, особенно после смерти матери, стала ее сестра — Лидия Николаевна. В это время Лидия Николаевна с семьей собиралась уехать из Москвы в Сергиев Посад. Мария Николаевна, по благословию отца Сергия, поехала в Рыбинск, где жила слепая матушка Ксения, к ней обращались даже архиереи. Марии Николаевне она сказала: «Марфа и Мария, Марфа и Мария». И Мария Николаевна поняла это так, что ей не надо оставаться в Москве, а следует соединиться с сестрой.

Они поселились в поселке Семхоз, в нескольких километрах от Троице-Сергиевой Лавры. Поселок походил на глухую деревню. «Не успели мы еще довести вещи из Москвы и

¹ Рукопись.

² Машинопись.

³ Воспоминания Е.А. Булгаковой.

устроиться, как внезапно грянула война с немцами. Скоро наступил страшный голод»¹.

Строки из письма Марии Николаевны воскресят те годы ее жизни.

«Дорогой Лизочек! Наконец представляется возможность написать тебе все более подробно, чем раньше... Беспокойство, от которого ты уехала, все еще продолжается там: Елену Сергеевну все таскают; остальных будто бы оставили «пока». Все очень голодают. Борис Васильевич и Мария Петровна, да и все питаются, главным образом, комбикормом и тем, что смогут достать.

За это время умерло много людей, перечту тебе их. Павлик Оленин; прислали недавно известие о смерти Миши Мамонтова, скончавшегося еще в феврале прошлого года в Саратовской тюрьме. На днях умерла Леля Лебедева, потом Таисия Ефимовна, Николай Густович, Сережа Сапожников и еще другие; всех выпишу тебе в отдельном списочке. Умирает совсем Катя Синельщикова, муж пропал без вести у нее, она совсем одна. Ируська Черненькая по-прежнему обслуживает всех окрестных старушек и дум о поездке к тебе не имеет. Удивляться на нее приходится, но сила Божия в немощи совершается. Жили мы всю зиму исключительно на то, что Лида продавала наш белый хлеб на рынке и на эти деньги покупала пшеницу стаканами, на два дня. Теперь хлеба белого стали давать только по сто граммов на карточку. На этом выгадывать очень трудно. Словом, Лида — мученица;



Мария Николаевна в 1943 году

¹ Воспоминания Лидии Николаевны Соколовой.

но благодаря ее трудам мы лучше себя сейчас чувствуем. Я уже не имею того звериного голода, какой был прошлой осенью и зимой, когда я готова была есть из помойки; могу «терпеть» голод и спокойно уже смотрю на хлеб. В связи с этим стали уже приходить мысли о посте. Хочу с тобой поделиться опытом своим в этом отношении. В прошлый Великий пост решила я отделять раз в день от своего кусочка хлеба маленькую дольку, может быть, граммов 15—20, для нищих. Этому последовал потом Женья, так что эти кусочки мы могли подать случающимся нищим. Главная трудность была не в том, что голодно после, такой крошкой все равно не наешься, но трудность сделать именно так, как решила. Нечто вроде, несколько иначе, я проделала в Петровский. И видела в этом для себя большую пользу. Душа встает в какое-то положение трудящейся, бодрствующей, трезвящейся, и так как это трудно, то она чаще прибегает к сердечной просьбе и мольбе к Господу о помощи, чтобы выдержать, не сдать. А от частой сердечной молитвы пробуждается сознание и ощущение всеприсутствия Божия. Вот как все одно за другое цепляется, а начинается с такого маленького и, казалось бы, ничтожного...

... Утешаюсь я сейчас тем, что каждую неделю езжу в Москву рисовать со старых икон. Это мне столько придает бодрости...»¹

Мария Николаевна все эти годы видела постоянную слезку за собой. Близкие люди говорили, что «она ходит по самому краю».

Мария Николаевна продолжала неустанно трудиться: писала иконы и работала в издательстве. Досок для икон в то время достать было невозможно, поэтому она писала на бумажных, картонных и грунтованных с двух сторон холстиках («таблетках»). Это были миниатюрные иконы, удивительные по тонкости исполнения, с изображением двенадцатых праздников и избранных святых (размер не более 10 x 7,5 см). Маленькая комната-келлия Марии Николаевны, с одним окном, была напоена духом молитвы и мирной тишины. Все, кто переступал ее порог, ощущали эту благодатную духовную атмосферу. В угловике теплилась лампада перед чтимой Феодоровской ико-

¹ Письмо монахини Иулиании к Е.А., 1943 год.

ной Божией Матери из храма Святителя Николая в Кленниках. Со времени закрытия храма и почти до самой кончины Марии Николаевны этот образ хранился у нее в кельеи¹.

В 1946 году произошло знаменательное событие: была вновь открыта древняя русская святыня — Троице-Сергиева Лавра. Предстояло возрождение обители. Она находилась в полном запустении. В Трапезном и Покровском храмах были устроены увеселительные заведения. На забеленных стенах «красовались» красные лозунги.

Мария Николаевна как художник-иконописец получила приглашение в Троице-Сергиеву Лавру. С этого времени начался основной период в ее творческой жизни. «Здесь, в Лавре, дарование Марии Николаевны раскрылось наиболее полно, чему содействовал искони присущий этой русской обители дух высокого монашеского благочестия и молитвенности, из которых произрастает и на которых зиждется труд иконописца»². Одной из ее первых больших творческих работ была роспись Серапионовой палаты, посвященная Преподобному Сергию Радонежскому. В росписях «Труды Преподобного Сергия», «Видение Преподобному Сергию птиц», «Благословение князя Димитрия Донского», «Беседа Преподобного Сергия со святителем Алексием» и других изображены события из Жития Преподобного Сергия. В цветовом решении Мария Николаевна опиралась на свои копии Дионисия из Ферапонтова монастыря. Росписи были выполнены в 1949 году за два месяца (август—сентябрь).

Мария Николаевна собрала группу помощников из нескольких молодых художников, которые переносили рисунок с эскизов на стену, раскрывали цвета, растирали натуральные краски (среди них было много ферапонтовских камней). Работали все с необычайным воодушевлением и радостью. Вот как вспоминает об этом одна из учениц-помощниц Ирина Васильевна Ватагина³.

¹ В 1990 году храм Святителя Николая в Кленниках был возвращен православным москвичам. Одновременно состоялась передача чтимой Феодоровской иконы Божией Матери в этот храм. (Прим. ред.)

² «ЖМП», 1975, № 5. С. 25—27.

³ И.В. Ватагина — художник-реставратор музея им. Андрея Рублева, иконописец, преподаватель иконописи в Богословском институте.

«Надо представить себе то время. Казалось, что нет возможности работать для Церкви. Реставратор икон при музее — вот предел. Мой учитель из Третьяковской галереи И.А. Баранов с тоской говорил: «Если бы мы с тобой работали для храма, как бы горело сердце!» Но это были только несбыточные мечты. И вдруг!.. Конечно, мне все представлялось чудом. Да так оно и было».

После работы в Серапионовой палате Мария Николаевна начала со своими ученицами систематические занятия иконописью. Это была небольшая группа из 4—5 человек, сплоченных любовью к русской иконе и глубоким уважением к своей наставнице. Наряду с практическими занятиями по изучению техники иконописи, Мария Николаевна многое открыла для них в духовной жизни, читала и рассказывала. Они учились писать с икон-образцов, написанных Марией Николаевной.

Освоив основные приемы иконного письма со своими ученицами, Мария Николаевна подключила их к большой работе над иконами для иконостасов двух приделов в московском храме пророка Ильи Обиденного. Это были 1952—1953 годы. Написано 17 икон для иконостаса и 12 икон небольшого размера для Царских врат. Особого внимания заслуживают иконы с изображением русских святых. Их четыре: «Святители Московские с Владимирской иконой Божией Матери», «Святители Киевские с изображением Божией Матери Печерской» и две иконы с изображением «Всея России чудотворцев» в молении за Землю русскую.

Но вернемся в Лавру. В 1950 году, во время реставрации в Троицком соборе, Мария Николаевна сделала копии почти со всех икон праздничного ряда иконостаса, принадлежащих кисти преподобного Андрея Рублева. Она писала на грунтованных с двух сторон холстиках, так называемых «таблетках» (размер 25 x 19 см), работая на лесах. Тогда же Мария Николаевна написала образ Преподобного Сергия с 19-ю житийными изображениями — список с иконы XV века, приписываемый иконописцу Дионисию или мастеру его школы. Эта икона помещена в местном ряду Троицкого собора у раки с мощами Преподобного Сергия.

В начале 50-х годов для Серапионовой палаты была написана большая икона «Явление Пресвятой Богородицы Преподобному Сергию». В это же время написаны для Нико-

новского придела Троицкого собора иконы «Преподобный Сергей» и «Святитель Алексей», ряд икон для сени над мощами преподобного Никона, в их числе иконы с изображением учеников Преподобного Сергия.

Одна из уникальных икон — образ «Преподобного Никона с житием» с 20-ю житийными изображениями (размер 140 x 118 см).



*Художники, выполнявшие росписи в храмах Троице-Сергиевой Лавры и Москвы.
Мария Николаевна и ее ученицы (слева направо): Е.С. Чуракова,
И.В. Ватагина, М.С. Чуракова, М.Н. Соколова, Е. Лункина*

В этой иконе выразилось глубокое размышление Марии Николаевны над иконным творчеством Дионисия. Икона находится над гробницей с мощами преподобного Никона.

Несомненный интерес представляют работы 1951—1952 годов в среднеазиатском городе Фергане. Архиепископ Ташкентский Гурий назначил сюда в храм настоятелем отца Бориса Холчева, духовного сына отца Алексея Мечева. «Владыка Гурий открывал Троице-Сергиеву Лавру в 1946 году, затем был переведен на Ташкентскую кафедру. Он любил небольшой ферганский храм во имя Преподобного Сергия. Для него из Лавры Владыка привез икону Преподобного Сергия с частицей его святых мощей. Кроме еще двух икон, в храме икон не было. Вместо иконостаса была белая штукатуренная стена. Общий вид храма был крайне убогий. Владыка Гурий и отец Борис очень хотели видеть в храме иконостас, напоминающий Троицкий собор в Лавре.

Монахиня Иулиания написала иконы для тяблового трехрядного иконостаса по образцу иконостаса Троицкого собора. По причине крайней удаленности и трудности доставки икон, они писались на холстах в Лавре. Монахиня Иулиания привезла рулоны и со своей ученицей Е.С. Чураковой¹ уже на месте приклеивала холсты на доски. К празднику Рождества храм был обновлен»².

В эти годы Мария Николаевна продолжала углубленно работать над созданием «Собора русских святых». Ею были написаны четыре большие иконы «Собор русских святых». Две иконы находятся в Лавре, одна — в Свято-Даниловом монастыре в Москве и одна — в Воскресенском соборе в городе Романове-Борисоглебске (современный Тутаев, Ярославская обл.). Мария Николаевна собрала большой материал о русских святых. Она находила подобие каждого лика изображаемого святого по разным источникам, изучила весь житийный материал. Во многом эта работа была определена общением Марии Николаевны с известным иерархом епископом Афанасием (Сахаровым). По его просьбе она подготовила также Лицевые святцы русских святых. Сохранилось его письмо.

«Милость Божия буди с Вами, родная моя Мария Николаевна.

Посылаю Вам списки русских святых для святцев и хочу поделиться с Вами моими мыслями по этому предмету.

Синодальные святцы напечатаны на 48 листах, по 4 на каждый месяц. Русских святых значительно меньше. Я думал бы разместить их всего на 20 листах, как у меня в списке размечено красным карандашом. На каждом листе изображения располагаются в три ряда, как размечено синим карандашом. Только на листах 2-м и 20-м Соборы преподобных Печерских изобразить без разделения на ряды, а общей группой, как обычно изображаются Соборы святых.

Самые изображения, я думаю, лучше дать в таком виде, как в большинстве наших Лицевых иконописных подлинников, то есть только контурные изображения. Очень хочется, чтобы поскорее, хотя бы в таком виде, были изготовлены наши святцы, чтобы и я мог увидеть их, а ведь мне недолго уже осталось

¹ Е.С. Чуракова — художник-реставратор, иконописец, преподаватель иконописи в Иконописной школе при МДА.

² Воспоминания Е.А. Булгаковой.

жить. А потом можно будет сделать и более совершенные изображения, подобные тем, какие Вы делаете для редакции, а может быть, и цветные. В дальнейшей разработке святцев на Вас можно будет возложить только руководство и наблюдение. А помощники у Вас найдутся.

На 21-м листе над Собором святых вселенских на воздухе — изображение Богоматери в рост, как на иконах Покрова, только не с архиерейским омофором, а с распростертым мафорием, то есть головным покровом восточных женщин.

Вот, кажется, все, что я хотел Вам сказать. Но все мои пожелания не считайте для себя совершенно обязательными. Рассуждайте сами, как лучше сделать.

Господь да хранит Вас и да помогает Вам в Ваших трудах, полезных для Церкви Православной.

Призываю на Вас Божие благословение.

Спасайтесь о Господе.

Богомолец Ваш епископ Афанасий.

30 сентября 1959 года.

P.S. Мечтаю быть в Лавре на праздник Преподобного. Тогда хотел бы повидаться с Вами. Кажется, будет в Лавре и митрополит Нестор, который будет искать Вас для переговоров об иконе «Всех русских святых». Но... мой заказ раньше сделан!..

P.P.S. На иконе владимирских святых сделайте надпись «Собор святых града Владимира и области его». А на задней стороне иконы сделайте такую надпись: «В Успенский Собор града Владимира в память юбилейного торжества по случаю 800-летия со времени его основания — смиренное приношение епископа Афанасия».

Епископ Афанасий был глубочайшим знатоком литургики и русской агиологии. Несомненно, их творческое содружество содействовало углубленному пониманию и выражению иконографическими средствами смысла и значения подвига русских святых, пронизанного любовью к Богу, своему Отечеству и народу.

Тема «Русских святых» занимала особое место в творчестве монахини Иулиании, к ней она обращалась на протяжении всей жизни. Монахиней Иулианией созданы иконы «Собор святых града Владимира», «Собор ярославских святых», «Собор святых первосвятителей всея России», «Собор святых святителей, в земле Российской просиявших» и многие иконы с избранными святыми.

В 1955 году под руководством Марии Николаевны группой молодых художников была расписана лаврская праздничная братская трапезная. Для другой лаврской трапезной Мария Николаевна написала три иконы: «Божия Мать Одигитрия», «Преподобный Сергей», «Преподобный Никон». В том же году по ее эскизам и под ее руководством группой тех же молодых художников расписан Покровский академический храм. Марией Николаевной расписаны абсидная стена и внутренняя алтарная сторона иконостаса, а также написаны на стекле запрестольный образ Воскресения и Покрова Божией Матери¹. Для иконостаса XVII века в этом храме она написала восемь икон, недостающих в праздничном ряду, три иконы для местного ряда, а также иконы для Царских врат. Позднее для храма были написаны иконы Преподобного Сергия, Святителя Николая, преподобного Серафима Саровского, святой равноапостольной Марии Магдалины.

В 1957 году в Лавре, в Трапезном храме во имя Преподобного Сергия Радонежского, были устроены два боковых придела: во имя преподобного Серафима Саровского и во имя святителя Иоасафа, епископа Белгородского. Мария Николаевна написала иконы для иконостасов этих приделов. В их числе образ «Московских святителей с Владимирской иконой Божией Матери» и икона «Явление Пресвятой Богородицы преподобному Серафиму Саровскому», где Мария Николаевна изобразила свою святую покровительницу — святую мученицу Иулианию. В том же году в подарок ко Дню Ангела наместнику Лавры архимандриту Пимену (ныне почившему Святейшему Патриарху) она написала Владимирскую икону Божией Матери, басменный оклад на которую изготовил ювелир Ф.Я. Мишуков. Несколько позднее в Трапезном храме для иконостаса XVII века главного придела во имя Преподобного Сергия Мария Николаевна написала в стиле всего иконостаса недостающие иконы из праздничного ряда.

Нельзя не сказать о том, что широкий интерес именно к древней иконе, к технике иконописи последовал уже после

¹ В группу художников входили И. Ватагина, Е. Чуракова, Е. Утюков, И. Чураков.

² См.: Марк (Лозинский), игумен. Столетие храма Московской Духовной Академии // «ЖМП», 1970, № 4. С. 20—21.

кончины монахини Иулиании. На протяжении своей жизни матушка Иулиания видела и испытывала то, что было нередким в церковной среде, — непонимание духовной ценности изобразительного языка древней русской иконы. Подчас отдавалось предпочтение живописному изображению. Сейчас даже трудно представить, каким это было испытанием для нее. Неоценим



Справа налево: наместник Троице-Сергиевой Лавры архимандрит Пимен (впоследствии — Патриарх), Мария Николаевна, художник Марина Алendorф, реставратор Е.С. Чуракова

вклад матушки в дело разъяснения значимости древнерусской иконы и утверждения иконописных традиций именно в Лавре, среди братии монастыря и среди будущего духовенства.

В 1958 году Мария Николаевна организовала при Московской Духовной Академии иконописный кружок. Студенты, желающие заниматься в кружке, в основном не имели художественной подготовки. Учитывая это, она постепенно опытным путем создала свою программу и метод обучения, сделала наглядные учебные образцы.

«Учеба иконописца — это не академические штудии, а дело жизни, подвиг, учеба духовная, как вместить в краски и линии невместимое, как человеческими средствами явить Богочеловеческое. Только Божественная благодать может помочь в этом свер-

шении иконописцу. Поэтому учитель, наставник учит не только рисунку и цветовому видению, но святому подвижничеству».

Один из учебников матушки Иулиании, ныне епископ Алипий, вспоминает, что после одной из лекций², прочитанной Марией Николаевной перед многочисленной аудиторией Академии и Семинарии, у него сразу явилось желание пойти в



*Занятия иконописного кружка в Московской Духовной Академии.
Конец 1950-х годов*

иконописный кружок. «С первых же лекций Мария Николаевна покорила всех нас. И только благодаря стараниям и трудам Марии Николаевны, мне открылся духовный смысл православной иконы. Все спешили в иконописный класс. Сначала мы писали детали одежды, отдельно личное. Когда все это было пройдено, наступил самый трепетный момент. Это был момент, когда она говорила, что ты можешь писать икону. С нетерпением ждал я, какую икону она благословит мне писать. И вот принесла она икону святителя Петра из ЦАКа³. С каким трепетом, страхом Божиим писал я эту икону. Смотрю сейчас, какая там неуверенная линия, дрожащей рукой написанная.

¹ Архимандрит Иустин (Попович) (1894—1978 гг.).

² Лекция опубликована в «ЖМП» за 1981 г. (№ 7. С. 73—78).

³ ЦАК — Церковно-археологический кабинет МДА.

Теперь вижу все эти недостатки, но для меня очень дорога эта икона, потому что здесь все мое первое трепетное душевное волнение. Взирая на эту икону, снова переживаю этот момент — священный момент, когда впервые я своей кисточкой изображал лик святого угодника Божия. В иконописной мастерской была особая духовная атмосфера — духовный оазис. Мария Николаевна



В иконописной мастерской. (Мария Николаевна наблюдает за работой своего ученика — будущего епископа Алипия.)

была не только учителем иконописи, но и учителем нашего православного благочестия. Потому многие обращались к ней за советом. И я неоднократно, будучи уже в монастыре, когда переживал трудные моменты, какое-то уныние, открывал свою душу перед ней. Она, имея богатый духовный опыт, всегда помогала. И когда писали семестровые сочинения, тоже обращались за советом, потому что она знала хорошо богословскую литературу.

Беседы наши были задушевные. Конечно, больше мы вопрошали, а о себе она мало говорила, не любила о себе говорить, как и вообще это присуще людям, живущим духовной жизнью. О том, что Мария Николаевна в постриге, мы не знали. Все касающееся внутренней жизни и внутреннего делания было сокровенно — такая черта была у Марии Николаевны. Она как-то поделилась со мной своим внутренним желанием, что ей хотелось бы перед смертью поболеть такой

болезнью, чтобы особо себя приготовить к переходу в вечность, и жизнь показала, что Господь услышал ее молитвы и ее желание.

Во время занятий, когда мы рисовали, она часто просто читала. У нее в сумочке всегда была книга о подвижниках благочестия XVIII—XIX веков. Мы очень любили эти чтения, слушали, затаив дыхание, как будто никого нет. Мария Нико-



Монахиня Иулиания за работой

лаевна была для нас духовной отдушиной. Со всех сторон нашей Святой Руси необъятной, со всех епархий приезжали ее воспитанники, делились с ней своими скорбями и радостями, и она, как мать, сострадала нам.

Я благодарю Бога, что Мария Николаевна уделяла внимание и прилагала много трудов, чтобы нас духовно образовать, духовно просветить, открыть нам внутренние очи на Православие и на православную икону»¹.

Монахиня Иулиания руководила иконописным кружком в течение 23 лет².

Нужно отметить, что живописные реставрационные работы, которые проводились во всех храмах Лавры до 1980 года,

¹ Из воспоминаний епископа Алипия (Погребняка).

² С 1990 года при Московской Духовной Академии вновь создана первая у нас в стране Иконописная школа. Образцы монахини Иулиании и метод обучения легли в основу программы Школы.

осуществлялись под руководством монахини Иулиании и при ее непосредственном участии. В 1965—1967 годах в Трапезном храме проводилась реставрация стеной живописи. В ней принимали участие братья Лавры и Е.С. Чуракова. В 1968 году была проведена ответственная работа по консервации и промывке икон древнего иконостаса Троицкого собора.



Отпевание монахини Иулиании (Трапезный храм Троице-Сергиевой Лавры, разрешительную молитву читает архимандрит Кирилл)

В 1970—1971 годах в городе Дмитрове в Казанском соборе вместе с бригадой студентов — учеников иконописного кружка — проведена реставрация икон иконостаса и стеной живописи.

В 1973—1974 годах была осуществлена трудоемкая реставрация икон главного алтаря Трапезного храма¹.

В 1976 году в Лавре была создана реставрационно-иконописная мастерская. Бригадой этой мастерской во главе с монахиней Иулианией были реставрированы иконы из Никольского придела Успенского собора, Трапезного храма, притвора Троицкого собора, Предтеченского храма и ризницы Лавры². К Дню интронизации Святейшего Патриарха Пимена в 1971

¹ Принимали участие Т.Я. Волкова, Е. Правдолюбова, Е. Волкова.

² В бригаду входили Е. Волкова, И. Волкова, Л. Говядяча, А. Алдошина.

году монахиня Иулиания написала копию с чудотворной Владимирской иконы Божией Матери, в размер подлинника. Было получено разрешение писать ее в Третьяковской галерее.

Монахиня Иулиания написала иконы для ризниц Лавры и Академии, запрестольный образ в главный алтарь Трапезного храма, Плащаницы Спасителя и Божией Матери, кресты с



Прощание Святейшего Патриарха Пимена с монахиней Иулианией изображением Распятого Спасителя, иконы на митры и панагии, много уникальных пасхальных яиц¹. Сейчас уже невозможно с точностью сказать, сколько было написано ею икон, даже трудно установить, где многие из них находятся. Матушка Иулиания всегда откликлась на бесконечные просьбы желающих иметь ее иконы. Они хранятся в разных монастырях и храмах, в домах священников и мирян. Но где бы вы их ни увидели, всегда можно определить, что икона написана рукою монахини Иулиании.

¹ Игумен Марк (Лозинский) в 1970 г. собрал 4 больших альбома черно-белых фотографий, которые представляют только часть работ М.Н. Соколовой. Хранятся в Изофонде Церковно-археологического кабинета.

В 1970 году Мария Николаевна приняла тайное монашеское пострижение, к которому стремилась еще с ранней юности, с именем святой мученицы Иулиании (память 30 августа, совпадает с празднованием преподобного Алипия Иконописца).

Русская Церковь наградила ее орденами святого князя Владимира III и II степени, орденом Преподобного Сергия



Последняя лития в Троице-Сергиевой Лавре

Радонежского и тремя церковными медалями. До последних дней жизни она неустанно трудилась. Последней работой, которую монахиня Иулиания писала, будучи тяжело больной, был образ Святой Троицы, расположенный над входом в Святые врата Троице-Сергиевой Лавры.

16 февраля 1981 года последовала блаженная кончина монахини Иулиании. За час до кончины она в полном сознании причастилась Святых Христовых Таин, Господь милостиво избавил ее от мучительных страданий, присущих ее тяжелой болезни.

Чин погребения совершался в Лавре, в храме Преподобного Сергия. «Его возглавил наместник Лавры архимандрит Иероним. Ему сослужили собор монастырского, академического и приезжего духовенства...

... Духовник Лавры и Академии архимандрит Кирилл прочитал разрешительную молитву над новопреставленной монахиней Иулианией. Первым простился с покойной прибывший в Лавру Святейший Патриарх Пимен, который благословил ее небольшой Владимирской иконой Божией Матери»¹.

Погребена монахиня Иулиания на кладбище в поселке Семхоз.

«Монахиня Иулиания пользовалась огромным авторитетом и в духовном плане и как иконописец. Много дала для воспитания молодого поколения духовенства ее многолетняя работа в иконописном кружке. Большинство современных иконописцев в России — ученики монахини Иулиании или ученики ее учеников. А вначале она была одна»². «... О матушке Иулиании надо и должно вспоминать не как об иконописце только, но как о человеке-христианине, жившем Богом не только своей специальностью, но всеми своими проявлениями. А это в наше время становится исключительной редкостью, и это блески Руси уходящей, Святой Руси...»³

Алдошина А.Е., Алдошина Н.Е.

¹ Монахиня Иулиания (Мария Николаевна Соколова). Некролог // «ЖМП», 1981, № 7. С. 18.

² Воспоминания И.В. Ватагиной.

³ Из письма архимандрита Иоанна (Крестьянкина), духовника Успенского Псково-Печерского монастыря, Н.Е. Алдошиной (апрель, 1983 год).

II. РУКОВОДСТВО ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ ИКОНОПИСЦЕВ

1. НАЧИНАЮЩЕМУ ИКОНОПИСЦУ

Приступающему к изучению техники иконного дела¹ прежде знакомства с рисунком, материалами и способами их применения необходимо понять священный характер этого искусства, его высочайшее назначение и теснейшую связь с жизнью Церкви. Иконопись — это не просто искусство, это искусство церковное.

Икона — это книга о вере. Языком линий и красок она раскрывает догматическое, нравственное и литургическое учение Церкви. И чем чище и выше жизнь христианина, тем доступнее его душе язык иконы.

Икона — прежде всего священный предмет. Изображенный на ней лик получает, по правилу Церкви, имя через надписание. Этим икона усваивается тому, кто на ней изображен, восходит к своему первообразу и становится причастной его благодати, так что при недостойном, небрежном обращении с иконой оскорбляется не живопись, а тот, чье имя она получила, ее первообраз. Поэтому начинающему иконописцу с самого начала необходимо проникнуться благоговением к иконописанию и признать его святым делом.

Необходимо также возыметь уважение к тем людям, которые на протяжении прошлых веков потрудились в этом деле, сумели выработать язык иконы, создали ее высокий, подлинно церковный стиль. Среди них мы знаем прежде всего святого апостола и евангелиста Луку, и после него было бесчисленное множество иконописцев среди святых мужей и отцов Церкви.

Икона есть образно выраженная молитва, и понимается она, главным образом, через молитву. Она рассчитана только на молитвенно предстоящего перед ней верующего. Ее назначение —

¹ «Руководство для начинающих иконописцев» составлено на основе пособия по технике иконописи и лекций, подготовленных для студентов иконописного кружка при Московской Духовной Академии, которым монахиня Иулиания руководила в течение 23 лет.

содействовать молитве, поэтому трудящемуся в этом деле необходимо во время работы не забывать о молитве. Молитва многое в иконе объяснит без слов, сделает понятным, близким, покажет как духовно верное, как неопровержимо истинное.

Ошибается тот, кто ищет в иконе внешней красоты. Церковное творчество отличается несколько иным пониманием красоты. Красота духовная выше телесной, и цель христианской жизни заключается в восхождении к Первоисточнику красоты — Богу. Природа — одно из средств познания Бога, через созерцание ее красот человек призывается прославлять Бога-Творца и созидать красоту своего внутреннего образа, возрастая и обновляясь во Христе в новую тварь, преображенную, искупленную для новой, Вечной Жизни во Христе. Но мыслить духовно человеку в земных условиях очень трудно, и Церковь установила некое посредство, как бы мост от мира вещественного к духовному, создав символ — наглядное изображение истин веры, выработав при этом и особые, только ему свойственные формы. Это и есть древняя икона. Поэтому перед иконой «не писаному лику поклоняемся в молитве, а восходим к Первообразу» (святитель Василий Великий).

В иконе образно выражена единая, незыблемая, общецерковная истина, и ее важно сохранить незамутненной. Искажения привносятся в икону от неумелости, невежества или дерзостного самочиния иконописца, не боящегося отступать от иконного предания и вносить в церковный образ «мудрование свое, мудрование плоти».

Икона, считает Церковь, может быть сделана церковно только «чистыми руками», поэтому Поместный Стоглавый Собор Русской Церкви (43 гл. Стоглава) предписывает иконописцу соблюдать правила нравственности: ему должно быть «смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистнику, не пьянице, не грабежнику, не убийце; особенно хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением, и подобает живописцам часто приходиться к отцам духовным и во всем с ними совеща́тися, и исповедыва́тися, и по их наставлению и учению жити в посте, молитве и воздержании со смирением». Собор не оставил без внимания и грамотность иконописцев в их деле, и должное отношение к своему труду. Собор повелевает «с превеликим тщанием (старанием) писати образ Господа нашего Иисуса Христа, и Пречистыя Богоматери, и святых по образу, и по подобию, и по

существо, и по лучшим образцам древних иконописцев; а от самосмышления бы и по своим догадкам Божества бы не описывали». Если же кто-либо из учеников начнет «жити не по правилам заветания, в нечистоте, пьянстве и бесчинстве, тех от дела иконного отнюдь отлучати и касатися того не велети, боящися реченного: *проклят человек, творяй дело Господне с небрежением* (Иер. 48, 10). Поселянам же и невеждам, которые по сие время писали иконы, не учася, самовольством и самочинием, не по образу, строго наказать, чтобы учились у добрых мастеров; и которым Бог даст эту премудрость, тот бы писал, а кому не даст, тот должен в конец от такового дела престати», чтобы имя Божие ради плохого письма не хулилось, ибо «не знают, что делают, и греха себе того не ставят». Таково заветание Московского Собора (1551) всем иконописцам.

Начинаящему иконописцу предлагается работать только «по образцам». Древняя икона соприкасается с миром иным, нами не видимым, божественным. Постигать его, и постигать правильно, далеко не всякий может, тем более давать ему соответствующую художественную форму. Однако были (возможно, есть и теперь) люди, которые при чистоте сердца, способного созерцать сокровенную истину, получили еще и дар творчески воплощать в видимых образах то, что недоступно чувственному восприятию.

Восемь веков Церковь Христова в лице своих иконописцев трудилась, вырабатывая художественную форму иконы, и теперь мы имеем в ней образ, приближенный, насколько возможно, к миру невещественному, с одной стороны, и к нашему, крайне ограниченному пониманию этого мира, с другой стороны. Поэтому в противоположность мирскому искусству, совершенствоваться в котором можно только через изучение природы и натуры, иконописи нужно учиться только через копирование древних икон, в которых невидимое явлено в доступных для нас формах.

Копируя икону, человек всесторонне познает ее и невольно приходит в соприкосновение с тем миром, который в ней заключен. Постепенно он начинает ощущать реальность этого мира, узнавать истинность данного образа, потом постигает глубину его содержания, поражается четкостью форм, внутренней обоснованностью его деталей и поистине святой простотой художественного выражения. Но чтобы так понять икону, нужно время, и иногда довольно длительное.

При подборе иконы для копирования надо иметь в виду, что наряду с иконами высокого художественного качества существует много так называемых «примитивов», которые вышли из бывших сельских ремесленных мастерских. Они не могут служить образцами для изучающих иконопись. В вопросе, что копировать, лучше следовать совету опытных мастеров, так как среди икон различных веков и школ не каждая может быть образцом для начинающего.

Репродукции могут помочь в рисунке и композиции, могут показать, как положить правильно высветления на ликах и одеждах, но колорит их всегда искажен, поэтому придерживаться его не следует. Самое большее, что может дать репродукция, — это подсказать размещение цветовых пятен; сам же тон, например, красного, синего, зеленого и др., можно взять верно, только имея опыт копирования древних икон.

В работе над иконой можно впасть в ошибки и незаметно сбиться с пути. Это случается и вначале, и в дальнейшей работе. Тот, кто хорошо знает светское искусство, природу и анатомию, долго не может привыкнуть к особенностям рисунка иконы, невольно находит множество «неправильностей», «искажения», стремится чуть-чуть тут или там что-то исправить; ему кажется, что «так не может быть». Следовать своим знаниям и чувствам нельзя, так как в иконе важно внутреннее видение, а у художника-ученика — внешнее видение. Надо принять пока «на веру» все, что непонятно и малопримлемо, и повторить то, что есть. Понимание приходит со временем.

В дальнейшем, когда своеобразие иконописного образа будет внутренне принято, когда в память внедряются приемы художественного раскрытия образа иконы, может возникнуть соблазн проявить свою творческую импровизацию, сделать «по-своему», вначале хотя бы в деталях. Если встать на этот путь, не имея к тому внутренних данных, то постепенно в иконный образ можно привнести много нелепостей, тогда как в подлинной иконе нет ничего случайного.

Церковь приемлет творчество, но в том случае, если в нем сохранена общецерковная истина, а это возможно тогда, когда художник, овладев техникой, обладает еще и даром не только духовного видения, но и творческого воплощения увиденного.

В заключение скажем, что «вера, смирение, чистота были естественными качествами иконника. Постоянным молитвен-

ным подвигом он умножал в себе эти качества, что приводило его к все большему просветлению и, наконец, к святости. Свой талант он считал не своим, а полученным от Бога туне (даром), и для Бога нужно было возделать его, принести плод Господину и смиренно возратить Подателю жизни, ничего не оставив себе (даже подписи на образе), чтобы не получить похвал, которые только вредны и отвлекают от прославления Единого и Вечного. Смирение — это не уничтожение личности, а ее обогащение, воспитание, собирание и возвращение. Христианское смирение — это радость, обновление и соучастие в подвиге Христовом, а подвиг христианский — легкое иго Христово — радостен и светел» (протоиерей Алексей Остапов).

2. ИКОНОПИСЬ ЕСТЬ ИСКУССТВО ТРАДИЦИИ

Техника иконописания сложна и своеобразна. Последовательность процесса писания иконы выработана вековой практикой древних иконописцев. Она почти всецело применяется и современными мастерами и изменению не подлежит, а потому начинающие иконописцы должны придерживаться ее со всей строгостью.

В последующем изложении приведено описание необходимых для иконописного дела материалов, а также приемов писания икон по древней традиции.

Однако техника иконописи имеет свою историческую жизнь: со временем появлялись новые материалы¹, к которым иконописцы приспособлялись, изучая их и применяя на практике. Так же и в наши дни, в силу обстоятельств, приходится пользоваться некоторыми материалами, которые не указаны в старых руководствах. Но, отступая в этой части от традиции, каждый иконописец должен бояться более всего нарушить главное: установленную структуру и последовательность построения иконописного образа, и это потому, что своеобразие как самого образа, так и приемов его выражения не случайно. Оно вытекает из внутренней сущности иконы, являющейся основой всего ее построения, так же, как обычная живопись в своих внешних формах и приемах пользования материалами

¹ Например, в XVII в. появилось твореное золото, ввозились из-за рубежа новые краски и т.п.

тесно связана с собственной основой, со своими целями и назначением. Через краткое сравнение обоих искусств легче всего уясняется как исключительность духовной основы иконы, так и традиционность ее внешних форм и технических приемов.

Чем по своей сути и форме является художественное творчество? Наше понимание вещей и жизненных явлений всегда глубоко лично: в наших суждениях, определениях, поступках, словах, выводах всегда сквозит наше «я», с его чувствами и страстями. Все вещи, какие бы человек ни делал, все, что он создает из любого материала, отражает его индивидуальность, поэтому всякая вещь так же психологична, как и сам человек. Во все, что видит, художник вкладывает свое осознание, свой темперамент, всему дает свою оценку, и это его «я», его личность, составляет основу, духовную суть его творчества.

Всякая картина относится к тому или иному жанру живописи: пейзажу, портрету, натюрморту. Художник, по своим наклонностям, избирает тот жанр, который ему ближе, в котором он видит возможность полнее себя высказать. Поскольку, выражаясь таким образом, он пользуется образами и предметами внешнего мира, то ближайшей задачей для него является создание на плоскости холста впечатления глубины пространства, он старается как бы ввести зрителя в некий реальный мир, наполненный для всех понятными образами природы, людей, зданий, предметов. Такие средства живописи, как линия и краски, не имеют в его творчестве самостоятельного значения и не должны иметь — это лишь подсобный материал, помогающий вызвать в воображении зрителя полную иллюзию пространственности и объемности предметов, то есть иллюзию их реальности. Но методы применения материалов, какими пользуется мастер в своей работе, все же сохраняют особенности, характерные для него даже и тогда, когда он, как человек своей эпохи, следует сознательно или невольно общепринятым понятиям, вкусам и исканиям в искусстве своего времени.

Таким образом, во всякой картине выдающегося живописца сущностью ее является неповторимая индивидуальность мастера, которую мы ищем и ценим даже в каждом штрихе и мазке кисти. Все это делает вполне допустимым и даже естественным видеть некоторую автопортретность художника в любом жанре живописи.

Картина есть некий духовный снимок с мастера. Отсюда делаем вывод: если основой этого искусства является непостоянная, изменчивая личность художника, его жизнь, то и творчество его не может нести в себе ничего постоянного, неизменного. Искусство живописи действительно таким было, таким и остается как по своей сути, так и по внешней форме и техническим приемам. Примечательно, что даже холст — эта выбкая, колеблющаяся основа живописи, на которую картина сменила прежнюю твердую, упругую основу — доску, вполне соответствует непостоянству этого художества.

Теперь обратимся к искусству иконы.

Заметим для себя, что иконой, в узком смысле, мы называем изображение, сделанное на доске. Но, определяя это искусство, будем иметь в виду не только собственно икону, а иконописный образ в широком смысле, изображение, которое может быть написано и на стене, и на металле, и на предметах церковного обихода, и не только написано, но и выгравировано, и вышито, и выложено мозаикой и т.п.

Итак, прежде всего икона — это не есть некое самостоятельное искусство. Иконопись есть часть жизни Церкви, одно из ее установлений. «Я не от мира сего (Ин. 8, 23), — сказал Божественный Основатель и Глава Церкви, — царство Мое (т.е. Церковь) не от мира сего» (Ин. 18, 36). Поэтому как природа Церкви, так и все ее установления неотмирны: их назначение и конечная цель те же, что и у Церкви, — спасение мира, то есть воспитание человека во времени для вечности, приведение его к благодатному общению с Богом, к богоуподоблению. Поэтому в таком своем установлении, как иконопись — церковное изображение, Церковь хочет выразить в образе свое учение, свою историю, догматы веры, то есть богословие, молитву, как дыхание жизни духовной, духовный опыт отцов и учителей Вселенской Церкви, уже достигших благодатного бесстрастия и общения с Богом, и не только достигших, но и оставивших нам описание этого многотрудного пути в своих многочисленных творениях. При этом Церковь особенно имеет в виду тех своих чад, для которых словесные изложения богословия недоступны или малодоступны.

«Мир не видит святых, как слепой не видит света»¹. Видение же Церкви тем и отличается от обычного, мирского,

¹ Митр. Московский Филарет (Дроздов).

что в видимом всеми, но узко и однобоко, она видит невидимое; во временном потоке жизни она зрит струю вечности. И именно то, что ускользает от обычного зрения, Церковь показывает в иконописном образе.

Но как выразить «благодать» или человека «обоженного»? Ясно, что для этого нет никаких человеческих средств. Поэтому церковное искусство, веками вырабатывавшее свой образ, дает в нем лишь намек, некое подобие, символическое обозначение невидимого; дает особыми формами, особыми красками и линиями, особым, единственным, только Церковью усвоенным языком такое изображение, которое при глубоком, внимательном подходе к нему оказывается совершенно соответствующим тому состоянию, которое святыми отцами описано словесно. Явно, что такой образ не может быть написан как угодно и чем угодно. Очевидно, что здесь не может быть ничего случайного, индивидуального, произвольного, капризного. Язык иконы вырабатывался разумом Церкви, народов и истории под благодатным водительством Святого Духа, всегда пребывающего в Церкви.

Икона выражает единую, раз и навсегда установленную истину, не подлежащую изменению. Эта незыблемость ее основы требует таких же твердых и устойчивых как конструктивных форм самого образа, так и средств его выражения. Таковыми и являются традиции иконописания.

Основные приемы, характерные для этого искусства, сами собой вытекают из его содержания.

1. Иконописный образ — это, прежде всего, образ на плоскости¹. Могут ли такие понятия, как молитва, бесстрашие, богословие, совмещаться с какими бы то ни было представлениями о земной пространственности? Какая может быть речь об иллюзии там, где задачей стоит наибольшее приближение к высочайшей Истине? И иконописец разворачивает всю свою композицию, строго подчиняя ее плоскости доски или стены.

2. Средства живописи — линия и краски — не исполняют никакой служебной роли, они сами конкретно участвуют в создании образа. Линией древний иконописец владел в совершенстве: в иконе мы видим ее и мягкой, и угловатой, и

¹ Плоскость — символ вечности.

плавной, и графически тонкой, а местами и монументально-сочной. Она во всем подчиняется какому-то внутреннему, высококоразвитому чувству ритма и особое значение приобретает в контурах фигур и отдельных плоскостей.

3. Из красок для иконописи издревле избрана темпера, и не случайно. Художник для своей картины хотя и может выбирать по своему вкусу акварель, гуашь или масло, тем не менее и он стремится подобрать такую краску, которая бы более подходила к решению его задач. Так, например, из истории нам известно, что темперная живопись была общераспространенной в Византии и эту технику вместе с христианством и церковным образом восприняли все подвластные ей народы. На Западе художники Возрождения, хотя и отступили постепенно от условностей иконописи, продолжали еще долго (XIII—XV вв.) пользоваться яичной темперой, несмотря на то, что внимание их было полностью поглощено изучением натуры. Однако как только была открыта и разработана техника масляной краски, ее преимущества быстро привлекли к себе симпатии художников. Жирный мазок, непроницаемость, вещественная цветистость как нельзя более подходили для выражения вещественности материального мира, и темпера в этом искусстве отошла в прошлое, оставшись незаменимой лишь для церковного образа, и вот на каких основаниях.

С одной стороны, высота и святость священного изображения предполагают и материалы для своего воплощения лучшие, достаточно прочные в смысле их устойчивости к влиянию времени и внешней среды. И мы теперь уже знаем, что краска, приготовленная на яйце, как раз обладает такой прочностью, что как будто вовсе не подлежит разрушительному действию времени.

С другой стороны, темпера, по своим свойствам, дает возможность сохранять плоскостность изображения, что является необходимым условием для создания иконописного образа и, вместе с тем, позволяет сохранять выразительность линии. Эта краска способна дать необычайную силу тона, оставаясь в то же время легкой и прозрачной.

Для писания иконы определены и приемы пользования этой краской, а именно: линейно очерченные плоскости заполняются одна за другой по возможности ровными слоями составленных цветовых тонов. Задачей художника-иконописца в этом процес-

се является согласование между собой отдельных цветовых пятен. Но эта задача не может решаться механически. Как невозможно создать музыкальную симфонию, не переживая ее, так невозможно создать и цветовую гармонию, не входя в ее сущность. Только непосредственное, конечно, для каждого иконописца в своей мере, но именно непосредственное соприкосновение иконописца с пренебесным миром Божественного может вдохнуть ту жизнь в цветовую гармонию иконы, которую ощущает зритель, даже чуждый религии.

Вот что мы читаем в одном из современных описаний иконы: «В искусстве сочетания красочных пятен древний мастер достигал изумительных вершин: пламенная киноварь, сияющее золото, чистые белые тона, ослепительная ляпис-лазурь, нежные оттенки розового, фиолетового, лилового, серебристо-зеленого через противопоставление или тонкое сгармонирование красочных аккордов давали образ, по своей музыкальной певучести и, вместе с тем, спокойной сосредоточенности вызывающий у зрителя ощущение какой-то легкости, когда все противоборствующие страсти приведены в согласие и когда возникает совсем особое чувство гармонии».

Так говорит человек, смотрящий на икону лишь как на произведение искусства. Какой же величайшей помощью была древняя икона для сосредоточенности в молитве, для умиротворения среди житейских бурь души христианина, для которого она только и предназначалась. Действительно, в иконе как в отдельных ликах, так и в целых композициях мы не можем не ощущать, не можем не поражаться каким-то особым веянием примиренности и бесстрастия, даже в таких изображениях, как «Усекновение главы святого Иоанна Предтечи», «Распятие», «Положение во гроб», «Жития и страдания мучеников».

Есть в иконах и земля в виде горок, и растительность, и здания. Выписывая их, художник отнюдь не обращался за справками к натуре; их отвлеченные формы лишь помогали ему ярче и целостнее выявлять главное: тот спокойный ритм внутренней жизни духа, который не нарушается никакими земными превратностями.

Итак, икона есть Богооткровенная истина, богословие, выраженное не словесно, а образно (вспомним иконы Святой Троицы, Воскресения Христова). В иконе отражены молитвенная собранность, умиротворенность бесстрастия в общении с

Богом, то есть то, что является конечной целью духовного пути и жизни христианина, и не только христианина, но и каждого человека. Примечательно, что все это как реальнейшая реальность дается в иконе также вполне реально, без всяких намеков на иллюзию, одними линиями и красками, но так, что под простейшими формами мы ощущаем истины сокровенной жизни.

Приемы выявления иконного образа через высветления и притенения отдельных деталей — горок, палаток, одеяний, ликов и пр. — так же традиционны, как традиционны приемы заготовки досок, наложения позолоты, закрепления изображения олифой.

Итак, иконопись есть преимущественно искусство традиции. И эти выработанные древностью традиции передаются иконописцами из рода в род, из поколения в поколение, вплоть до наших дней.

Иконопись — это искусство на плоскости, но, по глубине своего содержания, оно далеко превосходит самую талантливую картину, лишь иллюзорно вводящую в бесконечные дали пространства и открывающую самые возвышенные мысли и чувства художника. Как всякому делу, как обычным рисованию и живописи, так и иконописи необходимо учиться, начиная не со сложных задач, а с простых, постепенно переходя к все более и более трудным.

Язык иконы — это то же, что грамота. Ребенка учат сначала писать отдельные буквы, потом дают списывать с книги, далее — писать изложение и, наконец, сочинение. Так и в иконописи есть своя грамота, своя школа, своя последовательность работы, через которые ученику даются особые знания, особая подготовка и особое воспитание. Программа и постепенность обучения также традиционны и проверены опытом многих поколений.

Иконописный образ по своему содержанию и по конструктивной форме — один, но технические приемы его воспроизведения несколько разнятся в зависимости от основы: например, на грунтованной доске используют одни приемы, на штукатурной стене — несколько иные.

Переходим к подробному описанию материалов и технических приемов написания иконы на доске.

3. ТЕХНИКА ИКОНОПИСИ

Техника иконописания сложна и своеобразна; последовательность писания иконы выработана в древности, изменению не подлежит и по традиции передается иконописцами из поколения в поколение. Поэтому начинающие иконописцы должны также строго и неуклонно ее придерживаться. Если же, в силу обстоятельств, приходится отступать от некоторых материалов и приемов, то каждый иконописец должен более всего бояться нарушить главное: традиционный образ иконы и последовательность его построения.

Каждая икона состоит из четырех основных частей — слоев. Первый слой — щит из деревянной доски (или кусок холста) — является ее основой. Второй слой — грунт, или левкас, приготовленный из порошка мела с клеем. Третий слой — живопись, состоящая из рисунка и красочных материалов: пигментов, приготовленных на натуральной яичной эмульсии или на искусственной — казеиново-масляной или поливинилацетатной. Четвертый слой, защищающий живопись от внешних воздействий, представляет собой тонкую пленку отвердевшего растительного масла (олифы).

Сообразно с этим работа над иконой подразделяется на четыре основных этапа: выбор основы, наложение грунта, живопись и закрепление ее олифой.

ЭТАПЫ ИКОНОПИСАНИЯ

Выбор основы и ее обработка

Доска для иконы готовится из таких пород дерева, как липа, сосна, ель, ольха, лиственница (в северных районах России), пихта, кипарис, бук (в южных районах). Предпочтение надо отдать кипарису, липе и ольхе.

Кипарисовые доски не коробятся от воздействия атмосферных изменений, и в них не заводится жучок-точильщик (благодаря специфическому запаху кипариса). Липовые и ольховые доски удобны своей легкостью, так как иконопись требует горизонтального положения доски (в отличие от станковой живописи) и позволяет, для удобства иконописца, поворачивать икону в разных направлениях.

Доски березовые, особенно осиновые, еловые, сосновые и других малоценных пород, непрактичны (хотя и постоянно употребляются): они или очень смолисты (смола может высту-

пять из доски и после просушки, даже иногда через лицевую сторону), или очень рыхлы (береза, осина) и восприимчивы к переменам температуры и влажности воздуха, отчего сильно коробятся и трескаются.

Совсем непригоден дуб из-за своей особой структуры, способной трескаться под левкасом.

Доска, предназначенная для иконы, должна быть из хорошо высушенного дерева. В древности просушка велась на открытом воздухе и весьма длительное время. В настоящее время сушка древесины ускоряется искусственным образом в особых сушильнях, но прежних результатов этот способ не дает.

В цельной или склеенной из нескольких частей доске, с целью предохранения ее от покоробления, в тыльной стороне, поперек древесного волокна, делаются расширяющиеся в глубину доски прорезы, в которые вставляются шпонки — узкие дощечки, сделанные по форме паза и приготовленные из более крепкого дерева, чем сама доска (например, из дуба).

Наиболее распространенные шпонки известны под названиями «сквозных», «встречных», «рельефных», «плоских». Форма паза, в который они вставляются, носит название «ласточкин хвост».

Но свое назначение — противодействовать покороблению доски — шпонки выполняют не всегда. Доска ссыхается, коробится, шпонки часто выпадают из пазов. Поэтому в конце XVII века их стали врезать в торцы досок, откуда выпасть им почти невозможно.

Шпонки ни в коем случае не приклеиваются к доске, а для прочности или приклеиваются самым кончиком, или прибиваются одним гвоздиком, чтобы при колебаниях влажности атмосферы, способствующей расширению и сужению доски, она не могла лопнуть. Иногда в щит, состоящий из нескольких досок, склеенных между собой, врезаются дополнительные шипы — планки различной формы, называемые «ласточками», «карасиками», «сковородниками». Они врезаются в смежные доски. К такому креплению приходится прибегать особенно в тех случаях, когда икону пишут на старой, сильно выгнутой доске.

На лицевой стороне доски вытесывается плоское углубление, вокруг которого оставляется нетронутой рама, или поле. Углубленная часть доски называется «ковчегом» или «корытом»; уступ, образуемый ковчегом, носит название «лузги». Встречаются иконные доски, вынутые с лицевой стороны два

раза, то есть имеющие двойной ковчег. Глубина ковчеха для икон небольших размеров должна быть около 2—2,5 мм и не более 3—4 мм для крупных досок.

Картину, для цельности впечатления, вставляют в раму, отделяя ее таким образом от окружающего и направляя внимание зрителя в мир, открывающийся на холсте за рамой, как бы

за окном. В иконе роль рамы исполняют поля. Изолируя изображенное на иконе от земного окружения, они способствуют сосредоточенности молящегося.

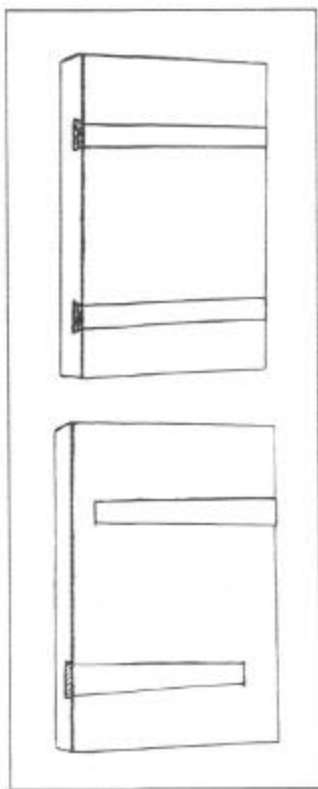
Размер доски, соотношение ее длины и ширины и величина полей имеют большое значение, так как, если пропорции не соблюдены, потеряется впечатление и от самой хорошей работы.

Ранее дощаник с иконником работали в контакте. Дощаник в столярном деле был таким же мастером, каким художник в красочном. Если ему говорили: «Поля в красу, пошире или поуже», — это значило, что целиком полагаются на его вкус, а вкус у хорошего столяра был таким же утонченным, как и у художника.

В различные времена способы обработки доски, крепления шпонок, профиль шпонок, пропорции досок, ширина полей изменялись. Все эти особенности иконной доски имеют

Шпонка «сквозная» (вверху),
шпонка «встречная» (внизу)

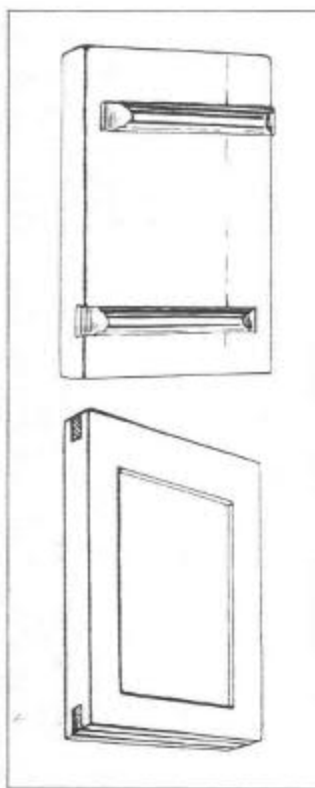
большое значение при установлении даты произведения. В древности доски изготовлялись с помощью топора и тесла, поэтому до нашего времени сохранилось такое название для доски, как «тес». Часто даже поперечную обработку досок, как и бревен, производили топором. Колотые доски имели то преимущество, что они очень редко трескались и почти никогда не коробились, особенно, когда они были расколоты по радиусу, вдоль по волокнам. Затем колотые доски начали заменять пилеными.



Пила в России была известна уже в X веке, но, по-видимому, до XVII века в обработке древесины применялась только для поперечной распиловки. Продольная же распиловка, имеющая целью получение из бревна нескольких досок, стала, вероятно, применяться значительно позднее. Об употреблении продольной пилы из письменных источников известно только с XVII века¹.

Лучшим доказательством способа обработки доски являются следы от инструмента, оставшиеся на ее поверхности. Так, например, от обработки топором остаются характерные зарубки. Но, как правило, доски древних икон (XI—XVI вв.) имеют следы обработки скобелем. Обратная сторона досок многих икон подвергалась в последующие века неоднократным обработкам. Поэтому первоначальный способ изготовления доски правильнее и безошибочнее определять по следам, сохранившимся под слоем живописи. Конечно, их можно видеть только в том случае, если часть левкаса, покрывающего доску, утрачена. Первичная теска досок проводилась вдоль волокон древесины, чтобы выровнять поверхность каждой доски в отдельности. После соединения досок в один щит по лицевой стороне шла вторичная обработка теслом поперек волокон древесины, в целях выравнивания мест соединения. Поскольку для обратной стороны неровности в местах соединения досок не имеют существенного значения, поперечной тески там не делалось².

Форма шпонок и способы их крепления также имеют свою историю. В XII—XIII веках шпонки не врезали в доски икон,



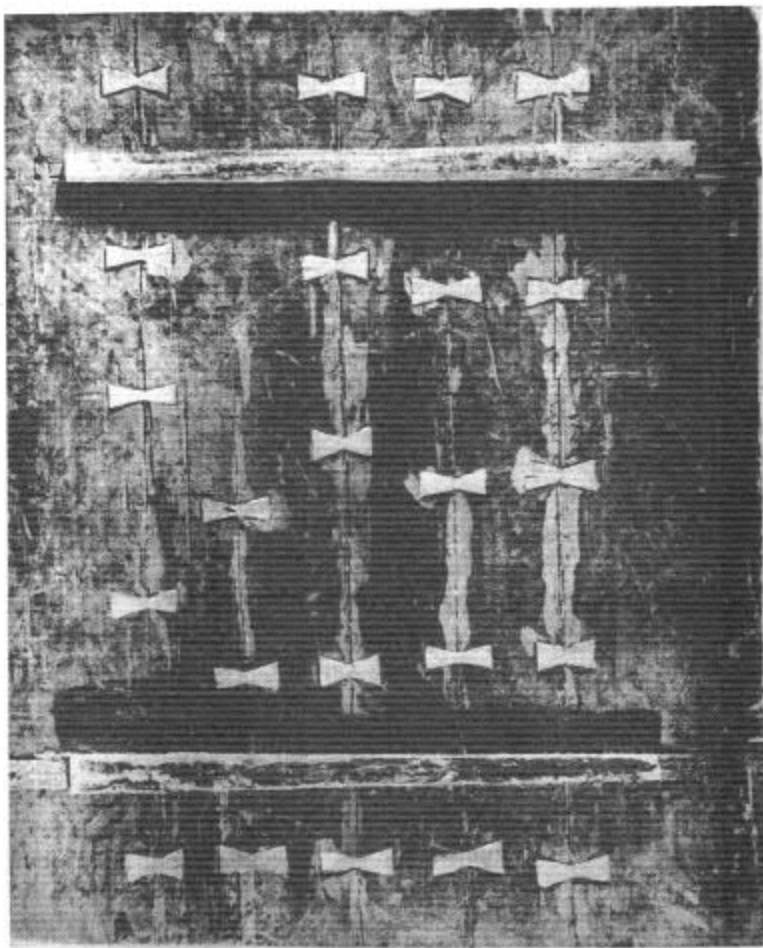
Шпонка «рельефная» (вверху), шпонка «торцовая» (внизу)

¹ Филатов В.В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961. С. 7.

² Филатов В.В. Указ. соч., с. 7.

как в последующие века, а прикрепляли их с помощью деревянных штырей или железных кованых гвоздей. Местом крепления шпонок были торцы досок и их тыльные стороны.

В XIV веке к доскам, состоящим из одного куска дерева, шпонки не прикрепляли. Когда щит делали из нескольких досок, использовали накладные шпонки, прикрепляя их железными

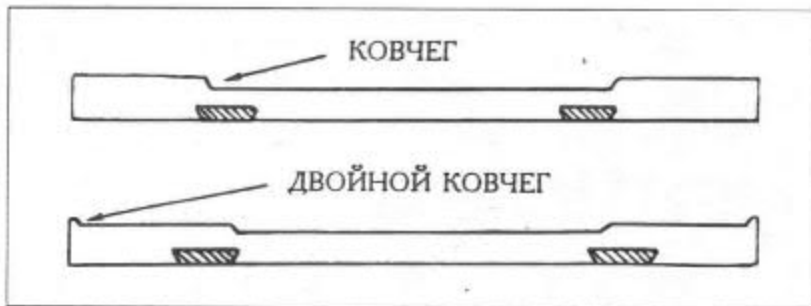


Доска с врезными шпонками и дополнительными шитами — «ласточками» коваными гвоздями. С конца XIV века встречаются доски с врезными шпонками.

В XV—XVI веках шпонки только врезали в тыльную сторону доски, и они высоко выступали над поверхностью доски; в иконы малого размера врезали только одну шпонку.

В XVII веке шпонки также врезали в доску, но их делали низкими и широкими, частью изготовляли из дуба, со сложным профилем. В самом конце XVII века стали врезать шпонки в торцы досок.

Формат досок, ширина полей, глубина ковчега также имеют характерные для своего времени особенности. Древние иконы,



Доска с ковчегом (вверху), доска с двойным ковчегом (внизу)

как правило, имеют ковчег. Иконы XIV—XV веков отличаются удлиненной формой и узкими полями. Доски в полтора метра имеют поля шириной 4—4,5 см, на досках небольшого размера они суживаются до 1,5—2 см.

С конца XVI века в иконах, главным образом, московских мастеров доска видоизменилась. Пропорции сторон как будто обычные, мерные, но стороны ковчега приблизились к квадрату, поля стали шире (иногда они доходят до 5—6 см на иконах малого формата), а глубина ковчега и на ощупь едва приметна. Появился и распространился двойной ковчег.

Со второй половины XVII столетия доски, как правило, изготавливались без ковчега, с ровной поверхностью, но поля, обрамляющие изображение, выделялись цветом. От XVII века дошли иконы, имеющие в верхней части фигурный обрез, наподобие треугольника, у которого боковые стороны поднимаются кверху закругленными уступами. Такие иконы принадлежат верхнему ярусу иконостаса. Своей формой они придают иконостасу декоративную законченность (к примеру, иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры).

В XVIII веке икона потеряла и цветовые поля. Иконы в иконостасах (также и изображения на стенах) стали обрамляться рамой в стиле барокко и рококо. Стиль барокко представляет собой сочетание растительных мотивов — листь-

ев, цветов, плодов — с геометрическими фигурами — эллипсом, спиралью, а также и с их частями, излюблены ломаные линии. Стиль рококо требует иногда искусственной прогнутости или выпуклости доски. Этот стиль образуется из разнообразных сочетаний только одного мотива, который приближается к раковине, взятой в профиль, и общим видом напоминает

человеческое ухо. Этот стиль не имеет четко выраженной рамы, образуя совершенно несимметричные клейма самых разнообразных форм.

В конце XVIII и начале XIX веков эпоха империи выработала стиль «ампир» (стиль империи). Следы этого стиля остались и на иконной доске, придав ей форму некоторых геометрических фигур — эллипса, треугольника и т.п. Это наблюдается, главным образом, в иконах Царских врат, иногда — иконостаса.

В первой четверти XX века возник новый стиль «модерн». В основе его лежит пробудившийся интерес к образцам катакомбного искусства, а также и к русской старине. Иконные доски получили фигурный обрез сверху. Этот обрез имел форму и подобие арок или русских теремных кровель, церковных глав и т.п. Но то, что было жизненно в период катакомбной и византийской эпох, что было выражением души русского человека XIV—XVI веков, в XX веке получило примитивный, поверхностный характер. Новое творчество по формам старого стало отзываться подделкой, портящей подлинное творчество. Дух народного творчества не был понят. При



Тыльная сторона иконы.

Конец XIII — начало XIV вв.:

- а) следы обработки доски топором;
б) следы от накладных шпонок и гнезда
от деревянных гвоздей; в) «ласточки»

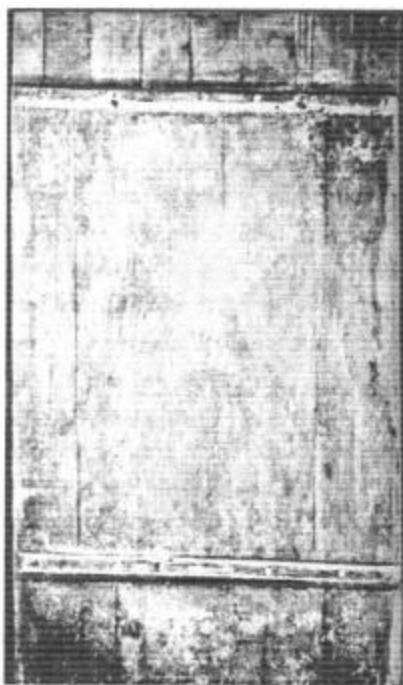
цам катакомбного искусства, а также и к русской старине. Иконные доски получили фигурный обрез сверху. Этот обрез имел форму и подобие арок или русских теремных кровель, церковных глав и т.п. Но то, что было жизненно в период катакомбной и византийской эпох, что было выражением души русского человека XIV—XVI веков, в XX веке получило примитивный, поверхностный характер. Новое творчество по формам старого стало отзываться подделкой, портящей подлинное творчество. Дух народного творчества не был понят. При

крайнем обеднении религиозного сознания этой эпохи новый стиль оказался бездушным подражанием и случайным исканием в искусстве. Таким образом, подновленная, «модернизированная», древность сначала явилась привлекательной новинкой, как всякая мода, завоевала себе большие симпатии, но быстро изжила себя.

Подготовка доски к грунтовке

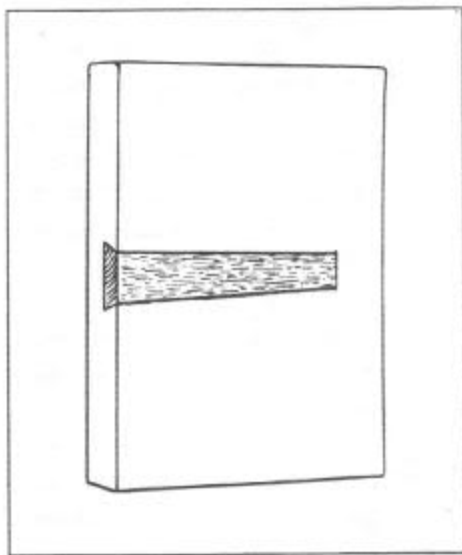
Подготовка доски к грунтовке заключается в следующем. Если доска очень гладкая, ее лицевую сторону следует зазубрить. Для этого существует специальный инструмент (цикля), похожий на обыкновенный рубанок, но его лезвие имеет мелкие зазубрины. Когда таким инструментом проходят по доске, зазубрины оставляют на ней бороздки, таким образом ликвидируется гладкость доски. Это делается для того, чтобы паволока, а с ней и грунт держались крепче. Такой инструмент легко сделать каждому. Надо запастись пилами от лобзика, подыскать обтесанный кусочек бруска, подобие рубанка, и загнать в одну его сторону пилку, оставив снаружи только лезвие. Если под руками нет такого инструмента, лицевую сторону доски можно просто неглубоко процарапать в разных направлениях каким-нибудь острым предметом: шилом, скальпелем или ножом (глубоких царапин надо избегать: они могут вызвать в грунте трещины).

Если на доске (особенно если это старая, совсем утраченная икона) есть какие-нибудь выбоины, выпавшие сучки, прожженные места, то все эти изъяны следует исправить. Выпавшие



*Накладные шпоны XII в.
на кованых гвоздях*

сучки и глубокие выбоины лучше всего заделать клеейкой хорошо подогнанных кусочков дерева, или массой просеянных и смешанных с клеем опилок, или густой кашицей из мела с клеем; в последнем случае это место сначала надо проклеить горячим клеем и просушить. Прожженные места необходимо тщательно вычистить до дерева и также заровнять.



Доска с одной шпонкой

Если в новой доске на лицевой поверхности есть сучки (особенно часто они бывают в кипарисовых досках), их необходимо выбрать и заделать деревом на клею. У сучков есть свойство при ссыхании древесины (сами они не ссыхаются) выступать из поверхности доски. Если их оставить, впоследствии они выбьют и грунт.

Для дальнейшей обработки доски под левкас необходим прежде всего клей. Обычно пользуют-

ся клеем животного происхождения: столярным, желатиновым, рыбьим.

Столярный клей получается из выварки костей, кож, сухожилий и т.п. Он бывает разных сортов и названий: кожный, шубный, мездровый, костный, столярный, малярный, гранулированный — разновидность столярного клея, несколько иной выработки. Все они различны по своей склеивающей силе и эластичности. Старые иконописцы предпочитали для грунтов мездровый клей, отличающийся особой крепостью и белизной. Встречается он и теперь, но прежде чем применять его, необходимо на опыте проверить его свойства. То же самое надо сказать о гранулированном клее. Более известен по своим свойствам столярный клей в плитках. Он то прозрачен (это свойство малярного клея), то полупрозрачен, с более или менее темной окраской, в зависимости от степени очистки. Этот клей размягчается и разбухает даже в сыром воздухе, покрывается

плесенью и, загнивая, теряет свою крепость. Подобные процессы скорее протекают в его водных растворах. Наиболее стойким в этом отношении является мездровый клей.

Вместо клея может использоваться желатина. Она получается из выварки шкур животных, имеет два вида: пищевая желатина (совершенно бесцветная) и техническая. Склеивающая сила желатины уступает лучшему сорту кожного клея.

Лучший сорт рыбьего клея добывается из плавательных пузырей хрящевых рыб: белуг, осетров, стерляди и др. — путем очистки, обработки пузырей щелочным раствором, промывки и просушки на солнце. Хороший сорт этого клея обладает большой вяжущей силой и эластичностью; кроме того, он почти бесцветен. Сорта низшего качества получают из рыбьих кишок, кожи, чешуи, костей и пр. При пользовании этим клеем, особенно в грунтах, необходима осторожность, так как его высокая клеящая сила (выше, чем у желатины высшего качества и столярного клея) может при неумелом обращении с ним способствовать образованию в грунте трещин.

Для грунтовки доски необходим также мел, хорошо просеянный, в котором нет неперемолотых частиц. Ни гипс, ни алебастр, ни белила не заменяют в данном случае мела, дающего после окончательной обработки особый эффект глубины и прозрачности. Кроме того, наблюдения показывают, что алебастровые грунты при неблагоприятных условиях разрушаются сильнее, чем меловые, в них происходит разрыхление и распыление левкаса¹. Совершенно непригодна для грунта по своему составу так называемая «побелка» заводского изготовления для покраски стен и печей.

Если под руками имеется мел только низкого качества: плохо молотый, с большим количеством песка, сора, — всегда есть возможность очистить его путем отмучивания. Этот процесс заключается в следующем: берут два сосуда и в один из них насыпают на одну треть мел, заливают водой до половины сосуда и не спеша размешивают, давая мелу раствориться в воде. Вода приобретает белый цвет, на поверхность всплывает легкий сор, на дно оседает песок. Сор следует собрать и выбросить. Жидкость переливают во второй сосуд, процеживая

¹ Филатов В.В. Указ. соч., с. 11.

через марлю. Оставшуюся гущу хорошо разминают, чтобы размельчить нерастворившиеся крупные кусочки мела, и снова заливают водой, размешивают и опять процеживают. Процесс этот повторяют несколько раз, после чего оставшиеся песок и камешки выбрасывают, сосуд вымывают. Процеженную жидкость снова размешивают и через одну-две минуты осторожно переливают в сосуд через марлю, не давая проникнуть осевшим песчинкам. Песок, оставшийся на дне, следует выбросить. Этот процесс переливания повторяют до 3—4 раз, после чего белую жидкость оставляют отстаиваться. Через сутки мел осядет на дно сосуда, вода делается прозрачной, и ее следует удалить, не тревожа мела. Для этого делают из марли жгутик и один конец его опускают в сосуд с мелом так, чтобы конец его доходил до мела, а другой конец опускают в пустой сосуд. Через несколько часов вода перельется в пустой сосуд. Мел высушивается, и таким образом получается мягкий кусок чистого мела, легко растворимого. Можно использовать кусковой мел. Его надо натереть на терке и «отмучить», так как в куске могут быть и песчинки, и земля, и уголь. Не годится искусственный мел, хотя он и очень тонкий.

Для грунта можно использовать и зубной порошок, но только «Детский». Ни в коем случае нельзя брать другой сорт, например «Особый», где есть такие добавки, как сода. Если сода попадет в грунт, то обычно под красками грунт начинает «кипеть», пузыриться, поднимается кверху, что делает работу невозможной.

Другим материалом при подготовке доски является паволока. Это название связано с понятием «наволакивания», «паволакивания», «заволакивания» доски под левкас тканью. Паволокой называется льняная или пеньковая, но обязательно редкая ткань, чтобы под ней не задерживался воздух при наклеивании на доску. Пригодна и марля (лучше прочный сорт). Паволоку называют иногда «серпянкой». Совсем непригодны цветные ткани.

Для наложения грунта на доску нужна деревянная, стальная или костяная лопатка. Такие лопатки определенной формы называются шпателями, «клепиками» или «гремками» (старые названия).

Для заглаживания грунта употребляется пемза, которая бывает двух сортов. Один — это легкие, темно-желтого цвета,

ноздреватые камни, легко ломающиеся и крошащиеся. Перед работой крупный камень надо расколоть (сахарными щипцами или ножом) или, лучше, распилить лобзиком, можно и обычной ножовкой, так, чтобы получить кусок не более спичечного коробка. Когда куски будут расколоты, их надо потереть один о другой, с тем, чтобы выровнять поверхность, которой придется работать. После этого пемзу следует хорошо промыть в воде, чтобы несколько сошла желтая пыль, окрашивающая грунт при заглаживании. Крошки пемзы, остающиеся после распиливания и при обработке кусочка пемзы, следует собирать. Их надо размельчить и хранить в баночке. Ими пользуются вместо резинок при нанесении рисунка на грунт. Резинка при исправлении ошибочных линий их только размазывает и пачкает грунт, тогда как порошок пемзы их быстро снимает, стоит только опустить палец в порошок и протереть нужное место.

Второй сорт пемзы, лучший по качеству (к сожалению, малодоступен), представляет собою белые, легкие, прессованные кирпичики, которые также следует или раскалывать, или распиливать до нужной величины. Эта пемза совсем не изменяет цвет грунта.

Для окончательной шлифовки левкаса нужна наждачная бумага средней и мелкой зернистости.

Процесс наложения грунта на доску

Приступая к работе над грунтом, в первую очередь необходимо приготовить клей. Способы приготовления клея сводятся в основном к следующему: размельченные плитки столярного или пластинки рыбьего клея заливаются холодной водой приблизительно на сутки, а затем сосуд с набухшим клеем помещают в специальную посуду, называемую «клеянкой». Она состоит из двух котелков, входящих один в другой, причем больший наполняется водой и ставится непосредственно на огонь, в меньший помещается клеевой раствор. Между дном большого и дном малого котелков обязательно должен быть промежуток, заполненный водой. Таким образом клей варится на медленном огне, чтобы он не перегревался и не перекипал, так как от высокой температуры он теряет свою крепость. Такой способ варки клея называется варкой на «водяной бане».

Готовый клей переливается в другую посуду, разбавляется горячей водой, составляя примерно 3—5%-й раствор клея.

Клей наносится очень горячим широкой кистью (щетинкой) по лицевой поверхности доски так, чтобы доска хорошо пропиталась и хорошо закрепилась, так как древесина, особенно если она старая или рыхлая, может потом тянуть в себя клей из грунта и тем способствовать его отставанию от доски. Хорошо входит в дерево только жидкий и горячий клей: крепкий или теплый клей размазывается по поверхности доски, не давая нужных результатов. Проклеиваются одновременно и торцы досок¹, поскольку влага проникает в древесину, главным образом, через торцы (поперечный разрез). После проклейки доску необходимо хорошо просушить. Время высыхания длится иногда несколько часов, иногда сутки, в зависимости от температуры и влажности помещения, в котором идет работа. Если древесина доски слишком рыхлая или пересохшая, после просушки рекомендуется проклейку доски повторить.

Когда доска таким образом подготовлена, наклеивается паволока. Предварительно приготавливается приблизительно 15%-й раствор клея (1 часть клея на 6 частей воды). Если попробовать клей на ощупь, пальцы будут сильно липнуть один к другому. По размеру доски отрезается кусок редкой материи с учетом торцов, если на них нет врезных шпонок. Паволоку погружают в клеевой раствор на 1—2 часа с целью равномерного насыщения ее клеем, затем тем же раствором горячего, крепкого клея проходят широкой кистью по доске, ткань слегка отжимают, накладывают на доску, захватывая и торцы, направляют, приглаживают и ставят на просушку. При этом не следует слишком натягивать материю, особенно в местах лузги, имея в виду то, что ткань при высыхании съеживается и может отстать, образуя под собой пустоты.

На проклеенную доску можно накладывать и сухую паволоку, особенно если это тонкая марля. Но в таком случае необходимо после того, как она хорошо приглажена, поверх ткани пройти горячим более жидким клеем, с тем, чтобы материя хорошо пропиталась раствором. Если же доска крупного размера и, особенно, если в помещении прохладно, удобнее другой способ наклеивания паволоки. Сухую ткань надо нака-
тать на какой-нибудь деревянный или свернутый из картона

¹ Если шпонки не врезные по торцам.

стержень. Затем широким флейцем наносят горячий клей на доску последовательно, захватывая небольшую площадь по ширине, от края до края; тут же накладывается накатанная на стержень ткань, у которой отпускается некоторая часть на торец; ткань, положенная на клей, приглаживается рукой. Таким образом последовательно проклеивается доска и одновременно постепенно раскатывается паволока и разглаживается. Когда наклейка паволоки на лицевую сторону закончена, проклеиваются торцы, на которые загибают концы ткани. И здесь ткань не следует натягивать. После этого горячим клеем (12—10%) проходят по всей доске, обильно пропитывая ткань сверху. Доска выдерживается до полной просушки. После этого приступают к наложению грунта.

Грунт (левкас) изготавливается и наносится на подготовленную доску следующим образом. В раствор клея крепостью 10—8% (1 часть клея на 5 частей воды) высыпается просеянный мел в таком количестве, чтобы в хорошо размешанном виде масса была похожа на жидкие сливки. На доску она наносится широкой кистью или просто наливается на отдельные участки, но в том и другом случае крепко притирается рукой, чтобы левкас хорошо заполнил все отверстия в ткани и в них не осталось воздуха. Руки при этом должны быть вполне чистыми, так как нечаянно образовавшееся жирное пятно может испортить всю работу.

Этот процесс у иконописцев называется побелкой и может повторяться 2—3 раза: тончайшие слои накладываются каждый раз после полной просушки предыдущего слоя. Без побелки следующие слои более густого грунта почти всегда дают трещины.

Затем в побелку добавляется еще мел, так, чтобы левкасная масса получила консистенцию жидкой сметаны, которая наносится на доску поверх побелки шпателем и им же приглаживается. Слои грунта должны быть очень тонкими, поэтому шпатель при работе следует крепко прижимать к доске. Чем тоньше слои левкаса, тем меньше возможностей грунту растрескаться. Грунт, наложенный толстым слоем, дает трещины через несколько часов, так как его влага, как лежащего на толстой основе-доске, может испаряться только с одной стороны и верхние слои грунта, быстро затвердевая, дают усадку, нижние же находятся еще во влажном состоянии, отчего верхний слой

растрескивается и края трещин получают немного оплывшую, закругленную форму.

Некоторые мастера, нанося до 10 и более тончайших слоев, весь грунт притирают ладонью, во избежание трещин. Однако шпатель, как инструмент твердый, лучше заравнивает случайные неровности поверхности доски, и в этом есть свое преимущество. Рука же, втирая левкас, неровности повторяет.

Нанося грунт шпателем, не следует притирать им по одному и тому же месту, хотя бы и для выравнивания слоя. Это не только не сделает его ровным, но и может снять нижние размокающие слои. Достаточно пройти два-три раза. Выравнивание же является особым процессом после просушки левкаса. Шпателем грунт наносится в 3—4 слоя. Чтобы последние слои ложились ровнее, рекомендуется после двух слоев всю обрабатываемую поверхность спемзовать (сровнять пемзой с водой). Делается это следующим образом: наливают в блюдце воду, опускают в нее на минуту заранее заготовленный кусок пемзы, затем, вынув его, оставляют на нем одну только большую каплю воды и начинают пемзовать левкас участок за участком, заравнивая попадающиеся углубления. После этого последние слои ложатся ровнее и легче.

Одновременно с грунтовкой лицевой стороны доски идет точно таким же образом грунтовка торцов, но только в том случае, если в них нет врезных шпонок.

Количество грунта надо стараться приготовить с таким расчетом, чтобы его хватило на все процессы, так как во вновь приготовленном грунте пропорция содержания клея может измениться. Если новый левкас по крепости клея окажется слабее предыдущего, в этом беды не будет, а если он будет крепче нижних слоев, то его растрескивание неизбежно. Так как эта работа растягивается на несколько дней, есть необходимость предохранять остающийся грунт от засыхания. Для этого сосуд с левкасом покрывают хорошо смоченной в воде и отжатой тряпкой и ставят в прохладном месте. Не следует закрывать банку с грунтом плотными крышками: от этого грунт быстро портится, расслаивается и разжижается.

Случается, что по окончании работы на верхнем слое тщательно сделанного грунта появляются мелкие трещинки. Это может произойти по двум причинам.

1. Если верхний слой оказался крепче нижних. В этом случае в оставшийся грунт следует добавить немного воды (ложку или

несколько капель, в зависимости от количества оставшейся массы), подсыпать мел, то есть сделать грунт послабее и покрыть им всю поверхность доски еще 2—3 раза.

2. Возникновению трещин могут способствовать соли, содержащиеся в воде и придающие ей жесткость, а левкасу хрупкость. Ввиду этого рекомендуется употреблять при замачивании клея мягкую воду — кипяченую или дождевую.

Если неожиданно на готовом левкасе появится приподнятость, то есть под левкасом начнет отделяться от доски паволока, следует аккуратно проделать в этом месте отверстие, влить в него жидкий клей (шприцем или кисточкой мелкого размера), заложить вдвое или втрое сложенной папиросной бумагой и поставить под теплый утюг на 1—2 часа. Если бумага приклеится, ее надо осторожно отмыть. Такое отставание паволоки происходит в том случае, если доска в самом начале была плохо проклеена, то есть с пропусками, или холодным клеем. Только горячий и жидкий клей хорошо проходит в древесное волокно и закрепляет его, и только после полной его просушки можно наклеивать паволоку. В противном случае приподнимание левкаса и отделение паволоки может идти постоянно и в разных местах, даже во время работы красками, крайне усложняя дело.

Заравнивание грунта

Окончательно залевкашенную и хорошо просушенную доску следует еще раз спемзовать следующим образом: кусочком пемзы, обильно смоченным в воде, трут и кругообразно, и из стороны в сторону небольшой участок (15 x 15 см) загрунтованной поверхности. Когда под пемзой влаги останется мало, ее откладывают, а спемзованное место заглаживают слегка смоченными в воде пальцами или ладонью. Таким образом обрабатывается вся доска вместе с торцами. Если при заравнивании пемзой взять воды много, начнется быстрое и неравномерное размывание левкаса, если — мало, подсыхающая пемза может нанести царапины. Если под пемзой появляются царапины, работу следует прекратить и внимательно проверить рабочую сторону пемзы, отыскать в ней обнажившийся твердый камешек или крупинку шлака, вынуть их ножом и снова спемзовать поцарапанное место. По окончании работы доска должна хорошо просохнуть.

В продолжение всей работы пемзу необходимо постоянно промывать в воде, чтобы она не забивалась грунтом; по окончании же всей работы ее следует тщательно промыть, чтобы затвердевший на ней грунт не сделал ее потом негодной для работы.

Спемзованный и хорошо просушенный грунт оттирают наждачной бумагой.

Грунтовка «холстяной дщки» (таблетки)¹

«Холстяной дщкой» называется кусок грубого холста размером не более 28 x 19 см, загрунтованный с обеих сторон. Размер может быть и меньше, но не больше из-за хрупкости этой основы.

Процесс грунтовки заключается в следующем. Заготавливается рама или подрамник размером примерно 70 x 80 или 50 x 60 см. Немного большего размера отрезается холст, например бортовой, и натягивается на раму. После этого все процессы, идущие по грунтовке доски, прodelываются в той же последовательности на холсте, только с обеих сторон одновременно.

Чтобы холст не приклеивался к раме, обрабатывается только та его часть, которая находится внутри рамы, а чтобы он не продавливался во время наложения грунта, под него следует подкладывать как опору или толстое стекло, или гладкую доску по размеру проема рамы.

После обработки одной стороны, чтобы не потревожить свеженанесенный грунтовой слой, ему дают несколько подвигнуть, но не высохнуть. Минут через 30—40 раму переворачивают, кладут на ту же опору и левкасят другую сторону. Слои должны быть тонкими и повторяться после полного просыхания предыдущих.

Когда толщина грунтуемого холста достигнет 3—4 мм, его спемзовывают на гладкой поверхности: сначала одну сторону, минут через 20—30 — другую. Пока спемзованный холст еще сыроват, его на стекле осторожно срезают с рамы и разрезают на отдельные дощечки нужной величины. Резать следует острым ножом по металлической линейке.

Нарезанные дощечки, еще сыроватые, закладываются по одной между стеклами и оставляются под прессом на несколько суток для просушки. Можно переложить каждую из них

¹ Понятие «таблетка» появилось в начале XX века. Изображения на «таблетках» пишут с обеих сторон.

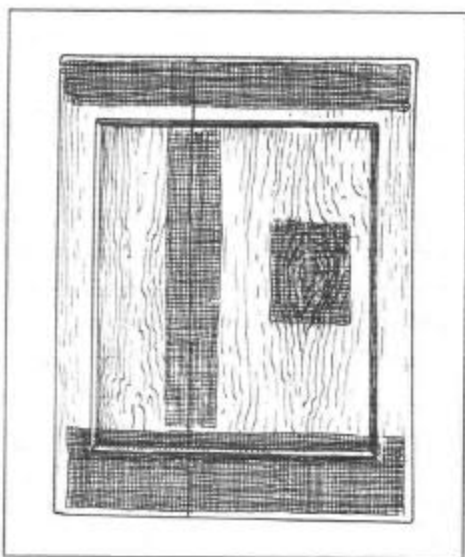
гладкой чистой бумагой. Вполне высушенные дощечки шлифуются наждачной бумагой с обеих сторон.

Если нет рамы, холст можно загрунтовать, прикрепив его кнопками к гладкой доске или фанере. В этом случае под холст надо подкладывать чистую бумагу и, грунтуя, оставлять холст нетронутым на 2—3 см со всех четырех сторон, для удобства его переворачивания. Кнопки следует ставить не только на углах, но по всем сторонам, на расстоянии 4—5 см одну от другой. Переворачивать холст надо, пока он не приклеился к бумаге. Вместе с ним переворачивают или заменяют другой и бумагу, на которую через поры холста проходит и клей, и левкас.

Неудобство этого метода заключается в том, что каждый раз приходится снимать и снова ставить кнопки. Во всем остальном работа идет по вышеописанному способу.

Напрашивается вопрос: где и когда возникла такая практика грунтовки доски для иконы? Известно, что еще за 4 тысячи лет до Рождества Христова древние египтяне, своеобразно понимая вечность, старались обеспечить своим умершим, прежде всего, сохранение тела, без которого, по их верованиям, не могла жить душа. Набальзамированное тело умершего помещали в деревянный саркофаг, повторяющий основные формы тела, обклеивали его материей, грунтовали и расписывали на саркофаге темперными красками лик отошедшего в вечность.

Христианская Церковь приняла эту веками проверенную технику для иконы. Глубокое уважение к священной высоте иконописного образа требовало и надежной основы. На древних иконах вся лицевая сторона доски проклеивалась и закрывалась паволокой. В XVI веке некоторые мастера начали применять так называемую частичную паволоку: заклеивали материей



Доска с частичной паволокой

только опасные места, наиболее подверженные растрескиванию, — по торцам досок, по сердцевине, в местах соединения досок или в местах сучков и вставок.

К концу XVII и в XVIII веке грунт стали класть прямо на доску. Грунт в своем составе изменился, так как темпера начала вытесняться масляной краской: в него стали добавлять растительное масло или олифу. Иногда, как исключение, в XVIII веке приготавливали левкас на яичном желтке с клеем и большим количеством масла. Под такой грунт доска, конечно, или проклеивалась, или проолифливалась, чтобы древесина не впитывала в себя клей из грунта.

В XIX веке некоторые иконописцы добавляли в грунт белила. Сельские иконописные артели позднего времени упрощали процесс иконописного дела. Поэтому среди их продукции очень часто встречаются доски, на которых под грунтом опасные места или вся поверхность заклеены бумагой.

Рисунок. Прорись. Подлинники. Золочение. Красочный слой

РИСУНОК

Когда поверхность левкаса готова, приступают к нанесению рисунка. Под руками должны быть следующие материалы.

1. Калька и листы чистой писчей бумаги, на которые будет переводиться рисунок.

2. Линейка, употребляющаяся для проведения прямых линий, негнущаяся, сделанная из твердого дерева. Снизу к ней можно подклеить с обоих концов суконные возвышения, чтобы при пользовании ее можно было класть непосредственно на икону, не опасаясь повредить незакрепленные краски.

3. Кисти. В иконописи употребляются беличьи или колонковые кисти, круглые, конической формы, разных размеров. Кисть должна иметь острый конец в один-два волоска. Подрезанные или поломанные волоски для работы не годятся.

4. Игла. В целях сохранения рисунка, который потом весь закрывается краской, иногда наносится «графья», то есть тонкая царапина по контуру или в тех местах, где предполагается темный цвет, плотно закрывающий линии рисунка. Графья наносится швейной иглой крупного размера, остро заточенной и воткнутой в небольшое древко-рукоятку. Приготовить этот

инструмент легко и доступно каждому. Надо подыскать палочку немного толще карандаша, подстругать и подровнять ее, затем в торец забить иглу ушком внутрь, оставив снаружи ее острый конец длиной в полтора-два сантиметра.

5. Сусло. Чесночный сок. Мед. Чтобы снять рисунок с иконы-оригинала, сухой пигмент черной или коричневой краски (жженой кости или умбры) затирают в небольшой чашке на сусле, чесночном соке или на меду. Для этого заблаговременно приготавливаются сусло, чесночный сок и мед.

Сусло приготавливается из черного или светлого пива следующим образом: бутылка (0,5 литра) пива выливается в эмалированную кружку и ставится (как и клей) на водяную баню, где постепенно выпаривается. Через несколько часов (5—6) пиво сильно загустевает, получается искомое — сусло, которое в виде густой, тягучей массы переливается в одну или две небольшие баночки и затвердевает при высыхании. Перед работой подсохшее сусло натирают пальцем, смоченным в воде, кладут на блюдце в нужном количестве и отсюда, разбавляя при надобности водой, берут кисточкой и прописывают различные детали иконы под позолоту.

Точно так же, растворяя сусло сколько требуется, растирают на нем пигмент черной или коричневой краски для снятия рисунка.

Чесночный сок готовится следующим образом: берется луковка чеснока, лучше пролежавшая зиму, так как у свеже-собранного чеснока сок бывает слишком жидкий, водянистый. Каждая долька головки очищается от шелухи и натирается на мелкой терке на марлю, сложенную вдвое и лежащую на блюдце. Марлю с содержимым отжимают в баночку с широким отверстием. Отжатый сок закрывают от пыли марлей или тряпочкой и дают ему подсохнуть. Далее при необходимости он также растворяется и идет в дело, как и сусло.

Ни сусло, ни чесночный сок нельзя плотно закрывать в пузырьках. При таком хранении и то и другое быстро загнивает и плесневеет, подсушенные же в открытых баночках как сусло, так и чеснок не портятся годами. Старые мастера, хорошо знавшие свойства материалов, с которыми имели дело, чесночному соку всегда предпочитали сусло.

При переводе рисунка с иконы сусло и чеснок с успехом могут быть заменены медом, на котором также может быть

натерт красочный пигмент. Но мед для этого должен быть жидким, незасахарившимся.

6. Яйцо для приготовления яичной эмульсии. На яичной эмульсии готовят краски натуральной температуры, и ею же во время работы разводятся краски как натуральной, так и искусственной температуры.

Яичная эмульсия готовится следующим образом: берется свежее куриное яйцо, разбивается с тупого конца настолько, чтобы в отверстие скорлупы мог пройти желток в неразорванном виде. Белок выливается, а желток осторожно освобождается из пленки и помещается, например, в стакан. Пустая скорлупа очищается от остатков белка и как мерка для разбавителя заполняется на две трети обыкновенным кислым хлебным квасом¹, который выливается в стакан с желтком. Содержимое надо не спеша размешивать кистью, не доводя до пены, до тех пор, пока желток не растворится весь.

За неимением кваса желток может быть разбавлен столовым уксусом пополам с водой или просто холодной водой по той же мерке.

7. Краски («вапы» или «шары»²), употребляемые в иконописи. Они могут быть или сухие (в порошках), или искусственные, готовые.

Натуральная темпера. Сухие пигменты растираются, или, как принято говорить, «творятся», в деревянных ложках, у которых обрезаются предварительно черенки. Различные пластмассовые или фарфоровые чашки для этого не годятся: их слишком гладкие стенки не позволяют хорошо растереть порошок краски, тогда как шероховатая поверхность деревянной ложки способствует измельчению порошка. При этом для каждой краски должна быть своя ложка. Творятся краски следующим образом. В ложку насыпается сухой пигмент в количестве не более половины чайной ложки, разбавляется желтковой эмульсией (приблизительно 0,5 чайной ложки) и растирается пальцем. Растирать следует не так, чтобы только размешивать краску кончиком пальца на дне ложки, необходимо тщательно тереть порошок о стенки ложки двумя суставами

¹ Специально подсахаренный квас не годится.

² Старое название красок.

указательного пальца. Краска растирается лучше, если яичную эмульсию добавлять понемногу. В приготовленной краске не должно прощупываться ни мельчайшей крупинки пигмента, она не должна расслаиваться на эмульсию и порошок, а представлять из себя как бы новое, неделимое вещество, поэтому исстари этому процессу присвоен термин «творение» красок. По консистенции готовая краска похожа на негустую сметану. Но не все краски возможно хорошо приготовить описанным способом. Если охры по мягкости этого пигмента удастся растереть пальцем, то большинство других красок приходится растирать на плитках курантом. К ним относятся белила, сиены, умбры, кобальты, кадмин. Для творения этих красок пользуются кафельными плитками (лучше с матовой поверхностью) и так называемыми «притертыми» стеклянными пробками, круглыми и с ровной (лучше матовой) поверхностью головки. На плитку насыпается порошок, разбавляется несколькими каплями желтка и растирается. Пробку надо водить вкруговую, слегка приподнимая край, находящийся у большого пальца, чтобы не присасывало. При необходимости добавляется понемногу эмульсия. Чем меньше будет на плитке порошка, тем легче и быстрее можно приготовить краску. Готовая краска собирается с плитки лезвием или мастихином и складывается на дно ложек. Для перетиранья белил должна быть особая плитка и пробка, чтобы их белизна не загрязнялась другой краской; все остальные краски можно готовить на одной плитке и одной пробкой, лишь хорошо промыв их перед творением следующей краски.

Красками лучше пользоваться на другой день. За сутки они становятся крепче, в них происходит своего рода брожение, их вязущая сила, способность сцепления с грунтом и прочность повышаются. Если есть возможность выдержать краску до следующего дня, ее заливают в ложке холодной водой так, чтобы только прикрыть поверхность краски и этим предохранить ее от высыхания. Хорошо приготовленная, достаточной густоты краска с водой не смешивается. На следующий день, перед работой, воду сливают, добавляют 3—4 капли желтка, растирают слегка пальцем и пишут, густота краски должна быть такой, чтобы ее можно было легко брать кистью.

Яичная натуральная темпера годна для работы в течение 3—4 суток, после чего она начинает быстро разлагаться, теряет силу цвета и не сцепляется с грунтом. Хранить краски, конечно,

следует в прохладном месте, не давая, однако, им замерзнуть. Подмерзшие краски так же, как подмороженное яйцо, не годятся для работы.

Количество красок лучше всего ограничить самыми необходимыми.

1. Белила.
2. Охры: светлая и красная (за неимением заменяется жженой сиеной).
3. Сиены: натуральная и жженая.
4. Умбра жженая.
5. Кобальт синий.
6. Изумрудная зеленая.
7. Кадмии: желтый светлый, оранжевый, красный светлый, красный темный, пурпурный.
8. Черная. Жженая кость или слоновая кость.

Многоцветность в русских иконах, особенно в период высшего расцвета иконописания в XV веке, была результатом смешения основных красок, следовательно, и большого умения, тонкого чувства и понимания их. Русские краски местного происхождения, минеральные охры, умбры и другие готовились самими мастерами. По рецептам толковых подлинников изготавливались и искусственные краски:

- минеральные краски — белила;
- органические растительные — шафран, крушина;
- органические животные — щучья желчь.

Лучшие краски привозились из Европы: венецианская — бакан (малиновая), голубец, желчь, ярь и киноварь; немецкие — белила, вохра, празелень, червлень и другие; берлинская лазурь, жижиль, багор.

России известны краски: вохра, слизуха, вохра калужская, вохра греческая, червлень псковская, белила московские и кашинские, бакан ржевский.

Кроме основных цветов, иконопись традиционно хранит четыре названия смешанных тонов.

Санкирь — тон, употребляемый для ликов и тела вообще как основной тон. Состоит из охры светлой, охры красной (или сиены жженой) и изумрудной зелени. Санкирь должен быть смешан так, чтобы в готовом виде это была самостоятельная краска, в которой не должны проглядывать отдельные краски. Он делается или «в красноту», или «в зелень». Если общий тон иконы холодный, санкирь готовят «в красноту», и наоборот.

Ревть состоит из черной, охры и белил — серый тон разной светлоты.

Дичь — кадмий красный, сиена жженая, кобальт синий, охра и белила — сиреневый тон различных оттенков.

Багор — кадмий красный, сиена жженая, белила — красный тон различных оттенков.

Натуральная желтковая темпера — самая надежная в отношении прочности краска. Краски, приготовленные на желтковой эмульсии, особенно краски земляные (натуральные), с годами и веками не выгорают, а лишь крепнут.

Кроме натуральной темперы, в настоящее время существуют темперы искусственные,готавливаемые заводами на синтетических основах.

Темпера поливинилацетатная. Пастозная, высокодисперсная поливинилацетатная темпера имеет связующим пигментом вещество, состоящее из водорастворимой эмульсии синтетической поливинилацетатной смолы.

Эти краски применяются в станковой и монументальной живописи, в работах оформительского характера, а также и в иконописи с применением яичной эмульсии в качестве разбавителя. Преимущества этих красок перед казеиново-масляной темперой заключаются в том, что пленка таких красок более эластична, значительно прочнее и не имеет склонности к пожелтению. Белила этих красок под слоем олифы не пропадают. Светостойчивость в целом высокая.

Поливинилацетатная темпера совершенно несовместима с казеиново-масляной темперой, так как вторая обладает щелочной реакцией, а первая — кислой, и если обе смешать, то произойдет створаживание. Краски на этой основе сохнут быстрее казеиново-масляной темперы, быстро образуют неразмываемые водой пленки. Ввиду этого не следует выдавливать на палитру излишнее количество красок, а во время работы целесообразно поддерживать их влажность легким смачиванием водой.

Кисти в процессе работы следует держать в воде на плоском блюдечке, а по окончании работы их следует тщательно промыть с мылом (подсохшую краску можно снять или спиртом, или горячей водой, размягчающей и растворяющей эти краски). С палитры краски также легко смываются горячей водой. Некоторые краски этой темперы, высыхая, несколько меняются

в оттенках: слегка светлеет кость жженая; значительно светлеют кобальт синий и охра красная; слегка темнеют кадмий желтый и красный, охра светлая и сиена жженая. Последние две, положенные на бумагу (доску), сильно темнеют, а затем степень их потемнения уменьшается. Заметно темнеют капут-мортуум, умбра жженая и краплак красный; сильно темнеют сиена натуральная, изумрудная зеленая и ультрамарин.

Когда приготовлено все необходимое, приступают к нанесению рисунка.

Но, прежде чем излагать способы нанесения рисунка на доску, необходимо принять и запомнить несколько положений.

1. Начинающему заниматься иконописью необходимо, прежде всего, проникнуться благоговением к этому делу и признать его святым.

2. Необходимо возыметь уважение к лицам, которые на протяжении прошлых веков сумели выработать язык иконы, создали ее высокий, подлинно церковный стиль. Среди них было много святых мужей.

3. Икона как изобразительно выраженная молитва и предназначается для молитвы. Поэтому трудящемуся над ней необходимо во время работы не забывать о молитве. Она многое в иконе объяснит без слов, сделает понятным, близким, покажет духовно верное.

Это общие положения. Относительно же рисунка надо заметить, что он является очень ответственным моментом работы. В старых иконописных мастерских нанесение рисунка на доску поручалось наиболее опытным мастерам — «знаменщикам», которые «знаменили» рисунок, то есть наносили его на левкас.

К рисунку могут быть предъявлены следующие требования: он должен быть графически четким, в нем требуется линия уверенная, твердая, легко намечающая детали иконы — архитектуру, ландшафт, — черты ликов, пряди волос, грамотно набрасывающая складки одежд, которые, в свою очередь, должны лаконично намечать строение фигур. Линия сухая, однообразная, везде тонкая, как проволока, не есть достижение; она должна идти свободно, сочно, живописно, но в ней не должно быть беспорядка, небрежности, каждая должна быть оправдана строгой, продуманной необходимостью. С точки зрения композиции рисунок должен быть правильно размещен

на плоскости, без перекосов и смещений. Прекрасные образцы всех этих достоинств рисунка дают древние иконы лучших мастеров. Хороший рисунок сразу не дается, он достигается постепенно, незаметно, соразмерно со старанием, терпением и настойчивостью человека. Необходимо постоянной практикой выработать в себе твердость руки, остроту глаза. Выполни поставленную перед собой задачу, будет ли она самая простая или сложная, со всей старательностью и умением, каким ты обладаешь сегодня, тогда завтра ты сделаешь лучше.

Способы нанесения рисунка на левкас разнообразны. Раньше рисунок «знаменил» мастер, делая сначала легкий набросок углем, а затем детально прорисовывая его на доске кистью черной краской. Талантливые иконописцы сразу наносили рисунок кистью на доску, настолько велики были у них знание своего дела и опыт. Имея перед собой оригинал и благоговейно храня его в основных чертах, обладая к тому же церковным пониманием вещей, иконописец в деталях решал рисунок свободно, чутко следуя своему собственному молитвенному устройению. Иногда он творчески созидал рисунок заново. Ученики пользовались в этом деле так называемыми «переводами», или «прорисьями».

Начинающим заниматься иконописью в современных условиях, даже и владеющим рисунком, не следует самоуверенно полагаться на свои силы и знания, так как рисунок иконы очень своеобразен. Необходимо, хотя бы первое время, пользоваться «переводами», то есть приемами, широко применявшимися в прежних иконописных мастерских, основанными на вековом опыте и дающими положительные результаты. И впоследствии, когда кто-то перейдет к снятию рисунка на глаз, необходимо, чтобы такой рисунок был проверен более опытным иконописцем.

ПРОРИСЬ

Снятие прориси, или перевода, заключается в следующем. Надо выбрать несложную старую икону небольшого размера, вполне ясную, легко читаемую и в рисунке, и в живописи. Приготовленная доска должна подходить к ней по размеру, поэтому целесообразнее сперва выбрать икону, а тогда уже готовить доску. Затем сухой пигмент черной краски (жженой кости, сажи) хорошо растереть пальцем на чесночном соке или на меду в деревянной ложке. После этого желтком,

приготовленным с квасом, протирают всю поверхность старой иконы. Когда желток просохнет, приготовленной краской прописывают все контуры и линии иконы (краска ложиться не будет, если икона желтком не протерта). Кисточка должна быть среднего или малого размера, и, работая ею, следует соблюдать толщину линий оригинала. Когда рисунок просохнет, берут



Икона. Господь Вседержитель.

Перевод рисунка сделан способом «на отлив»

чистый лист белой бумаги; на икону «придувают» — согревают дыханием, что вызывает у нанесенного рисунка способность липнуть, прикрывают бумагой, еще несколько придувают под бумагу и прижимают ее к иконе, притирая сверху ладонью. На

листе отпечатывается прописанный контур в обратную сторону. Это и будет «перевод» (от слова перевести), или «прорись» (от слова прорисовать). Перевод удастся лучше, если связующего (меда, чеснока, сусла) будет взято несколько больше, чем краски, то есть если краска будет составлена жиже и растерта без малейших крупинок.



Икона. Вход Господень в Иерусалим.

Перевод рисунка сделан способом «на припорх»

После снятия прориси икону-образец надо протереть раза два-три увлажненной ватой или губкой, чтобы снять желток и красочный контур. Имея в руках снятую прорись, необходимо перевести ее на кальку, прописав опять той же краской.

Прорись на кальке, готовую к переводу, аккуратно накладывают на доску, придувают под кальку и осторожно прижимают, следя за тем, чтобы не было перекосов. Когда рисунок отпечатался на левкасе, прорись снимают. Этот способ перевода называется переводом «на отлип».

Очень распространен в иконописных мастерских был другой способ. Заключается он в следующем: карандашную кальку, снятую с прориси, кладут на два-три листка белой бумаги, под которую подкладывают мягкую ровную плоскость. По контуру рисунка делают частые мелкие проколы, затем кальку закрепляют на готовой доске и тампоном из вдвое сложенной марли с порошком черной краски пристукивают всю поверхность. Порошок просеивается через отверстия проколов, оставляя на левкасе пунктирный след рисунка. После этого тушью или черной краской при помощи кисти прорисовывают все линии, намеченные точками порошка. Такой способ называется переводом «на припорх».

Снять рисунок с иконы можно сразу на кальку (на просвет). Прозрачность кальки предварительно можно увеличить, промаслив ее с обеих сторон олифой или растительным маслом и хорошо просушив, но при таком методе отдельные места останутся неясными. На промасленной кальке карандаш ложится свободно, но, чтобы краска легла на такую кальку, ее нужно протереть или срезанной долькой чеснока, или слегка резинкой. Переводить рисунок с такой кальки можно или на отлип, прописав ее с обратной стороны, или через копировальную бумагу твердым карандашом, предварительно закрепив правильно наложенную кальку кнопками по продольным обреза́м доски во избежание перекосов.

Копировальную бумагу можно изготовить самостоятельно, ровно зачернив лист кальки мягким или угольным карандашом. Можно воспользоваться черной копировальной бумагой фабричного производства, но ни в коем случае нельзя употреблять фиолетовую и синюю бумагу (ввиду способности химической краски расплываться при соприкосновении с водой). Переведенный через копирку рисунок следует сверить с оригиналом, выправить сначала карандашом, убрать лишнюю черноту и ошибочные линии и прописать тушью. Ошибки и загрязнения нельзя убирать с левкаса резинкой, она размазывает карандаш; обычно то и другое снимают порошком растертой сухой пемзы

при помощи пальца (иногда это удается сделать чернильной резинкой). Кальки переведенных икон следует хранить, как они хранились и в древнее время, из них впоследствии составится собрание переводов — очень ценный и необходимый в работе материал.

Прописать рисунок на доске не краской, а тушью выгоднее в том отношении, что если в следующем этапе работы придется счистить ошибочно взятый красочный слой, то рисунок тушью уцелеет, а сделанный краской счистится.

При всех описанных способах переводов в тех местах, где должны лечь темные тона, в целях сохранения линии, можно навести графью, то есть сделать прорезь иглой. Графья не должна быть глубоко врезанной в левкас (это говорит о неопытности мастера), если же случится слишком глубоко взять иглой, царапину надо залить желтком с краской.

На древних иконах графья часто отсутствует или наблюдается только по нимбам и линиям, граничащим с золотым фоном, так как красочный контур теряется под плотным слоем золота. Иногда графили контуры крупных красочных плоскостей. С конца XV века графья встречается чаще, иногда как рисунок всего изображения. В XVI веке, еще чаще в XVII веке графья присутствует почти повсеместно в очень развитом виде. На древних византийских иконах графья отсутствует совершенно. На итальянских и италокритских иконах графья заметна почти всегда.

ПОДЛИННИКИ

Для всякого иконописца важен вопрос, как писать изображение того или другого святого. Вопрос этот разрешает так называемый Лицевой подлинник. Подлинник, Образчик, Персональник — названия книги правил изображения святых для иконописца. В книге приводятся рисунки с характерными для каждого святого чертами и внешним видом, сообщаются также кратко цвета одежд. Существуют Строгановский подлинник, Большаковский, Сийский, Гурьяновский и другие. Но не все изображения, имеющиеся в Подлинниках, можно повторять буквально, некоторые дают только схему, которая требует внимательной проработки. К таковым относятся, например, Строгановский и Большаковский подлинники. Строгановский относится к концу XVI — началу XVII веков. Подлинник

издания Большакова представляет собой позднейший список со Строгановского и дает изображения еще схематичнее, чем его оригинал, но он имеет некоторое преимущество перед Строгановским, а именно: в первой половине этой книги помещены описания каждого святого, тогда как в Строгановском имеются указания только вверху над ликами и в таком сокращении, что многие вышедшие теперь из употребления термины почти нечитаемы. Тот и другой Подлинники в основном помещают единоличные изображения святых в календарном порядке. Сийский же и Гурьяновский подлинники дают различные и точные переводы икон разного времени, иногда даже повторяя пробела и характерную для конца XVII века разделку одежд золотом.

Но, обращаясь за справками к Подлинникам, надо учитывать, что некоторые изображения помещены в негативе, другие, наоборот, — в позитиве, то есть одни прямо, другие с оборотной стороны (святые, например, благословляют левыми руками и т.п.), что также требует внимания при работе.

Образцом могут служить и Лицевые святцы, из которых некоторые даже имеют в начале книги описания святых (Гурьяновские лицевые святцы Единоверческого монастыря).

Подлинники пользуются авторитетом, и сомневаться в точном подобии изображений святых не приходится. В их основе лежат данные Священного Писания и Предания. Некоторые лики писались при жизни святых, потихоньку, «отай», незаметно для святого, так как строгие подвижники и благочестивые люди в старину писать с себя портреты, по смирению своему, считали делом далеко не благочестивым. Образ преподобного Евфросина Псковского, например, «бе при животе его написан в монастыре отай святого от некоего Игнатия», некоторые написаны по памяти, после смерти святого. Иногда лики писались со святых, являвшихся для этого в видении. Так написаны, например, иконы святителя Митрофана Воронежского (Подвижники благочестия XVII—XIX вв. Декабрь 20. Житие епископа Антония Воронежского. С. 509), преподобного Пахомия Нерехтского (Четьи-Минеи святителя Дмитрия Ростовского. Т. 2, дополн. С. 470) и др. Иногда при воспроизведении образа святого обращались за указаниями к лицам, знавшим святого при жизни. Так образ преподобного Александра Ошевенского написан по приметам, указанным

Никифором Филипповым с Онеги (Покровский Н.В. Очерки памятников... СПб., 1870. С. 305—306).

Скудость сведений восполнялась данными общего характера, обнаруженными иконописцами в подходящих старинных образцах.

Портретность никогда не имелась в виду, давалось лишь «подобие» внешности святого в общих и кратких чертах, говорящее о том, какой именно святой изображен на иконе. Такое истинное «подобие» всегда есть в иконописных изображениях и важнее всякого натурализма и портретного сходства. И иконописец справедливо назван изографом от греческих слов ἴσοϛ — подобный и γραφω — пишу. Поэтому современному мастеру надо держаться тех указаний и схематических черт, какие даны в Подлиннике, не извращая их по-своему. Они задуманы и записаны авторами не произвольно. Назначение Подлинника заключается в том, чтобы иконописец, держась первоначальных образцов, избегал, во-первых, произвола, во-вторых, неправославных влияний и воздействий духа времени.

Полезно познакомиться и с происхождением иконописного Подлинника. В России история Подлинника неразрывно связана с историей православных храмов, как храмы — с принятием Христовой веры. Начало этой книги восходит к Византии, откуда прибыли художники расписывать Киево-Печерский храм в XI веке. Они и ввели у нас в употребление книгу Подлинник, которая время от времени менялась в связи с прибавлением новых святых Русской Церкви.

Византийский Лицевой подлинник известен с X века. Он был распространен по приказу императора Василия Болгаробойцы. Автор же его, живший около 980 года, остался неизвестным.

В недавнее время открыты греческие списки Подлинника в Афонской библиотеке. Некоторые из них были изданы на французском языке, все они были составлены не ранее XV века.

Русский Подлинник не принадлежит к Афонской редакции, текст дан в переводе, изображения же — в позднейших копиях. Развитие Подлинника шло под наблюдением духовной власти, охранявшей церковные предания. Русский иконописец учился у мастера-грека и передавал свои познания в записанном и

зарисованном виде ближайшим помощникам и преемникам, те — своим ученикам и т.д.

В первые времена русский иконописный Подлинник имел довольно обширный объем и отвечал на все вопросы своего предназначения. Он состоял из трех книг. 1. Лицевой подлинник — изображения святых. 2. Правила иконописания. 3. Те же правила, относящиеся к стенописи.

С привнесением в Месяцеслов имен новых российских святых росло и содержание Подлинника. Более полным он стал при митрополите Московском Макарии (архиепископ Новгородский в 1526—1542 гг. и митрополит Московский в 1542—1563 гг.). Митрополит Макарий сам был иконописец — «бе бо иконному писанию навывчен» (Никоновская летопись. С. 254).

В 1547 и 1549 годах были созваны Соборы, на которых канонизированы русские святые, подвизавшиеся до середины XVI века. Поэтому списки русских иконописных Подлинников несколько расходятся друг с другом в численности имен святых. Стоглавый Собор 1551 года не упоминает о Подлиннике, а ссылается на работы преподобного Андрея Рублева, так как Подлинники в то время были достоянием весьма ограниченного круга иконников и знатоков. В постановлении Собора читаем: «Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы».

В большинстве случаев мастера руководствовались рукописными списками и иконными святцами. Рукописные списки срисовывались тушью или красками, вверху писался текст самой краткой редакции. Иконные святцы не имели текста.

В XVII столетии, по свидетельству одного документа того времени, в Москве и других городах, «в слободах, и в селах, и в деревнях объявились многие (неискусные) иконописцы и от неискства воображение святых икон пишут, не против древних переводов, и тому их неискусному писанию многие последуют и у них учатся, не разсуждая о воображении святых икон». У прежних же художников, искусных и имеющих у себя переводы, «учения не приемлют и ходят по своим их волям, якоже обычай безумным и в разуме неискусным». Далее говорится, что поселяне некоего села Холуй, не разумея Божественного Писания, «дерзают и пишут святые иконы безо всякаго разсуждения и страха, ихже честь святых икон по Божественному

Писанию на первообразное восходит. А те поселяне от своего неразумия то воображение святых икон пишут с небрежением». Далее составлен указ от лица Великого Государя и Святейшего Патриарха: «В Москве и во градах воображение святых икон писать самым искусным иконописцам, которые имеют у себя древние переводы, и то со свидетельством выборных иконописцев, чтобы никто неискусен иконного воображения не писал, а для свидетельства на Москве и во градах выбрать искусных иконописцев, которым то дело гораздо в обычай и имеют у себя древние переводы... а которые неискусны иконного художества, тем воображения святых икон не писать. Так же на Москве и во градах учинить заказ крепкий, которые всяких чинов люди сидят в лавках, и те бы люди у иконописцев святые иконы принимали добраго мастерства со свидетельством, а без свидетельства отнюдь не принимать», жителям же села Холуй «впредь воображения святых икон не писать».

Этот документ говорит о том, что начинавшееся еще в XVI столетии тяготение к реализму созревало и умы русского общества разделились на два течения. Старорусское предание столкнулось с сильным умственным течением, проникшим в Россию с Запада, через Украину, Польшу и Литву. Оно поддерживалось появлением из-под печатного станка южно-западно-русских типографий разных икон и брошюр, содержащих в себе латинские и протестантские понятия. В обществе рождались споры об опресноках, о времени пресуществления Святых Даров и многом др. Эти веяния сказались и в области церковной живописи, которая начала перенимать понемногу манеру западных живописцев с их реализмом, не говоря уже о сюжетах, которыми до того времени пренебрегала и которые отвергала. И если с реалистическими тенденциями ведущих мастеров Церковь в какой-то мере мирилась, то с подобными стремлениями иконописцев-ремесленников, распространявших неумелые образцы, она вела упорную борьбу. «Повелеваем быть над иконописцами искусному художнику и доброму человеку из духовного чина в старостах, то есть начальником и дозорщиком, да не поругаются (не посмеются) невежды иконам Христа и Богоматери и угодников Его, худым и нелепым письмом пишуще, и да престанет всякое суетное и неправедное, иже обыкоша всяк собою писати без свидетельства» (Деяния Собора 1667 г.).

К тому времени появилась достаточно дешевая бумага, что способствовало распространению прорисей и Подлинников, которых Церковь и рекомендовала придерживаться.

ЗОЛОЧЕНИЕ

Если некоторые части иконы: фон, нимбы, оплечья, поручи и другие детали — предполагается позолотить, то это необходимо выполнить до нанесения красочного слоя. По порядку работы сначала будет сказано о способе золочения. Для золочения необходимы специальные материалы.

1. Лаки.

Масляный лак ПФ-283 (быв. 4С).

Масляный морданный лак бывает фабричного производства или варится самими специалистами — позолотчиками. Перед масляным лаком 4С он имеет некоторые преимущества: сохраняет способность брать золото в течение 12 часов, дает более блестящую золоченую поверхность.

Шеллачный лак. Так как грунт готовой доски по своей пористости способен сильно впитывать масляный лак, не оставляя на поверхности левкаса нужной клеящей пленки, поверхность левкаса предварительно закрепляется в местах, подлежащих золочению, шеллачным (спиртовым) быстросохнущим лаком. Перед употреблением его необходимо взбалтывать, так как частички шеллака оседают на дно.

2. Для позолоты фонов, нимбов и других деталей иконы требуется так называемое «сусальное золото» — «желтое» или «червонное». Существует еще «зеленое» золото с холодноватым оттенком. В данном случае оно не годится. Зеленое золото стали применять, когда вошло в употребление так называемое «твореное золото» (в XVII в.), им расписывали разноцветные драпировки, прокладывая по холодным колерам зеленое золото, по теплым — желтое.

3. На крупные детали икон, например на фон, листы золота накладываются прямо с книжки. Для золочения мелких деталей лист золота предварительно выкладывается на специальную замшевую подушку, на которой он разрезается острым ножом на куски нужной величины, а отсюда каждый кусок переносится при помощи лапки на нужное место. Подушку приготовить нетрудно. Берется кусок фанеры или тонкая ровная дощечка прямоугольной формы — 15 x 20 см (можно немного меньше

или больше). По размеру дощечки подбирается кусок меха, лучше замши, который и прибивается мелкими гвоздями с трех сторон к обрезам дощечки мездрой кверху. Открытой оставляется одна из больших сторон. Через нее ножом, по возможности равномерно, до отказа засовывается вата, после чего забивается гвоздями и эта сторона.

4. Для разрезания золота существуют специальные ножи, у которых длинная режущая часть заточена с обеих сторон. За неимением такого ножа можно пользоваться скальпелем. При разрезании золота нож следует держать не перпендикулярно к поверхности подушки, а наклонно, по диагонали, что предохраняет замшу подушки от разрезов.

5. Кусочки разрезанного золота берутся с подушки лапкой. Для изготовления такой лапки пользуются мехом, у которого волос более или менее упругий и длинный (4—5 см). Обычно употребляется кончик хвоста белки. Волос меха расправляется веером, и в центре наклеивается кусочек картона. Иногда, для удобства, к лапке приделывается рукоятка.

6. Для золочения необходимо сливочное или топленое масло. Сухой волос лапки не возьмет золота, оно прилипает к маслянистым поверхностям. Перед работой лапкой слегка смазывают сливочным маслом верх кисти левой руки и, держа лапку правой рукой, время от времени легко проводят ею по маслянистой кисти левой руки, сообщая этим волоскам лапки способность прихватывать золото и переносить его на нужное место. Руки при этой работе должны быть совершенно чистыми. За неимением лапки некоторые рекомендуют пользоваться таким же образом кусочком упругой бумаги, натертой парафином.

Если золото кладется на масляный лак (ПФ-283), приглаживать его ватой нельзя, так как лак через мельчайшие поры золота просачивается и может захватывать ворсинки ваты. В этом случае золото следует только прижимать чистыми пальцами. Если золочение идет по мордану, золото можно приглаживать кусочком ваты.

7. Твореное золото, нанесенное на живопись поверх красок, следует шлифовать. Без этого оно не имеет свойственного золоту блеска. Для шлифования существуют так называемые «зубки» различной формы, которые представляют собой гладко отшлифованные кусочки агата, приделанные к рукояткам. Шлифуя золото зубком, нужно избегать по возможности прикос-

новения к красочному слою, чтобы его не повредить. За неимением такого зубка пользуются зубом (клыком) какого-нибудь животного (лучше других волчий зуб).

Все участки иконы, подлежащие золочению, можно вначале пройти взбитым белком куриного яйца — для закрепления грунта. Белок наносят мягкой кисточкой и хорошо просушивают. Затем все эти участки слегка смазывают шеллачным лаком. Если лак налить густо, он расплывается и, быстро застывая, образует по своим границам нежелательные возвышения. Быстросохнущий лак не всегда удается проложить ровно. Поэтому после полной просушки лака обрабатываемую поверхность необходимо сгладить, то есть подчистить скальпелем случайные неровности. Затем упругой кисточкой (лучше лопаточкой) на подготовленные участки левкаса тонким слоем наносится масляный лак. Для ровности, где возможно, его можно загладить пальцем. Кисточку и руки по окончании работы надо протереть подсолнечным (или льняным) маслом и вымыть водой с мылом.

Через несколько минут лак перестает масляться, и тогда, на последних стадиях его просыхания, надо приступать к золочению. Если лак очень свеж и отлип велик, золото может «утопнуть» и потерять блеск; если лак пересох, золото не будет прочно держаться и даже не будет приставать. Придется наносить новый слой лака. Когда площадь золочения большая и желательно, чтобы отлип держался дольше, в лак можно добавить несколько капель олифы. Морданный лак в этом отношении удобнее. Его готовность испытывается кусочком ваты в каком-нибудь незаметном месте: если лак не забирает ворсинок ваты при легком к нему прикосновении, он готов и его способность брать золото после этого сохраняется до 10—12 часов, что является большим удобством для позолотчика. Кроме этого, во время работы золото можно приглаживать ватой.

Золото, положенное на масляные лаки, не шлифуется. Шлифуется золото, положенное на так называемый «полимент». Полимент — французское слово, образованное от глагола «полировать» (лощить). Золочение на полимент — работа очень трудоемкая, требующая навыка; отполированная поверхность этого золота приобретает чрезвычайный блеск, чем сильно отличается от золота, положенного на масляные лаки, имеющего известную матовость. На иконах, имеющих позолоту

на полимент, в местах потертостей всегда можно видеть красную подкладку полимента. Время внесло в эту технику много украшений. Фоны и поля получили чеканку. Рисунок чеканки на полях стал раскрашиваться под эмаль.

В позднейшей практике иногда прибегали к золочению «цирью», «цировкой» (от немецкого слова *zieren* — украшать). Этот прием заключается в следующем. Перед наложением красок или вся доска, или те детали иконы, где предполагается золотой узор, покрываются листовым золотом (или на полимент, или на лаки). После просушки золото следует еще покрыть лаком и просушить. Чтобы краска не соскальзывала, вызолоченная поверхность должна быть протерта срезанной долькой чеснока. Затем наносится рисунок, накладываются краски, пишутся лики, а в местах, где должен быть узор, краска процарапывается до золота, так и получается нужный узор. Такая работа называется «писать золотом в проскребку».

Ремесленники вместо золота пользовались также алюминием, или фольгой. Белые листы фольги так же, как и золота, накладывались на левкас и покрывались прозрачным желтым лаком, который придавал поверхности вид позолоты.

КРАСОЧНЫЙ СЛОЙ

После нанесения на грунт прориси, золочения нимбов или фона процесс написания иконы разделяется на несколько последовательных этапов: 1) раскрытие иконы (закладка основных тонов); 2) роспись; 3) пробела — высветление одежд, зданий, горок и пр.; 4) охрение — высветление ликов и волос с последующей их обработкой (подрумянкой, притенениями и пр.); 5) нанесение ассиста.

Когда рисунок готов, икона, как говорят иконописцы, «раскрывается». Раскрыть икону — значит, заложить основные тона. При решении этой задачи необходимо помнить, что каждая икона имеет свой особый целостный колорит, который следует беречь. Поэтому не рекомендуется брать цвета или произвольно, или с цветных репродукций; это не рекомендуется особенно начинающим знакомиться с иконописью. Лучше иметь под рукой, хотя и небольшой художественной ценности, подлинную икону и с нее копировать.

Начинать надо с простых изображений, например, отдельных святых, и переходить к более сложным. Раскрываются

сначала основные тона, то есть те, которые наносятся прямо на левкас и лежат в основе последующей работы — высветлений и притенений.

На иконах можно наблюдать тона, наложенные и густо-равномерно (достигается нанесением краски в 2—3 слоя), и легко — «наливом», то есть жидко или даже прозрачно — «водко», часто и не вполне равномерно. Лучше всего покрыть один раз, но «в силу», чтобы левкас слегка просвечивал. Некоторая неравномерность создает эффект вибрации тона и придает живописи особую жизненность и легкость. Работа, выполненная в густых непроницаемых тонах, выглядит тяжелой, и этого следует избегать. Но, пользуясь жидкой краской, надо соблюдать осторожность, так как большое количество жидкой краски сохнет медленно и левкас может «закипеть», то есть подняться и начать пузыриться, что трудно поправить.

Наносят краску следующим образом: кистью, которой нанесена жидкая краска на левкас, следует легкими движениями разровнять краску в разные стороны, но так, чтобы волос кисти не трогал левкаса, и пока положенная краска еще свежа, надо постоянно добавлять готовый тон, так как жидкая краска, добавленная к просохшей, создает нежелательный рубец. Однако как бы искусно ни был проложен основной тон, после полного высыхания на нем могут обнаружиться такие неровности, которые требуют поправок. Поэтому каждый тон надо составлять с учетом последующих поправок, чтобы по высыхании проложенного тона им же полусухо пройти кисточкой самые светлые места (и раз, и два, и три). Но это выравнивание возможно только после полной просушки раскрытой поверхности, и делать его надо так, чтобы кисточка не оставляла клякс.

Чтобы краска ложилась ровнее, некоторые прибегают к разным способам, например, раскроют все тона, а потом, по просушке, счистят ножом и снова кроют теми же тонами. По счищенному левкасу краска ложится ровно и без подтеков. Или прокроют весь левкас яйцом и остатки яичной эмульсии, по просушке, тоже счистят. У иконописцев-профессионалов такие приемы называются дилетантскими.

Начинать закладку тонов лучше с тех, которые на иконе занимают большую площадь по сравнению с другими; во всяком случае с «доличного», то есть с того, что пишется до ликов. После раскрытия всех тонов общий колорит иконы должен

подсказать, каков должен быть в основном и тон ликов. Если общий колорит изображения решен в холодных тонах, то основной тон ликов должен быть теплым, и наоборот. При нанесении тонов следует закрывать и черные линии прориси.

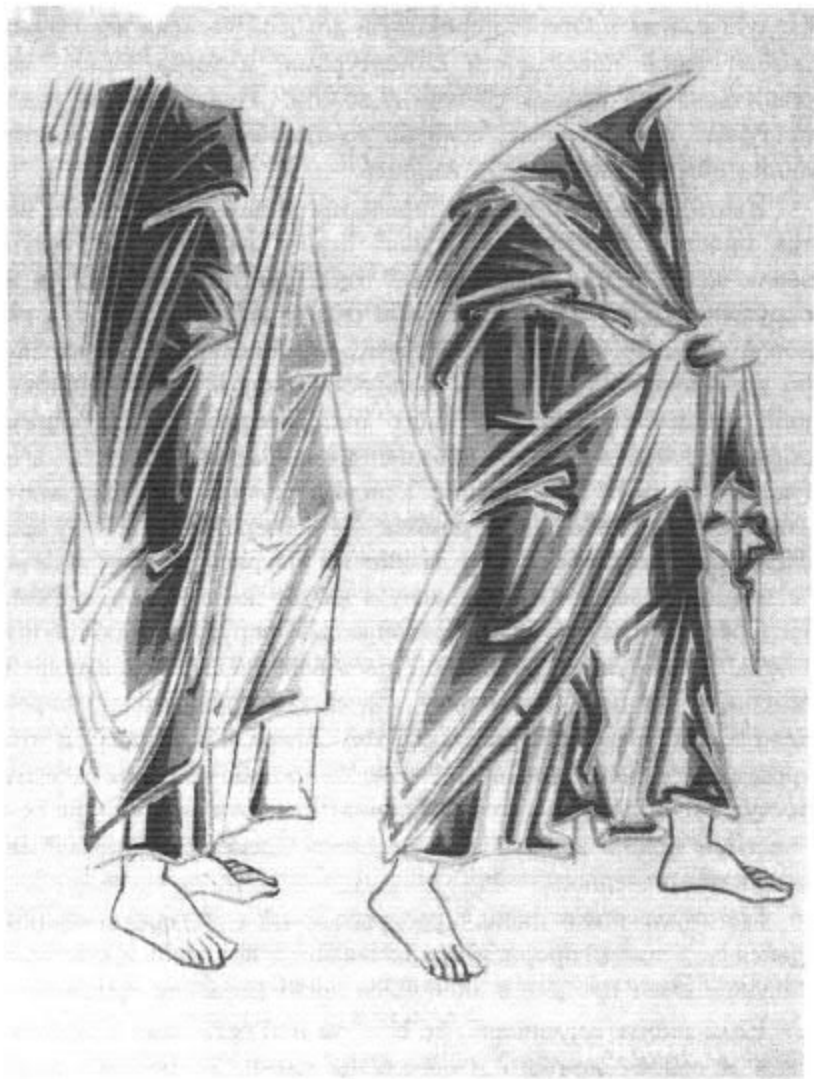
Если икона имеет позолоченный нимб или фон, то обычно золото попадает на близлежащие площади, нарушая ровность контуров, а краска на металл не ложится. В таком случае следует слегка протереть срезанной долькой чеснока все стыки позолоченной поверхности с контурами, и тогда можно не опасаться, что краска сбежит с золота. Точно так же надо поступать в том случае, если по золоту необходимо провести линии нимбов или сделать надпись.

Взять правильно тон, который мы видим в оригинале, не так просто, особенно на первых этапах работы. Трудность заключается в том, что искомый тон в оригинале находится в окружении других тонов, которые сильно на него влияют, а на новой доске — чистый белый грунт, своей белизной значительно утемняющий тон. Чтобы не впасть сразу в грубые ошибки при составлении того или иного тона, поступают следующим образом: заготавливают два небольших квадратика черной бумаги (по 2—3 см). В середине каждого квадратика вырезают «глазок» — небольшой ромбик — отверстие в 2—3 мм; составляют тон и на бумаге делают им выкраску; подсушивают ее, кладут «глазок» на выкраску и на тот же тон в оригинале. Черное поле глазков создает одинаковое окружение для обоих тонов, изолируя их от разной цветовой среды, искажающей по-своему их подлинный цвет. Здесь без труда можно определить, насколько составленный тон близок к оригиналу и что требуется в него добавить, если он ошибочен. Так всегда поступают при снятии точной копии. Проверенный тон уже без опасений можно закладывать на новой доске, хотя на ней он покажется неверным.

После того как икона «раскрыта», по едва просвечивающейся под тоном прориси прописываются все лики и контуры рисунка. Этот процесс в иконописи носит название «росписи».

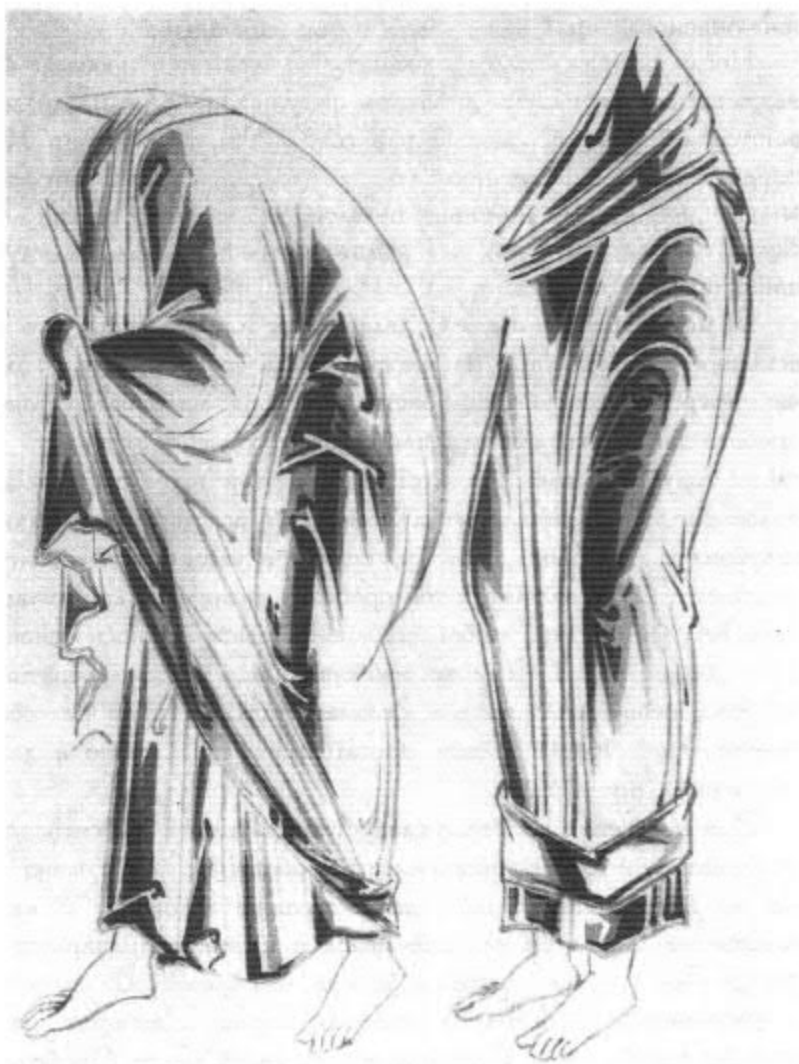
Если икона «оглавная», то есть на ней есть один или одни лики и совсем немного изображены плечи, то роспись надо начинать с ликов. Если икона «поясная» (святой изображен до пояса) или какая другая, роспись делается прежде по «доличному». Цвет росписи бывает или в том же тоне, что и основной,

лишь немного темнее, или другой. Например, по санкирю зеленоватого оттенка роспись дается жженой сиеной с умброй или жженой умброй и т.п. При росписи контуров и складок одежды необходимо обращать особое внимание на их живописность и не впадать в сухость и однообразие линий. Кисть при этом держится перпендикулярно к поверхности, на которой



Одежды апостолов. Боковой поворот полуфигур.
Пробела выполнены в негативном варианте

работают. Линии бровей, волос, глаз сперва ведутся тонко, едва заметно, потом утолщаются, в середине линии делается нажим, который затем постепенно снимается; в конце линия такая же незаметно-тонкая, какая была вначале. Линия носа прогибается дважды и своевременно утолщается и утончается соответствующим нажатием кисти. Брови проводятся двумя-тремя параллельными



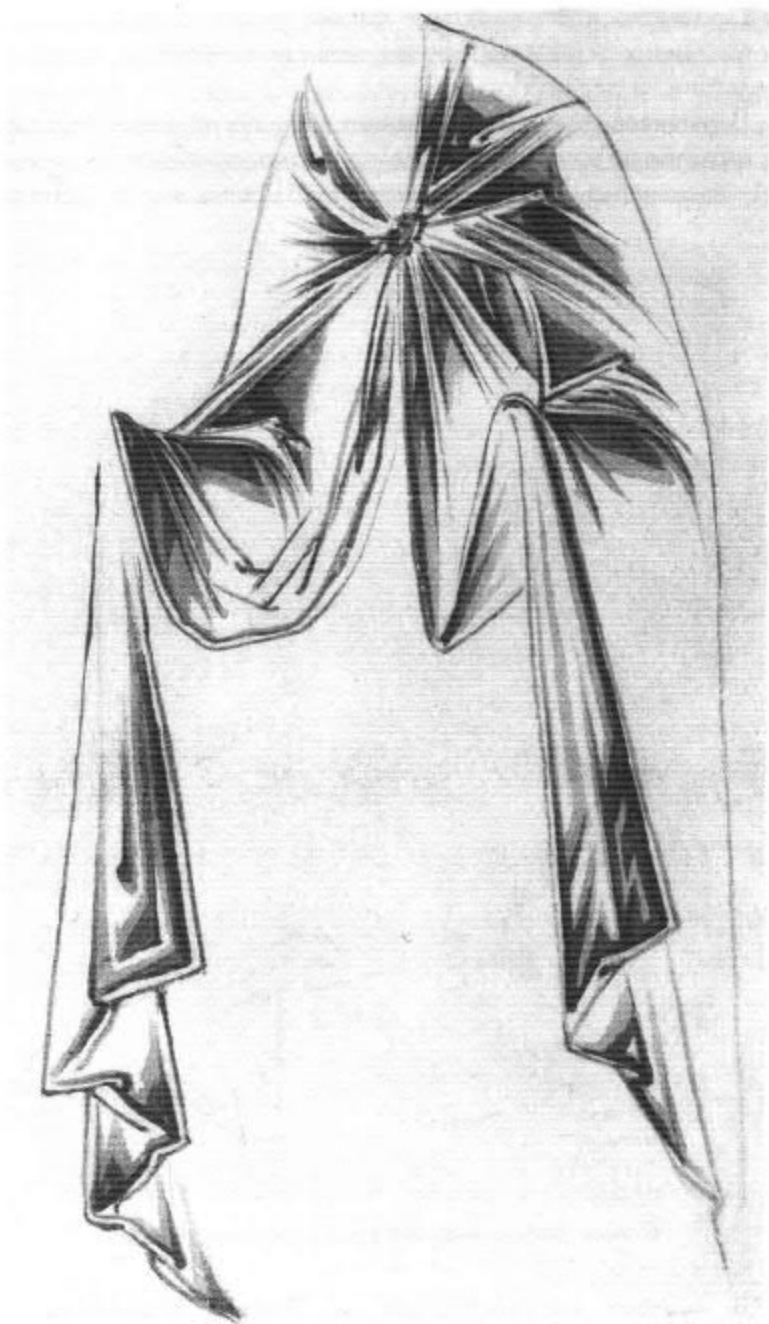
Одежды апостолов. Боковой поворот полуфигур.
Пробела выполнены в негативном варианте

линиями (большей частью черной краской), уменьшающимися по толщине в стороны. Они почти всегда начинаются от переноса, от так называемой «носовой птички». Красота линии зависит от изящества ее вибрации, различной насыщенности и ритмической плавности. Ритмом в иконе называется искусство проведения линии определенного размера, определенной силы, на определенном месте и в определенном направлении. Чувство иконописного ритма развивается путем наблюдений.

После росписи по одеждам искусно наносятся пробела — высветления по выпуклым местам фигуры. Пробела разделяются 2—3 раза, каждый раз сокращаясь в площади. Их первый тон лишь немного светлее основного тона, второй значительно светлее и меньше по площади, наконец, третий — самые светлые черточки, которыми отмечают наиболее выступающие места складок.

Большой частью пробела делают в том же цвете, что и основной тон одежды, но иногда — в другом цвете. Так, например, иногда по ярко-красному и темно-малиновому тону пробела даются зеленоватые или слабо-голубые; по желтому — также голубые и т.п. При этом надо иметь в виду, что белила, положенные в чистом виде на любой тон, всегда приобретают голубоватый оттенок, поэтому, если требуется погасить эту голубизну, в составляемый тон пробелов добавляют какую-нибудь желтую краску, чтобы приблизить высветления к основному цвету одежды. Если же, наоборот, надо дать голубоватые пробела, нельзя добавлять к белилам, которые сами по себе синеют, еще синюю краску, достаточно взять черную и для смягчения охру светлую.

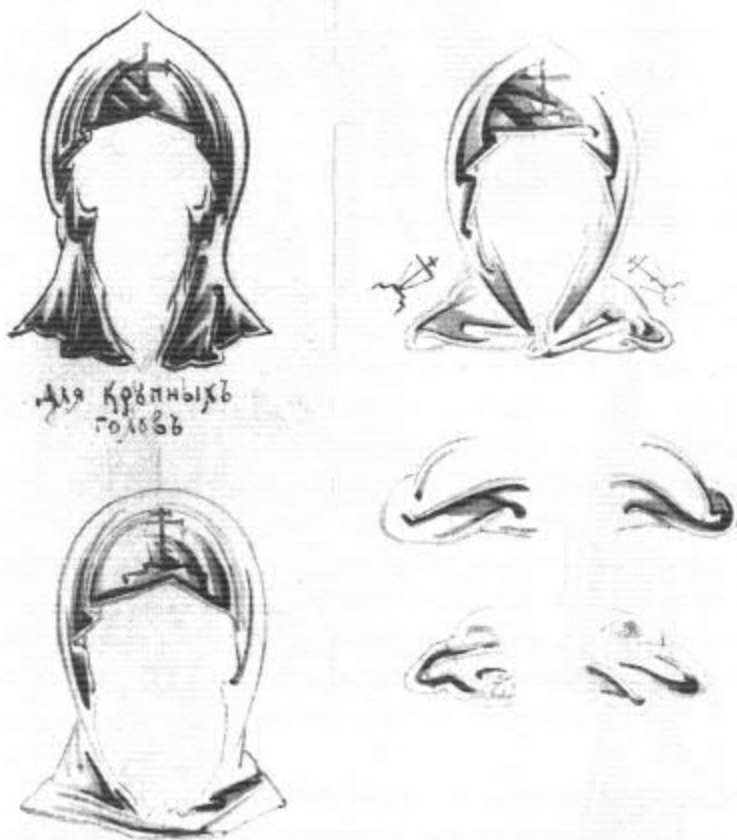
При нанесении пробелов следует внимательно относиться к их характеру и точнее придерживаться образца. Опыт покажет, как глубоко понимал свое дело древний художник и как осмысленно давал он каждый мазок и штрих в драпировках фигур. При этом не следует забывать, что чрезмерная сухость и графичность пробелов не есть достижение. Наоборот, они должны лежать сочно и обязательно на своем месте. Пробела, положенные неграмотно, могут исказить всю фигуру, поэтому необходимо, внимательно всматриваясь, осознавать закономерность этих высветлений.



*Плащ Архангела Гавриила.
Пробела выполнены в негативном варианте*

Пробелами высветляют не только одежды, но и горки, и постройки, которым на языке иконописи усвоено название «палаток», и дерева¹.

Вдумчивое копирование древних хороших образцов передает их характер и значение. После нанесения пробелов-высветлений, выявивших фигуру, обычно углубленные места притеня-



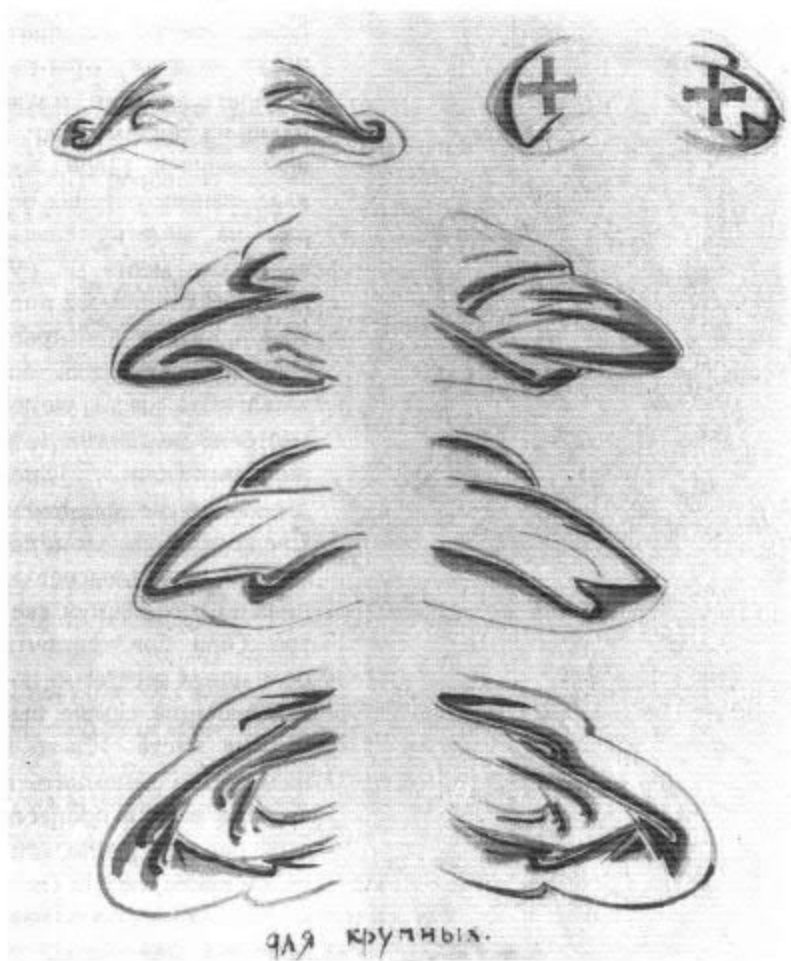
Для крупных
головъ

Схемы. Пробела выполнены в негативном варианте

¹ В пособиях для иконописцев — Лицевых подлинниках — традиционным является использование негативного изображения разделки пробелов и золотопробельного письма: самый темный мазок соответствует самому светлому.

ются прозрачной краской того же тона, а также (часто) по контурам наносится, как говорят иконописцы, «приплеск» — притенения большей или меньшей силы.

Основной цвет телесных частей в иконе — санкирь закладывается при общем раскрытии всего изображения. Высветления же санкиря называются плавью или охрением, а по старой тер-



Схемы. Пробела выполнены в негативном варианте

минологии вохрением, поскольку охры в древности назывались вохрами. Этот термин частично сохранился до нашего времени.

В состав красок охрения входят одни охры: светлая и красная, и только в конце добавляется немного белил. Отсюда

и название этого процесса — охрение. Техника наложения охрения распадается на несколько последовательных этапов.

1. К светлой охре добавляется красная, эта смесь разводится приготовленным желтком до состояния очень жидких сливок. Если санкирь «в зелень», охры красной добавляется столько же, сколько берется светлой, — так, чтобы вся смесь имела



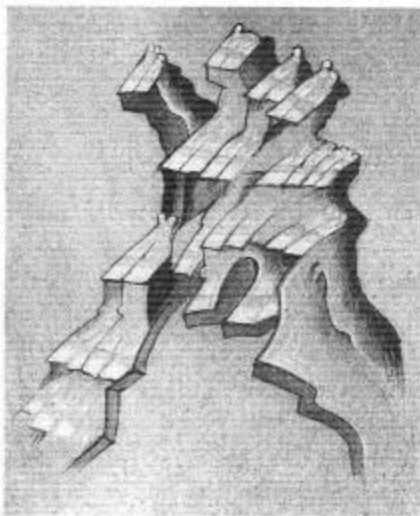
Пробела на изображении горок выполнены в негативном варианте

достаточно розовый тон. Если санкирь «в красноту», красной охры надо брать немного, иначе плавь на теплом санкире не выявится. Перед наклеиванием охрения берем на заметку самые выпуклые места на руках, ногах и лицах и кисточкой, напоенной краской, наносим взятый тон, захватывая высветляемое место не полностью, а в половину (или $2/3$), подле самых светлых точек. Следя за оригиналом, замечаем, что на высветлениях в итоге даются две-три (или более) почти белильных черточки, показывающие самые выпуклые места. Их-то и надо четко запомнить и иметь в виду в процессе всей работы, к ним кончиком кисти следует слегка со всех сторон подвигать или, как говорится на языке иконописцев, «поплавить» налитую краску, не касаясь кистью санкиря, чтобы не размыть его. Плавить следует, не выходя за

пределы нанесенной краски. Этот процесс, на первый взгляд, кажется ничего не достигающим, так как в лужице краски ничего особенного не заметно, но он действен. Краска, как бы она хорошо ни была растерта, при высыхании осядет, и, в результате плавления, большая часть пигмента соберется на месте, долженствующем быть самым светлым.

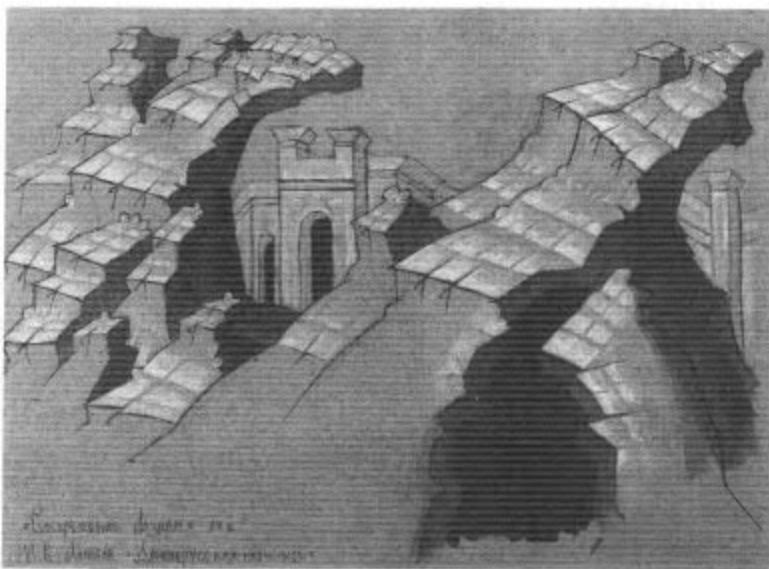
2. Эту первую плавь необходимо полностью просушить, после чего увидим, что между санкирем и плавью образовалась довольно заметная грань. Ее следует «сплавить», то есть переход от плавя к основному тону (санкирию) надо сделать более плавным. Для этого в состав приготовленного охрения добавляется кистью немного воды, что делает весь состав более жидким. И эту краску наносят на высветляемые места кисточкой, обильно наполненной краской, заходя со всех сторон за края первой плавя, захватывая таким образом большую площадь основного тона. В этот раз налитая краска не трогается, ее даже можно налить больше там, где идет рубец первой плавя, чтобы его сгладить. Результат будет заметен только после полной просушки.

3. На третьем этапе работы в охрение добав-



Пробела на изображении
горок и палаток

ляется еще немного воды (кистью), чем делается его состав еще жиже, и немного белил. Хорошо размешивается. Затем охраение наносят на те места, где была положена первая плавь, но участки захватываются меньшие, чем в первой плавии. Как и в первый раз, налитую краску осторожно плавят к самым светлым местам. Плавь хорошо просушивается.



Пробела на изображении гор и палаток

После третьего этапа на ликах, главным образом молодых, делается так называемая «подрумянка» на щеках. Наводить ее можно красной охрой, киноварью и красным кадмием, но очень легко, водянисто.

4. Переходя к последнему этапу работы, в оставшуюся плавь добавляем еще немного воды и снова, не плавя, все заливаем сочно, оставляя санкирь нетронутым только в углубленных местах. После просушки решаем, достаточно ли хорошо все сплавилось, достаточно ли было добавлено белил на последних двух этапах, не заметны ли переходы от одной плавли к другой и хорошо ли все высветлилось. Если недостаточно, плавь необходимо повторить еще раз или два раза, но делая ее более жидкой.

Вся эта довольно ответственная работа говорит прежде всего о том, что:

1) основной тон плавли надо составлять так, чтобы его хватило на все последующие процессы;

2) необходимо при налипании плавли следить за тем, чтобы она просыхала на своих местах, а не стекала в сторону, искажая изображение. Для этого доска должна лежать строго горизонтально;

3) разбавлять плавь рекомендуется водой, потому что желток, если его добавлять в краску, не разжижает ее, а его избыток при высыхании создает бугры, которые потом образуют в плавли трещины, что почти непоправимо; плавь должна лежать легко;

4) избыток в последней плавли белил не даст плавного перехода от охрения к санкирю;

5) недостаток белил не создаст высветления.

Итак, техника наложения плавли схематично представляется следующим образом.

1. Наливаем краску и плавим.

2. Наливаем разбавленную краску и не плавим, в результате чего она механически приближает первое охрение к санкирю (сплавляем).

3. Разводим охрение водой и, добавляя белил, плавим 2-й раз.

4. Снова разводим водой оставшуюся краску, заливаем все, кроме углубленных мест, и не плавим.

Два раза плавим, и два раза охрение сплавляется с санкирем через ровное нанесение той же, но более жидкой смеси.

Случается, что плавь не удалась, легла неровно. Тогда приходится прибегать к отборке. Отборкой называется легкая

штриховка кистью той же, но более жидкой, почти прозрачной краской тех мест пави, где слишком просвечивается основной тон (санкирь), или очень осторожное и аккуратное размывание пави там, где она подсохла не на месте, что иногда легче заровнять тоном санкиря. При этом сырое место пави, если она легла не на место, трогать ни в коем случае нельзя, так как кисточка может сдвинуть краску, образуется углубление в охрении, поправить которое будет еще труднее. Весь этот довольно трудный процесс требует терпения, внимания и осторожности.

Проследив весь процесс высветления телесных частей иконописного изображения, понимаем, почему он носит название охрения и пави: если имеется в виду цвет высветления, употребляется термин «охрение»; когда же подразумевается техника наложения краски, употребляется термин «плавь», и краска должна быть по консистенции «плавкой», чтобы ее можно было плавить. Количество процессов пави иногда зависит от величины ликов и всей иконы. На ликах средней величины сохраняется четыре процесса, на больших ликах их может быть и больше, маленькие лики плавятся 2 или даже 1 раз.

После полной просушки пави переходим к нанесению отметок — светлых, желтовато-белильных черточек, показывающих самые выпуклые и светлые места. Называются эти черточки «отметками», «оживками» или «отживками», «живцами», «движками». Линия этих черточек ведется вначале очень тонко, посередине делается нажимчик и заканчивается опять тонко. Иногда отметки делаются около санкиря (под глазами), большей же частью — несколько отступя от него. Если они окажутся слишком резкими, их можно прикрыть после высыхания легким тоном охры с белилами.

После охрения расписываются волосы. Иконопись традиционно хранит их название: власы русые и седые по цвету, а по форме — кудреватые, длинные, свесившиеся с ушей и др. Брады — Спасова, Златоустова, Предтечева, Николина, Сергиева и др., то есть маленькая, раздвоенная, широкая, круглая, с космачками и т.п. Брады Спасова и Предтечева расписываются черной краской и не высветляются, а после росписи прикрываются слегка коричневым прозрачным тоном.

Власы русые перед росписью прокрываются коричневой краской очень прозрачно (сиена жженая и зеленая или умбра жженая). По просушке делается роспись или жженой умброй,

или сиеной жженой с черной, или просто черной краской. Высветления на волосах (например, Ангелов) даются парными штрихами, которые вписываются между темными штрихами. Линия светлых штрихов также ведется сначала тонко, потом имеет нажим и опять заканчивается тонко. Светлые пары линий внутри себя объединяются светлым тоном (охра светлая и

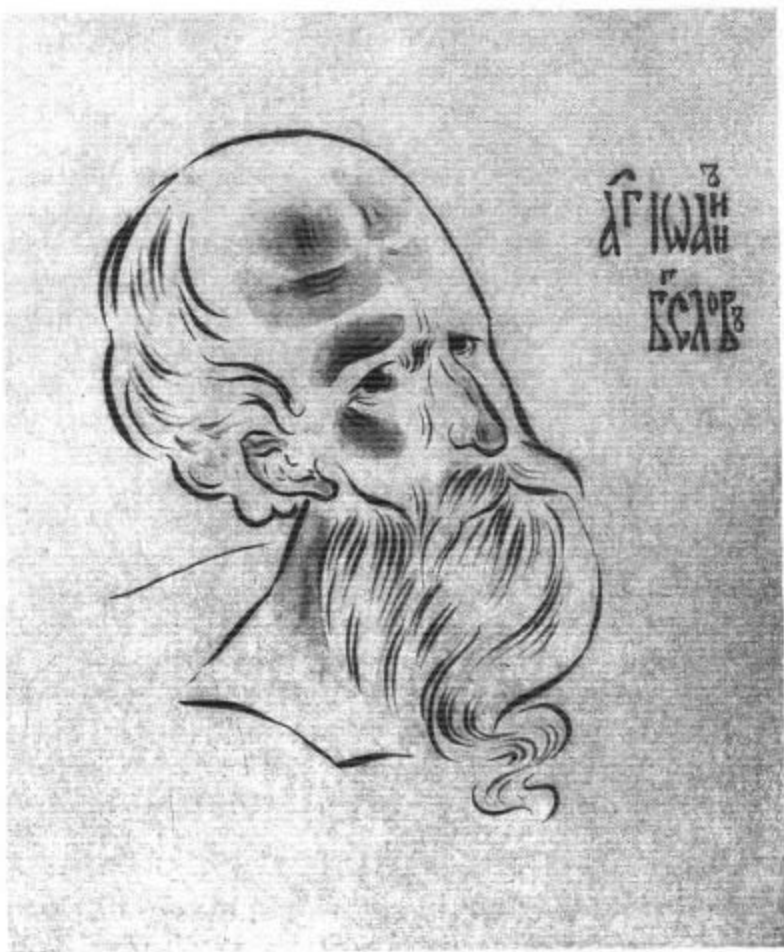


Икона Божией Матери «Игоревская».

Плавь и оживки сделаны в негативном варианте (красная) так, чтобы, высветляясь к середине, каждая пара ослабевала по светлоте к концам прядей.

Седые волосы иногда перед разделкой полностью прокрываются легко и плавно ревью (серым тоном), а иногда этот серый цвет в технике плавии наносится поверх разделки, объ-

единяя собой отдельные пряди. Разделка седых волос заключается в том, что белые черточки-волоски по два, три и даже по четыре наносятся в разных направлениях, образуя собою отдельные пряди волос головы или бороды. Чтобы сделать это грамотно, перед глазами должен быть образец. По окончании дается легкое притенение по всему контуру головы.



Разделка лица и волос.

Выполнена в негативном варианте

Отделка. На драпировках фигур, в углубленных местах и по контурам делаются притенения, которые на языке иконописи носят название «приплеск». Приплеск имеют и горки, и палатки, и деревья.

Притенения делаются и на ликах. Для этого пользуются жженой сиеной. Притеняют теневую сторону носа, теневую сторону лба, около волос, на женских ликах по грани подбородка и шеи. На глазах пишется зрачок (черной краской) и радужная часть глаза. Зрачок не должен быть круглым, это придает лику некоторое беспокойство, его делают или овальным,



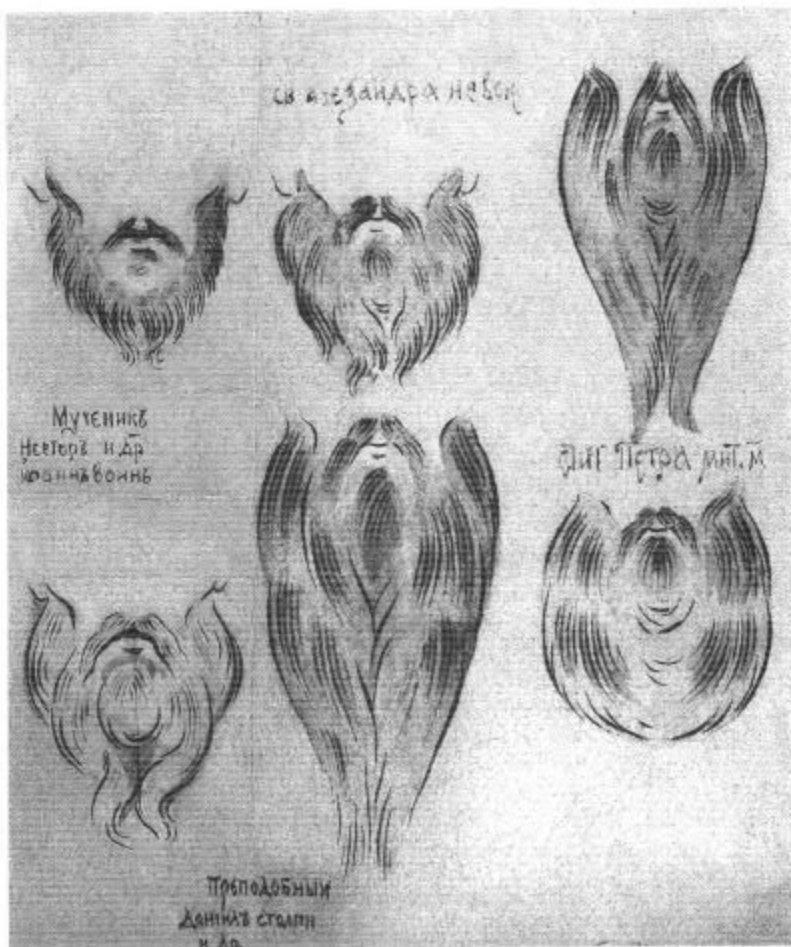
Разделка лика и волос.

Выполнена в негативном варианте

или почти треугольным, касающимся верхним своим углом века. По просушке притенение дается и радужной оболочке, и глазу под верхним веком, притеняют несколько брови и глазные впадины над верхним веком. Большей частью пользуются

жженной сиеной, как обладающей легкостью и прозрачностью. На глазах делаются отметки белилами с охрой — по белку глаза.

Губы слегка приплекивают жидким красным кадмием, киноварью или красной охрой. На руках по теневой части также дается приплек, причем, если рука лежит на одежде холодного

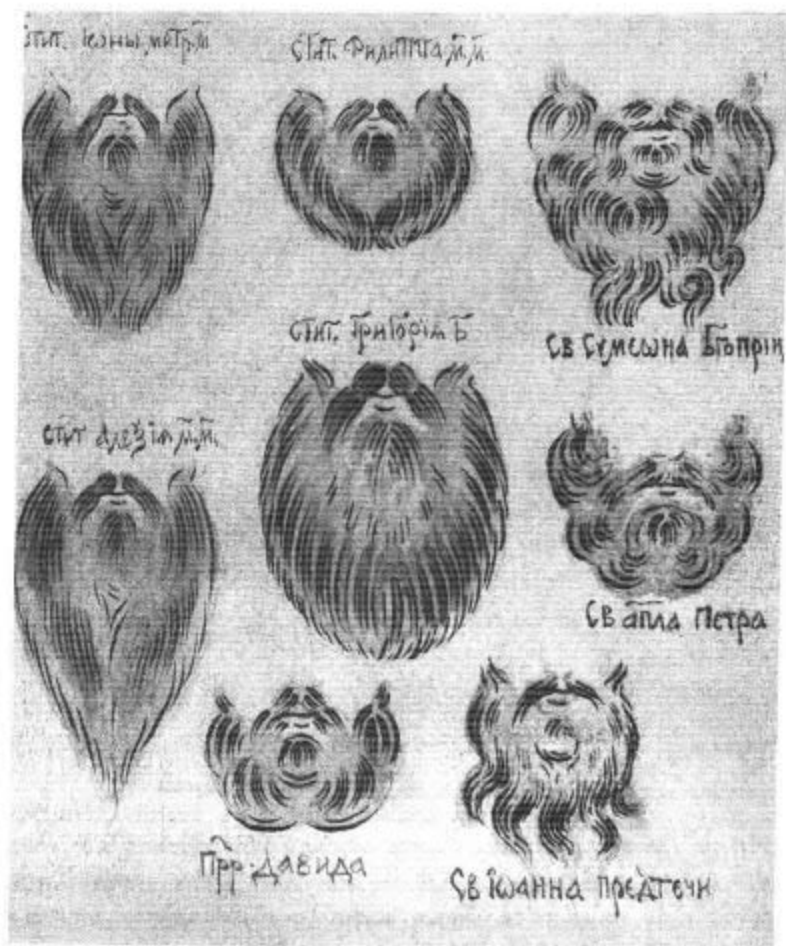


Разделка бороды. Выполнена в негативном варианте тона (зеленого, голубого), приплек делается теплый — сиеной или красной охрой, если на одежде теплого тона — притеняют зеленой краской или оставляют без притенения.

В итоге надо еще раз заметить, что внимательное копирование хороших икон есть лучший учитель и колорита

иконописного изображения, и рисунка, и отделки всех деталей образа.

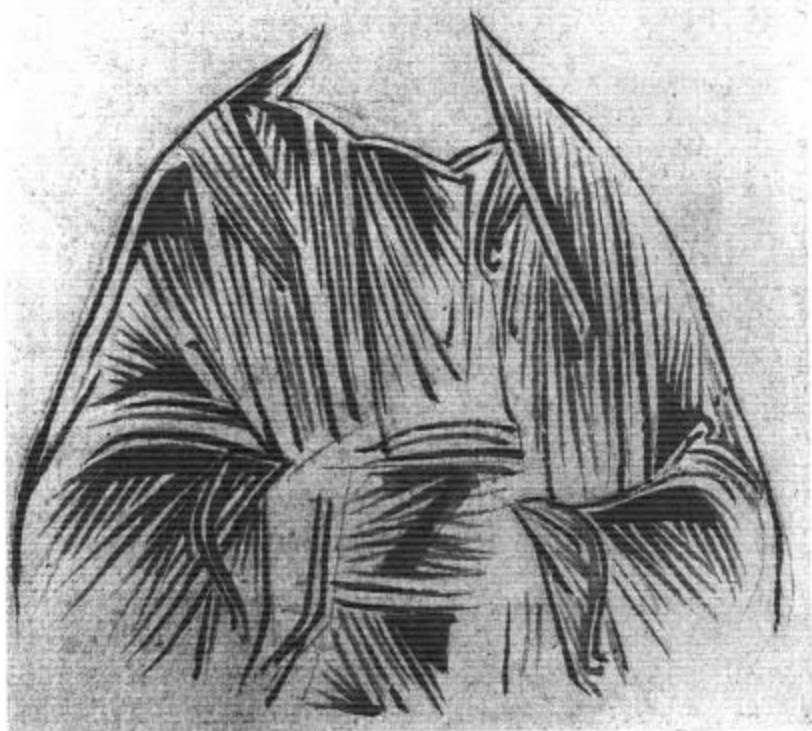
Но в этом деле никак нельзя пользоваться печатными цветными репродукциями, иногда до неузнаваемости искажающими цвет и общий колорит образа. Повторение ошибочных тонов не только не воспитывает понимания колорита древней



Разделка бороды. Выполнена в негативном варианте иконы, но и прививает дурной вкус, не приближая, а удаляя от истины.

Ассист. Собственно ассистом называется клеящее вещество, которое накладывается на некоторые детали иконы для их последующего золочения. Такими клеящими веществами явля-

ются чесночный сок и сусло, заранее приготавливаемые. Но на практике в иконописной технике ассистом называется сама разделка лепным золотом различных узоров. Выполняется ассистка следующим образом. Сохраняемые в баночках сусло или чесночный сок растворяются или пальцем, или кистью, смоченными в воде; этот клей в небольшом количестве переносится



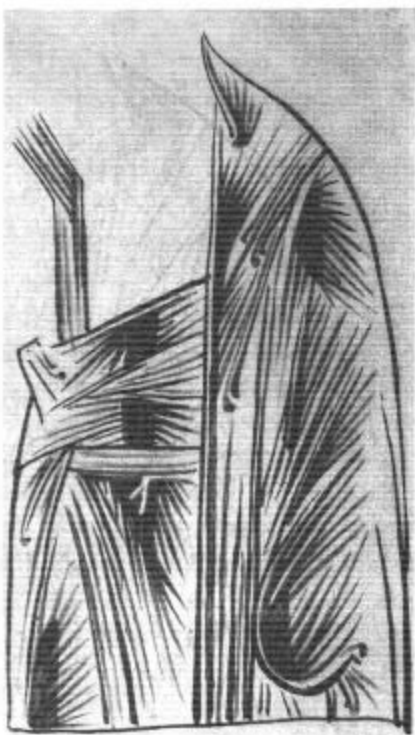
Одежды Богомладенца, расписанные ассистом.

Выполнено в негативном варианте

сится на поле тарелочки. Затем хорошо просушенный красочный слой, подлежащий разделке золотом, слегка припорошивается, при помощи комочка ваты, чистым мелом (зубным порошком), излишки его сдуваются. Затем тонкой кистью, смачиваемой в воде, берется с тарелочки сусло, разведенное здесь до нужной консистенции, и переносится на икону или тонкими штрихами в определенном направлении, или каким-либо узором. По припорошенному меловому полю наносимый рисунок четко читается, что очень помогает следить за его правильностью. Сделанный клеем рисунок нужно хорошо про-

сушить. Для золочения нужен кусок свежего, мягкого ржаного хлеба, смятого в липкий комочек. Им берем золото и, подышав на прописанный рисунок (чем восстанавливается клеящая способность сула), пристукиваем золото по рисунку. Золото пристает к суслу, излишки его забираются катышком хлеба. Когда эта работа закончена, недочеты в рисунке можно исправить краской. Для закрепления золото покрывается тонким слоем спиртового шеллачного лака или политуры. Без этого, на последнем этапе работы, при нанесении на икону покровного слоя — олифы золото непременно сойдет с олифой в местах ассиста.

По традиции ассистом расписываются, прежде всего, одежды Христа Спасителя, когда Он изображается во славе. Например, при Воскресении, Вознесении, Преображении, на иконах Успения Пресвятой Богородицы, где Он также пишется во славе, иногда в Деисусном чине как у Царя Славы. Ассистом расписываются также одежды Богомладенца Христа на Богородичных иконах, чем указывается на Его безначальное Божественное естество. Часто расписываются ассистом крылья Ангелов, престолы, седалища, царские и княжеские (под парчу) одежды и другие детали. Иногда ризы обводятся золотом по контуру. Позднее, когда в практику вошел цветной фон (XVII в.), золотом стали делаться надписи. В ученических работах в этих случаях золото заменяется краской — белилами, кадмием желтым и красным. После просушки узор можно смягчить тонким слоем сиены натуральной, что придаст ему золотистость.



Одежды Богомладенца, расписанные ассистом. Выполнено в негативном варианте

Название «украшать ассистом» часто заменяется термином «инокопь», «украшать инокопью». В греческих и итальянских иконах инокопь появилась в XI—XII веках. Во второй половине XVI века в России начали применять для разделки одежд, вместо пробелов, твореное золото. Им расписывали все одежды на иконах. Чтобы твореное золото блестело, его потом шлифуют



Фрагмент иконы Божией Матери.

Роспись одежды выполнена в негативном варианте

так называемым зубком. В XVII веке роспись одежд творенным золотом полностью заменила высветления пробелами. В XIX веке одежды теплых тонов расписывались желтым творенным золотом, одежды холодных тонов (синие, зеленые и др.) — зеленым золотом, имеющим холодный оттенок.

Олифление

Готовую икону, выполненную яичной темперой, покрывают пленкой соответствующим образом обработанного масла — олифой, что изолирует живопись от влаги и других вредных воздействий воздуха. В основном этот довольно ответственный процесс сводится к следующему.

Законченную и достаточно просушенную в течение 5—6 часов икону кладут на горизонтальную плоскость и подогревают в нужном количестве олифу¹. Перед нанесением ее на доску мастер, обнажив правую руку от ладони до локтя, протирает ею всю живопись, чтобы на иконе не осталось ни пыли, ни соринки. Затем на середину иконы наливается лужица подогретой олифы. Нужно следить, чтобы не было перекаса и олифа не стекала в какую-либо одну сторону. В последнем случае нужно положить что-нибудь под доску, чтобы выровнять ее горизонтально. Затем, добавив олифы, ее распределяют ладонью по всей живописной поверхности так, чтобы толщина слоя не превышала одного миллиметра. Если олифы налить много, то процесс ее загустения растянется на долгое время. В таком положении доска остается до конца всего процесса. В зависимости от влажности и температуры помещения, даже от времени года (с марта по июнь — самый сухой воздух), олифа густеет быстрее или медленнее. В теплом и сухом помещении в среднем требуется 4—5 часов, чтобы красочный слой достаточно пропитался олифой.

Налитая на икону олифа тотчас начинает впитываться в грунт, образуя на поверхности живописи в разных местах матовые островки. Поэтому на этом этапе через каждые 15—20 минут олифу необходимо разравнивать. Часа через два такие матовые островки перестанут появляться, олифа будет лежать ровным слоем и постепенно густеть. Здесь опять требуется

¹ Подогретая олифа лучше и быстрее впитывается в грунт.

внимательность: чтобы олифа в отдельных местах не присохла к живописи, необходимо ладонью ее разглаживать.

Часов через пять олифа по консистенции становится похожей на густой клей. Тогда надо снять излишки загустевшего масла листочками папиросной бумаги или ладонью. Бумага прикладывается прямо к живописной поверхности, поэтому для этой цели используется только папиросная, которая не оставляет на иконе никаких ворсинок. Но некоторый тонкий слой олифы необходимо оставить на живописи, чтобы при полном высыхании не наметились прожухшие (матовые) места. Руки во время работы приходится время от времени вытирать, и для этого нельзя пользоваться ни тряпками, ни бумагой, оставляющими ворсинки. Вполне подходит для этого папиросная бумага.

До тех пор, пока оставленный тончайший слой олифы еще маслится (двигается), за иконой нужно следить, так как можно упустить самый ответственный момент во всем этом деле — разгладить олифу перед самым ее засыханием. Дело в том, что мельчайшие пылинки, постоянно наполняющие воздух, оседая, могут застыть на твердеющей пленке олифы в виде блестящих бугорков, что дает покрывающему слою неприятную зернистость. Чтобы этого не допустить, следует, особенно на последних стадиях застывания олифы, через каждые 5—10 минут энергично проходить ладонью по живописной поверхности от края до края иконы во всех направлениях. При этом засыхающая олифа под ладонью начнет издавать звук, похожий на тот, который возникает, когда мокрое стекло вытирают тряпкой или бумагой — «фик», «фик». Именно отсюда произошел термин «фикать», то есть разглаживать твердеющий покрывающий слой. Если мастер не упустил последнего момента и успел вовремя «пофикать», то застывшая пленка будет гладкой и блестящей.

Наконец наступает момент, когда, как говорят мастера-иконописцы, олифа «встанет». Трогать ее после этого уже нельзя, можно испортить ее глянцевую поверхность, нанести «ласы» (матовые полосы), которые уже не исчезнут. Чтобы убедиться в готовности пленки, следует в неотчетливом месте, где-нибудь в уголке, осторожно провести пальцем: если остался след, значит, олифа «встала». Икона ставится на просушку так, чтобы на нее не садилась пыль. Первоначальное — поверхностное просыхание пленки происходит за 2—3 дня, полное — не ранее чем через месяц.

Существует большое количество разных рецептов как по приготовлению олифы, так и по приемам нанесения ее на живопись. Старые мастера знали, что пленка, создаваемая одним очищенным маслом, высыхает медленно и не имеет глянца, поэтому и добавляли в подогретое масло соль, окись металлов, что превращало масло в олифу, или растворяли в олифе смолы, превращая ее в масляный лак.

Может возникнуть другой вопрос: что делать, если по той или иной причине момент затвердения олифы пропущен? Другими словами, случилось как раз то, чего именно не следовало допускать: олифа в одних, более тонких, слоях затвердела и присохла к живописи, в других — осталась еще подвижной.

Несомненно, в таком положении оставлять икону никак нельзя. Пересохшие места олифы окажутся потом более высокими островками по сравнению с остальной поверхностью и сильнее потемнеют. Необходимо их убрать. В таком несчастном случае снимают досуха оставшуюся загустевшую олифу и наливают свежую, неподогретую. С ее помощью начинают оттирать пальцем присохшие места. Там, где пленка еще свежа, она растворяется и оттирается более или менее удачно, но там, где она успела крепче присохнуть, неизбежно употребление скальпеля и не исключена возможность повреждения живописи.

Когда все пристывшие места пленки так или иначе удалены, оставшуюся свежую олифу досуха снимают, икону как следует просушивают, места, требующие поправки живописи, протирают срезанной долькой чеснока, чтобы краска не соскальзывала, и исправляют повреждения живописи. Затем дают свежей краске хорошо просохнуть и снова всю икону олифят (лучше на другой день).

В мастерских Палеха существовало особое помещение для покрытия живописи олифой, изолированное от посторонних людей, куда входил или где находился только мастер. Этим предотвращалось излишнее движение пыли в воздухе. В зимнее время после того, как олифа «встала», иконы в Палехе выставляли «на мороз» (в неотапливаемое помещение) — для скорейшего образования неподвижной пленки, и это имело положительный результат. И теперь можно иметь в виду этот прием каждому иконописцу.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Лик Спасителя, Его внешний вид
по древнейшему документу

Древнейший документ, содержащий описание образа Спасителя, есть письмо Публия Лентула, бывшего во времена Октавия Августа проконсулом Иудеи. Вот перевод этого письма, посланного проконсулом римскому Сенату во время земной жизни Иисуса Христа.

«Великому и почтенному Сенату римскому сенатор Лентул, правящий Иудеею, желает здравия.

В настоящее время явился человек — Он и теперь жив — с высокими качествами, называющий себя Иисусом Христом. Народ говорит, что Он могущественный по своим деяниям пророк; ученики именуют Его Сыном Божиим. Он воскрешает мертвых и исцеляет от всякой болезни и расслабления. Этот человек высокого роста и строен. Его лицо строго и весьма выразительно, так что те, которые взирают на Него, не в состоянии не любить Его и вместе не бояться. Его русые волосы опускаются гладкими до низа ушей и оттуда падают волнистыми локонами на самые плечи; они разделены наверху головы, как у назареев. Чело гладкое и спокойное, лицо совершенно чистое. Щеки Его покрыты легким румянцем, с небольшой темноватостью. Взгляд имеет приятный и открытый. Нос и рот весьма правильны. Борода довольно густая, небольшая, одинакового цвета с волосами головы, разделяется на две части на подбородке. Глаза голубые и чрезвычайно живые. В Нем заметно что-то грозное, когда Он делает выговор или упреки, между тем как кротость и ласковость сопутствуют всегда Его наставлениям и поучениям. Его лицо имеет удивительную приятность, соединенную с важностью. Его никогда не видели смеющимся, но видели плачущим. Стан Его стройный, руки длинные и красивые, плечи прекрасны. Речь Его величественная и плавная, но говорит Он, вообще, мало. Наконец, видев Его, нельзя не признаться, что это один из красивейших мужей».

Почти такое же описание внешности Спасителя делает греческий историк Никифор Каллист. «Его лицо, — пишет он, — было замечательно красотой и выразительностью... (Далее описание сходно с предыдущим.) Цвет Его лица был почти пшеничный, когда пшеница начинает поспевать. Его лицо было

не кругло, не продолговато. Он много походил на Свою Матерь, особенно нижней частью лица. Степенность, благоразумие, кротость и постоянное милосердие выражались на Его лице... Словом, — заканчивает Никифор Каллист свое описание, — Он походил во всем на Свою Божественную и Непорочную Матерь...»

Эти описания вполне сходны с тем, что говорят о наружности Господа нашего Иисуса Христа видевшие Его Нерукотворенный образ на убресе (на плате), посланном Самим Спасителем Авгарю, царю Эдесскому (в том числе преподобный Иоанн Дамаскин). Из позднейших свидетельств приведем описание Нерукотворенного образа итальянца Пиккони. «Этот образ, — говорит Пиккони, — имеет величественный и чудный вид: на нем отражаются Божественное величие и слава, так что взирающий на него очаровывается и благоговеет пред ним. С середины широкого и довольно большого чела спускаются по обеим сторонам, направо и налево, темные... волосы, которые, закрывая уши, соединяются с бородой... брови черные, глаза блестящие, пронизательные, как будто испускают из себя светлые лучи, так что думаешь, что они смотрят на тебя со всех сторон каким-то приятным и нежным взором. Нос прямой, немного длинный, но пропорциональный... Колорит лица смуглый... Этот образ имеет что-то сверхъестественное, чему человеческое искусство никак не может подражать. Ибо многие художники признавались в этом, и особенно один из них, Лука, имевший случай рассмотреть этот образ как нельзя лучше, нередко утверждал, что нет никакой возможности нашими красками передать цвет святого образа, хотя сколько-нибудь сходного с оригиналом, и потому, сколько ни упрашивали его снять с оногo копию, он ни за что не соглашался...» Таковы свидетельства о Пречистом Лике Богочеловека¹.

Какова же судьба этого священного изображения? До начала X века этот образ находился в Эдессе. Когда же вся Сирия, в которой находилась и Эдесса, была захвачена сарацинами, греческий император Роман и военной силой, и большим вознаграждением вытребовал Нерукотворенный образ у сарацинского эмира. Император Константин Порфирородный опи-

¹ «Русский Паломник», 1889, № 1.

сал перенесение этого сокровища в Константинополь в 944 году. Там Нерукотворенный образ находился до 1204 года. Затем, по одному из сказаний, во время владычества крестоносцев в Царьграде (1204—1261) он был похищен венецианским дожем Дандоло. Корабль, на котором его перевозили с другими священными предметами, затонул в Пропонтиде¹.

Внешний вид и нравственная высота Пресвятой Богородицы

Церковный историк Никифор Каллист сохранил для нас предание о внешнем виде Пресвятой Богородицы. «Она была, — читаем у него, — роста среднего или, как иные говорят, несколько более среднего, волосы златовидные, глаза быстрые, с зрачками как бы цвета маслины, брови дугообразные и умеренно черные, нос продолговатый... лицо не круглое и не острое, но несколько продолговатое, руки и пальцы длинные». Однако «поистине в Пресвятой Деве изумляет нас не только непорочная и чистая лепота телесная, но особенно свойства Ее души». «Одежда скромная, чуждая роскоши и неги, поступь степенная, твердая, взгляд строгий, соединенный с приятностью, тиха и покорна родителям, речь кроткая, льющаяся от незлобивого сердца». «У Нее ум — Богом управляемый и к Богу одному направляемый, очи Ее всегда устремлены ко Господу. Сердце Ее чисто и непорочно, зрящее и вождевающее чистейшего Бога. Вся — чертог Духа, вся — град Бога Живаго, вся — добра, вся — пред очами Божиими». «Она, — сообщает по древнему преданию историк Никифор Каллист, — в беседе с другими сохраняла благоприличие, не смеялась, не возмущалась, особенно же не гневалась, совершенно безыскусственная, простая, Она нимало о Себе не думала и, далекая от изнеженности, отличалась полным смирением. Коротко сказать, во всех Ее действиях обнаруживалась особенная благодать».

Святой Игнатий Богоносец писал: «У нас все знают, что Приснодевственная Мать Божия исполнена благодати и всех добродетелей. Рассказывают, что Она в гонениях и бедах всегда бывала весела, в нуждах и нищете не огорчалась, на оскорбляющих Ее не только не гневалась, но даже благодетель-

¹ Четьи-Миней святителя Димитрия Ростовского. Август, 16 число.

ствовала им, в благополучии — кротка, к бедным милостива и помогала им как и чем могла, в благочестии — учительница и на всякое доброе дело наставница. Она особенно любила смиренных, потому что Сама была исполнена смирения». Святой Дионисий Ареопагит, через три года после его обращения в христианство сподобившийся видеть в Иерусалиме лицом к лицу Пресвятую Деву Марию, так описывает эту встречу: «Когда я был введен пред лице Богообразной светлейшей Девы, меня облистал извне и изнутри столь великий и безмерный свет Божественный и разлилось окрест меня такое дивное благоухание различных ароматов, что ни немощное мое тело, ни самый дух не в силах были вынести столь великих и обильных знамений и начатков вечного блаженства и славы. Изнемогло сердце мое, изнемог дух во мне от Ее славы и Божественной благодати! Человеческий ум не может представить себе никакой славы и чести (даже в состоянии людей, прославленных Богом) выше того блаженства, какое вкусил тогда я, недостойный, но удостоенный по милосердию, и блаженный выше всякого понятия»¹.

Описание принятых в иконописи изображений одежд

Ризы Христа Спасителя

Хитон — нижняя, довольно свободная, с широкими рукавами одежда, по длине доходящая до ступней ног. Хитону Христа Спасителя усвоен в иконописи цвет теплых оттенков — от коричневого, темно-малинового до красного и (реже) розового. По хитону надевался пояс. Через оба плеча хитона Спасителя, спереди и сзади, иконопись изображает узкие, как бы вытканые по одежде полосы — клавы, доходящие до подола.

Клав — символ посланничества (миссии), поэтому он и усвоен, прежде всего, Христу Спасителю как посланному в мир Богом Отцом с определенной миссией — спасти мир², а затем и апостолам и пророкам как Божиим посланникам³, возвещавшим людям волю и словеса Божии.

¹ Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы. Изд. рус. Пантелеимонова монастыря на Афоне. СПб., 1869. С. 261—263.

² Ин. 6, 38—40, 44 и др.

³ Мф. 28, 19—20.

Цвет клава всегда больше или меньше отличается от цвета хитона. Очень часто он бывает желтого цвета разных оттенков и почти всегда украшается золотым ассистом.

Гиматий (плащ) — длинный и широкий отрезок ткани, который надевался поверх хитона. Этот плащ беднякам служил и покрывалом во время сна¹. О том, что он имел значительную величину, можно судить по тому, что воины, распявшие Христа и разделившие между собой Его одежду, плащ разделили на четыре части: каждому воину по одной части². Цвет этой одежды Христа Спасителя пишется всегда холодных оттенков — от голубого, синего до светло- и темно-зеленого. Исключением являются такие иконы, как «Воскресение», «Вознесение», «Успение Божией Матери», на которых Христос Спаситель изображается в прославленном виде: все его одежды, сияющие славой, имеют золотисто-желтый цвет и украшаются золотым ассистом. На иконах «Преображения Господня» Христос — в белых одеждах.

На Богородичных иконах ризы Богомладенца Христа почти всегда золотисто-желтого, разных оттенков, цвета и украшены золотым ассистом. Этим Святая Церковь выделяет Его младенчество из обычного для всех людей и указывает на Его совечное и сопрестольное Богу Отцу существо.

Обувь Спасителя, как и пророков и апостолов, представляет собой сандалии, состоящие из кожаных подошв, прикрепляющихся к ступням ремнями.

Есть иконы, где Христос пишется как Царь Славы, на престоле. Тогда Его ризы также часто золотисто-желтые с золотым ассистом. Но как Царь царей Господь изображается в царских, по типу византийских, одеждах, на престоле и с короной на голове. Как Великий Архиерей Господь пишется в саккосе и с омофором.

Одеяния Пресвятой Богородицы

Туника — нижняя одежда, большей частью с узкими рукавами, длинная, доходящая до пола.

¹ Исх. 22, 26—27.

² Ин. 19, 23.

Ее цвет на иконах Пресвятой Девы установлен голубой как символ девственной чистоты. Но он может быть разных оттенков, вплоть до темно-синего и темно-зеленого.

Мафорий — верхняя одежда, широкая, в разложенном виде круглая, с достаточным по величине круглым же прорезом посередине, чтобы прошла голова. Края этого прореза около шеи обшивались широкой или узкой каймой. Мафорий надевался поверх туники и по длине опускался немного ниже колен.

Женщины того времени всегда должны были покрывать голову, и на иконах Матери Божией мы всегда видим на Ее голове легкий плат, подбирающий и закрывающий волосы, поверх которого надето покрывало. Покрывало, подобно мафорию, было круглым, разрезанным спереди до центра или с прорезом для лица. Его длина была до локтей.

Для этих одежд Пресвятой Богородицы в иконописи усвоен или коричневый, или близкий к нему темно-малиновый цвет, что имеет свою символику. Известно, что такой цвет составляется из синей и красной краски. И здесь голубой (оттенок синего) есть символ Ее девственной чистоты, а красный, как цвет крови, свидетельствует о том, что от Нее, чистейшей Девы, заимствовал Свою земную порфиру — плоть и кровь — Сын Божий.

Непременной принадлежностью головного покрывала Матери Божией являются три звездочки, которые всегда пишутся на обоих плечах и на челе. Эти звездочки — символ Ее приснодевства. Она — Дева до Рождества Христова (звездочка на правом плече), Дева — в самый момент непостижимого рождения Сына Божия (звездочка на челе) и остается Девой по рождении Своего Божественного Сына (звездочка на левом плече покрывала).

Символика изображений и одеяний Ангелов

Священное Писание повествует, что перед неприступной славой Божией всегда предостоят семь Ангелов высочайшего чина: Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил, Селафиил, Иегудиил, Варахиил¹. Из них главнейшим является святой Архистратиг

¹ Подробное описание их служения см.: Четьи-Минеи святителя Димитрия Ростовского. Месяц март, 26 число.

Михаил. Он первый восстал против отпавшего Денницы, призвал на брань с ним прочих Ангелов и, по низвержении отпавших, не перестает ратоборствовать за славу Творца и Господа всяческих и за дело спасения рода человеческого. Поэтому он часто изображается в воинских доспехах, с копьем или мечом в руке.

Все Ангелы имеют крылья, обозначающие их отрешение от всего земного и чувственного, несмотря на их близость к нам. Кроме того, крылья есть образ быстроты и пламенной ревности в исполнении воли Божией. Наконец, крылья указывают на готовность Ангелов служить людям и охранять их своим покровом. Крылья Серафимов, закрывающих свои лица и ноги, говорят о том благоговении, смирении, страхе и трепете, с какими они предстоят лицу Божию.

Очень часто можно видеть на иконах в руках Ангелов жезл и круг, называемый сферой. В середине этого круга — слова «ГДЬ» или «ІС ХС». Это символизирует сферу их жизни, то есть Бога.

Одежды Ангелов на иконах разнообразны: иногда они изображаются в хитонах и плащах, как апостолы или пророки, и тогда на плечах их — клав, как у небесных посланников. Иногда их хитоны богато украшены золотом вокруг шеи и по подолу, иногда как высших слуг Небесного Царя их пишут в одеждах ближайших царских сановников, по типу византийского двора, и тогда они имеют широкий длинный орарь, перекрещивающийся на груди¹.

Одежды апостолов и пророков

Одежды апостолов и пророков в основном те же, что и у Христа Спасителя, и имеют клав, как у Божиих посланников. Цвет одежды каждого указан в Подлинниках. Необходимо отметить лишь то, что все апостолы из числа 70-ти пишутся с омофорами.

Облачения святителей

В начале церковной истории все святители облачались, кроме подризника, епитрахили, пояса и поручей, в фелонь, поверх которой возлагался омофор. Это мы всегда видим на иконах святителя Николая. Саккос был принадлежностью

¹ Его название — «лор».

Константинопольских Патриархов. Но со временем в церковной практике саккос вошел в облачения всех епископов, фелонь же осталась принадлежностью пресвитерского облачения.

Одежды святых жен

Одежды святых жен — мучениц и праведных — довольно сходны с одеянием Пресвятой Богородицы, хотя в деталях имеют некоторое своеобразие; на это так же, как на цвет, есть указания в Подлинниках. Обувь святых жен — сапожки, несколько выступающие из-под длинной туники.

Все другие святые: цари, князья, святители, пресвитеры, диаконы, иноки, схимники, воины или праведные люди изображаются в одеждах своего звания, как указано в Подлинниках.

В заключение надо сказать, что православной считается та икона, на которой вокруг головы святого имеется нимб и написано его имя.

III. БОГОСЛОВСКИЕ СТАТЬИ

1. ЦЕРКОВЬ — ТЕЛО ХРИСТОВО

Приступая к изучению иконописания, техники написания иконы, необходимо уяснить себе, что это искусство не имеет самостоятельной жизни, как всякое другое (портрет, пейзаж и проч.), оно является частью жизни Церкви.

Что такое Церковь?

Большую часть Церковь представляется нам как храм, как здание особого типа, имеющее религиозное назначение, место для священнодействий, куда собираются верующие для совместной молитвы, для участия в богослужении и Таинствах.

Но в слово «Церковь» входит и иное, высшее, духовное понятие Церкви — Церкви как Тела Христова, общества верующих во Христа, Церкви, о которой Христос Спаситель сказал: *«Созижду Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее»* (Мф. 16, 18).

«Верую во Едину, Святую, Соборную и Апостольскую Церковь» — так выражен этот догмат о Церкви — Теле Христовом в Символе веры. Божественный Основатель Церкви, совершив дело искупления человека, благоволил, чтобы Его последователи устроили свое спасение не каждый в отдельности от других, со своею только верою, но все в совокупности, составляя из себя *едино тело, един дух* (1 Кор. 12, 12 — 13. Еф. 4, 4). Глава этого тела — Сам Господь, а верующие — члены *Тела Его, от Плоти Его и от костей Его* (Еф. 4, 15; 5, 30. Кол. 1, 24).

Эта Церковь, это общество, имеет особое, надмирное, духовное свойство, и, чтобы показать отличие создаваемого Христом Господом общества от всяких других религиозных обществ, Он нарек его Своим — *«созижду Церковь Мою»*.

Действительно, Церковь эта есть Христова Церковь, ибо она повинуется Ему как своей Главе, своему Господу и Богу (Еф. 5, 24. Кол. 1, 18), сохраняет преподанные Им учение и Таинства. *«Я от Самого Господа принял то, что и вам передал»*, — говорит святой Апостол Павел (1 Кор. 11, 23). Эта Церковь руководствуется Его духом, стремится к дости-

жению той цели, для которой Он нисходил на землю, то есть к совершению святых, на дело служения, для совидания Тела Христова (Еф. 4, 12).

Эта Церковь Христова — святая.

Еще в Ветхом Завете Церковь Христова представлялась пророками под образом Невесты Христа: *вся ты прекрасна... и пятна нет на тебе* (Песнь Песн. 4, 7). Она вся светоносна, богоподобна, боголепна, достославна.

Святая она по святости самого основания своего, ибо никто не может положить другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус Христос, как говорит Апостол (1 Кор. 3, 11).

Святая она по своему назначению, которое состоит в освящении всего человечества, так что, имея Самого Иисуса Христа краеугольным камнем... все здание, слагаясь стройно, возрастает в святой храм в Господе (Еф. 2, 20—21).

Святая по святости сил и средств, данных ей для достижения этой цели (Святое учение и Таинства).

Святая по освящению и святости, какие сообщаются ею верным ее чадам, членам Тела Христова, и по обязанности их вести жизнь чистую, святую.

Святая, наконец, потому, что в ней пребывает и пребудет, по обетованию Своему, Сам Господь как Глава тела Церкви и в ней действует Дух Святой. *Все мы одним Духом крестились в одно тело, Иудеи или Еллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом* (1 Кор. 12, 13). *Дары различны, но Дух один и тот же; и служения различны, а Господь один и тот же... каждому дается проявление Духа на пользу. Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания, тем же Духом; иному вера, тем же Духом... Все же сие производит один и тот же Дух, разделяя каждому (дарования) особо, как Ему угодно. Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело, — так и Христос* (1 Кор. 12, 4—5, 7—9, 11—12). «Членов много, а тело одно», — говорит Апостол (1 Кор. 12, 20).

Обетование же, что Христос пребудет в Церкви до окончания века и что врата ада не одолеют ее, свидетельствует, что она совершенна и совершенство ее неизменно навсегда.

Яснейшее учение о святости Церкви преподал Сам Основатель ее — Господь наш Иисус Христос, и прежде всего самым явлением Своим и жизнью в мире, то есть примером, а потом и Своим словом.

Вся жизнь Иисуса Христа представляет собой высочайший образец для Церкви. Этот образец наглядно показывает, как Святая Церковь может и должна жить и действовать в грешном и прелюбодейном мире.

На что же указывает этот образец?

Прежде всего он говорит о том, что цель пришествия Христа Господа на землю и средства к достижению этой цели совсем не те, что в мире, они не имеют в виду никаких земных целей.

На это Господь указал Сам в молитве Своей к Отцу: *«Как Ты послал Меня в мир, так и Я послал их в мир... они не от мира, как и Я не от мира»* (Ин. 17, 18, 16) — и еще: *Царство Мое не от мира сего* (Ин. 18, 36).

Сообразно этому примеру и Церковь Христова не от мира сего: природа ее иная, чем у земного мира. Сущность Церкви духовна, возвышенна, ее жизнь и дыхание есть Глава Церкви — Христос Господь и небесная Церковь; назначение же ее — продолжение дела Христова, а Сын Человеческий пришел *взыскать и спасти погибшее* (Мф. 18, 11).

Иисус Христос — свят в высшей степени: Святой святых (Дан. 9, 24), но Всесвятый в то же время и Всемиловитый. Он — Свет, и этот Свет светился во тьме, чтобы *сидящим в стране и тени смертной возсиял свет* (Мф. 4, 16; см.: Лк. 1, 79). Именно в том, чтобы этих сидящих во тьме, погибших просветить и спасти, именно в этом Сам Основатель христианства поставляет цель Своего пришествия в мир: *Сын Человеческий пришел взыскать и спасти погибшее* (Мф. 18, 11). *Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию* (Мф. 9, 13). Сообразно с этой целью Он никого грядущего к Нему не изгонял вон (Ин. 6, 37), не гнушался никакими грешниками, не отверг от Себя ни блудницу, ни мытаря, ни разбойника покаявшихся.

Милостиво принимая в общение с Собою — в Церковь Свою, Иисус Христос был долготерпелив к согрешающим

членам ее, ожидая покаяния, вразумляя и исправляя их, что особенно ясно из обращения Его с апостолами — этими избранными членами Своей Церкви. Это обращение, имевшее целью привести их к совершенству, было исполнено величайшей кротости, снисхождения, долготерпения. Как кротко возбуждал Он их к бодрствованию в саду Гефсиманском (Мф. 26, 40—41), как снисходителен Он был к ним, когда они выражали непонимание духа Его учения или прекословили Его намерениям (Мф. 13, 36. Ин. 16, 17). Он милосердно подкрепил маловерие Петра (Мф. 14, 31) и не отверг его падшего (Ин. 21, 19).

Что еще? — Он не отлучил от лика апостольского татя, злоумышлявшего предать Его, но долготерпел, вразумляя его даже во время последней вечери (Ин. 13, 10—11), и кротко только упрекнул его в предательском лобзании (Мф. 26, 50)...

Ни глубина, ни многократность падений не препятствовали падшему надеяться на возобновление общения с Испытателем. Он искал спасения грешника как пастырь заблудшей овцы (Лк. 15, 6) или как жена, потерявшая драхму (Лк. 15, 9).

Христос Сам изобразил Себя под образом виноградаря, ходатайствовавшего пред владельцем виноградника пощадить еще бесплодную смоковницу (Лк. 13, 8—9). И объятия Отца Небесного представлял всегда отверстыми для принятия самого тяжкого грешника (Лк. 15, 20). Он не одобрил ревности учеников, желавших низвести с Неба огонь на непринявших Его (Лк. 9, 54).

О Своем крайнем долготерпении свидетельствовал Сам Иисус Христос, говоря: *«Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели»* (Мф. 23, 37). И только тогда, когда оказывали Ему явное прекословие, упорство, небрежение, нераскаянность, — только тогда Он оставлял их, или, точнее, не Он отвергал их, а они сами отпадали от Него как от краеугольного камня.

Достоин внимания то, что при словах, сказанных Спасителем пререкавшему Петру: *отойди от Меня, сатана!* (Мф. 16, 23), — Он не отлучал его, но оставлял близ Себя. И не Иисус Христос отлучил Иуду, а сам Иуда *отпал, чтобы идти в свое место* (Деян. 1, 25).

Так бесконечно высок и свят образец, данный Церкви ее Всесвятым Основоположником. Как Свет во тьме светился, и тьма не объяла Его, а только Свет разгонял тьму!

Чему Господь Иисус Христос поучал всею Своею жизнью, тому же поучал и словом. Сам — Свет (Ин. 8, 12), Он нарек светом и апостолов (Мф. 5, 14), а в лице их и их преемников — предстоятелей Церкви. Сам — Всесвятой, Он так молился пред страданиями Своими и об учениках и о всех *верующих... по слову их* (Ин. 17, 20): «*Отче Святой! Соблуди их во имя Твое* (Ин. 17, 11), *освяти их истиною Твоею; слово Твое есть истина...* (Ин. 17, 17). *И за них Я посвящаю Себя, чтобы и они были освящены истиною*» (Ин. 17, 19).

Этими словами Господь Спаситель изобразил святость Церкви и основание ее святости: Богооткровенное учение, молитву Его, Его крестные страдания, благодать Святого Духа, Которого Он обетовал Церкви Своей, Который научит ее всему и пребудет в ней вовек (Ин. 16, 13).

Итак, Церковь свята за святость самого своего основания, и никто не может положить другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус Христос (1 Кор. 3, 11; см.: Еф. 2, 19—21).

Церковь Апостольская ясно отражала в себе черты образа своего Божественного Основателя, Святого Безгрешного, но Милостивого к согрешающим и кающимся.

Церковный историк Евсевий сохранил трогательное сказание о том, как Апостолы относились к своей пастве. В частности, он пишет о святом Апостоле Иоанне Богослове, как он отыскивал своего погибшего сына (духовного), ставшего в его отсутствие начальником разбойничьей шайки. Когда тот узнал Апостола и от стыда обратился в бегство, святой Апостол Иоанн сам погнался за ним как мог скорее, забывая свою старость: «Зачем, сын мой, ты бежишь от меня — твоего отца, человека безоружного и старого!?» — взывал Апостол. — Остановись, веруй: Христос послал меня!» Услышав это, начальник разбойников сперва остановился и потупил глаза, потом бросил оружие, затрясся и залился слезами. Старец подошел, а тот, обняв его, с выражением величайшей скорби начал умолять о прощении и вторично крестился в слезах,

только прятал правую руку. Но Апостол ручался и клялся, что он испросил ему прощение у Спасителя; умолял его, пал пред ним на колени и, облобызав его правую руку, как уже очищенную покаянием, увлек его снова в Церковь, вознося за него частые молитвы, вводя его с собою в подвиги непрерывного поста и питая его мысль различными трогательными наставлениями. Иоанн оставил его только тогда, когда он совершенно возвращен был Церкви и тем подал пример истинного покаяния, великое доказательство возрождения и трофей видимого воскресения (Церковная история Евсевия, кн. III, гл. 23).

И на такое материнское снисхождение Церкви Святой к кающимся святой Климент смотрит не как на противоречие святости Церкви, а, напротив, как на обнаружение этой святости в еще большем свете, ибо ее назначение — вести к освящению все человечество.

По святости же сил и средств, данных ей для достижения этой цели, сами Апостолы наименовали ее *Телом Христовым* (Рим. 12, 5. 1 Кор. 12, 12. Еф. 1, 23; 4, 12, 16; 5, 30. Кол. 1, 18, 24; 2, 19); *Невестою Христовою* (Еф. 5, 23, 32. 2 Кор. 11, 2. Апок. 19, 7; 21, 2; 22, 17); *храмом и домом Божиим* (1 Пет. 2, 5. Еф. 2, 21—22).

Поскольку же Церковь Христова сообщает святость Своим верным чадам, членам Тела Христова, и вместе с этим обязывает их вести жизнь чистую и святую, сами верующие во Христа названы Апостолами *народом святым*, или *сынами света* (Еф. 5, 8—9), или *светом*, или *освященными* (Деян. 20, 32. 1 Кор. 6, 11. Евр. 2, 11; 10, 10; 14, 24) и каждый верующий — *храмом Божиим* и *храмом Духа Святого* (1 Кор. 3, 16—17; 6, 19. 2 Кор. 6, 16), ибо за святость Таинств, участниками которых являются верующие, от них требуется жизнь по заповедям Христовым в любви и единомыслии. Вот как описывает святой Климент, епископ Римский, внутреннее состояние всех членов Коринфской Церкви его времени: «Всем был дарован глубокий и прекрасный мир и ненасытимое стремление делать добро; на всех было полное излияние Святого Духа. Все мы смиренны, чужды тщеславия, любили более подчиняться, нежели повелевать, и давать, нежели принимать. Во всем поступали нелицеприятно, ходили в заповедях Божиих,

повинуясь предводителям... и воздавая должную честь пресвитерам».

Или вот как описывает иудейский философ Филон высокую чистоту и святость жизни египетских христиан, служивших предметом великого удивления и похвалы как язычников, так и неверующих иудеев: «Они (т.е. христиане), — говорит он, — оставляют всякую заботу о временных богатствах, не считая ничего на земле своим, для себя дорогим. Некоторые из них уходят из городов, водворяются в уединенных местах и садах, избегая сопребывания с людьми, несогласными с ними в жизни, чтобы не иметь препятствия в добродетели. Воздержание и умерщвление плоти они считают основанием, на котором только одном может созидаться добрая жизнь. Ни один из них раньше наступления вечера не вкушает и не пьет, а некоторые не приступают к пище до четвертого дня. Другие же... питаются духовной пищей богомыслия, проводя время в изучении Писаний, забывают о телесной пище до шестого дня. Вина отнюдь никто из них не пьет, и все они не едят мяса, присоединяя к хлебу с водою только соль и иссоп (горькие травы: лук, чеснок и пр.). Среди них живут женщины, воспитавшие себя в добродетельной жизни и приобывшие в ней настолько, что остаются девами до старости. Но девство они сохраняют не по принуждению, а по свободному произволению, возбуждаясь ревностью и любовью к мудрости, заставляющей их отказываться от телесных удовольствий и стремиться к приобретению не смертных, а бессмертных порождений, какие может родить из себя только любящая и стремящаяся к Богу душа... Они рано встают на славословие Божие и молитву, на пение и слушание слова Божия — отдельно мужчины и отдельно женщины. Седьмой день у них в великом почитании. Приготавливаясь к нему и другим праздникам, они усугубляют подвиг. Божественную службу совершают у них священники и диаконы, над которыми начальствует епископ» (святитель Димитрий Ростовский. Жития святых. Апрель. С. 411—412).

Так ради добрых дел и святой жизни верующих может возвеличиваться и Церковь Христова, ради же недостойной жизни лишь именующих себя христианами она может быть поносима и хулима; но тем не менее сама по себе Церковь Христова остается непоколебимо святой.

2. В ЧЕМ ИСТИННАЯ СВЯТОСТЬ ЧЛЕНОВ ЦЕРКВИ СВЯТОЙ

Церковь Христова свята и непорочна, святости требует она и от своих чад, членов Тела Христова.

Апостолы же называли верующих *народом Божиим, святым, или сынами света*. Но в нашем стремлении к святости может скрываться много поводов к тому, чтобы возомнить себя праведниками по сравнению с другими. Именно поэтому возникало много ересей и расколов с самых первых веков христианства.

В чем же заключается истинная праведность и действительная святость христианина на земле?

Прежде всего необходимо никогда не упускать из виду то, что, как бы ни высока была жизнь верных сынов Церкви, не на их праведности основывается святость Церкви. Она не может на ней основываться уже потому, что всякая праведность человеческая шатка, зыбка, неустойчива сама по себе. В этой святости человеческой есть очень большая опасность высокоумия и высокомерия. Не случайно в самом начале христианства для всех последующих веков и сынов Своей Святой Церкви Сам Господь дал указание на эту чрезвычайную немощь человеческой природы в лице первоверховного Апостола Петра. *«Ты — Петр (камень), — сказал ему Христос, — и на сем камне (то есть на его исповедании) Я создам Церковь Мою... и дам тебе ключи Царства Небесного»* (Мф. 16,18—19). А в ту достопамятную ночь, когда Спаситель предупреждал учеников: *«Все вы соблазнитесь о Мне»*, Петр противоречил: *«Если и все соблазняются, но не я»* (Мр. 14, 27, 29). И чем более Христос опровергал, тем более ученик противоречил: *«Хотя бы мне надлежало и умереть с Тобою, не отрекусь от Тебя»* (Мр. 14, 31). Тогда Тот, Который создал Церковь на исповедании Петра и так оградил ее, что бесчисленные опасности и смерти не одолеют ее, лишил Своей помощи пререкавшего, потому что в нем была сильна страсть гордости и противоречия; лишил и... безмерный страх напал на Петра: он отрекался, и клялся, и божился, что *не знает Сего Человека* (Мф. 26,72). Так слаб человек, предоставленный самому себе.

И святые Апостолы, проповедуя о совершенной святости Церкви и призывая к богоподобной жизни верующих, вместе с тем, яснее ясного говорили, что в настоящей жизни нет полного совершенства, даже в лучших членах Церкви (Фил. 3,12. 1 Тим. 1,15), и обличали лицемерие тех, которые возомнили бы себя праведниками: «Если говорим, что не имеем греха, — обманываем самих себя, и истины нет в нас» (1 Ин. 1, 8).

Итак, не на высоте и чистоте жизни членов Церкви виждется святость Церкви Святой, хотя ради добрых дел чад своих она может возвеличиваться и прославляться, как об этом говорят святитель Климент Римский и другие писатели Церкви, свидетельствуя о жизни христиан их времени.

Само назначение Церкви — освящать и вести к совершенству — необходимо предполагает несовершенство руководимых ею, ибо полное совершенство и святость уже не имеют нужды в освящении и *не требуют здравии врача, но болящим* (Мф. 9,12). По Священному Писанию, совершенная святость пребывает только на Небе, где Святой и Пресвятой Бог, святость Которого воспевают святые Серафимы; на земле же находятся одни грешники, но или освящаемые, или остающиеся без освящения. А освящение и очищение человека совершаются только потому, что Сам Бог омывает его и освящает, ниспосылает Святого Духа Своего, Который может прийти и вселиться, а может и отступить, а потом снова прийти. При этом приобретаемая человеком чистота не есть совершенная чистота, но преимущественно стремление к ней, освящение себя на служение Богу и уподобление Ему как своему Бесконечному Первообразу.

Самое усовершенствование человека происходит не сразу, а постепенно, при крайнем снисхождении Божиим, понемногу, неприметно, наподобие того, как произрастает зерно, потом стебель, и только с течением времени оно вырастает в дерево. В настоящем веке душа верующего христианина только ищет Христа, но и не всегда Его находит; и на пути своего стремления к Нему она претерпевает искушения и страдания внутренние и внешние среди окружающих ее врагов спасения, среди собст-

венных болезней и слабостей, проистекающих от прирожденного человеку греха. На этом пути могут быть и отступления, и падения. Даже на высоких ступенях совершенства, даже по получении многих и чрезвычайных даров благодати (чудотворений) возможно глубокое падение.

Это таинственно изображено у пророка Иезекииля, который говорит от лица Божия: *«И проходил Я мимо тебя и увидел тебя... Омыл я тебя водою... И нарядил тебя в наряды, и положил на руки твои запястья и на шею твою ожерелье... и серьги к ушам твоим... Питалась ты хлебом из лучшей пшеничной муки, медом и елеем... И пронеслась по народам слава твоя... Но ты понадеялась на красоту твою и, пользуясь славою твоею, стала блудить»* (Иез. 16, 8—15).

И божественный Апостол говорит: *«Усмиряю и поработаю тело мое, дабы, проповедуя другим, самому не остаться недостойным»* (1 Кор. 9, 27). «Видишь, — говорит преподобный Макарий, — какой он имел страх, будучи Божиим Апостолом». «Посему, — продолжает святой отец, — если увидишь, что кто-нибудь надмевается тем, что он причастник благодати, то хотя бы и знамения творил он, и мертвых воскрешал, но если не признает души своей бесчестною и униженною и себя низким и мерзким по духу... (а напротив) говорит: богат я, доволен с меня и того, что приобрел, больше не нужно, то таковой не христианин, а сосуд прелести и диавола».

Велико милосердие, снисхождение и долготерпение Божие к грешным, так велико, что *трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит* (Мф. 12, 20). Всем и каждому от лица Самого Бога внушается покаяние и свидетельствуется возможность исправления, но для привлечения очищающей и освящающей благодати Божией от человека требуется не своя праведность, а одна только жертва — сокрушение духа, смиренное обращение взоров к Агнцу Божию, вземлющему грехи мира, и не в сознании своей чистоты, а в сознании своей греховности, в живом ощущении потребности искупления и в вере во Христа. Смирение, самоуничижение, сокрушение о грехах, сознание своего бессилия освободиться от них собствен-

ными силами — вот совершенство святых Церкви Христовой, вот дух Новозаветной Церкви. Свят и праведен был Апостол Иаков, когда сказал: «Много бо согрешаем вси» (Иак. 3, 2).

Итак, высока святость Церкви, требующей нравственного совершенства своих членов, и одни врата, вводящие в Церковь Христову, — покаяние. Одно только условие освящения и усовершенания в ней человека — покаяние.

Всякий грех, каков бы он ни был, по существу есть отпадение человека от освящающего его тела Церкви, и возвращение его в лоно ее устраивается только через искреннее покаяние. Посему и священник по принятии исповеди кающегося читает молитву: «примири и соедини его Святей Твоей Церкви».

Для того и поставлены пастыри Церкви, чтобы постоянно служить совершению святых через их покаяние и тем созидать Тело Христово (Еф. 4, 12), а это созидание происходит не вдруг.

Долг каждого христианина — употреблять все усилия, все средства для созидания спасения не только своего, но и других, вразумляя бесчинных, утешая малодушных, поддерживая слабых, долготерпя ко всем, но и непрестанно наблюдая, чтобы самому при этом не отпасть. А чтобы не отпасть, необходимо помнить, что совершенства в этом веке нет, оно является вождеденным, но не вполне обладаемым сокровищем, и члены Тела Христова святые только потому, что они постоянно освящаются Богом через Церковь.

Есть грех к смерти (1 Ин. 5, 16) — это нераскаянность, упорство, непослушание Церкви, небрежение о святости ее учения, законоположений и Таинств. Однако зараженные такими грехами нисколько не препятствуют Церкви оставаться святою, ибо таковые сами отпадают от нее, как гнилые члены, как сухие ветви крепкой, плодоносной лозы.

Церковь может принимать и строгие меры к тем из своих членов, которые оказываются ожесточенными, упорными, неверующими, злословящими путь Господень. Так делали и Апостолы, но в этой строгости Церкви действует дух любви, ищущей спасения всех и каждого, а не дух разделения; дух вразумления, как братьев, а не как врагов. В этих мерах отнюдь

нет опасения за святость Церкви, так как никакое противоборство не может ее поколебать и ничье недостойнство не может осквернить ее светлую ризу. *Твердое основание Божие стоит, имея печать сию: «познал Господь Своих»* (2 Тим. 2, 19). Знает Господь Своих и, кроме видимого суда церковной власти, невидимым действием суда Своего отделяет от Святой Церкви не Своих. *Вышли от нас, но не были наши* (1 Ин. 2, 19). Еретик — *самоосужден* (Тит. 3, 11). Вспомним страшную участь Ария.

Таково высокое понятие о Церкви как Теле Христовом, о Церкви, юже Господь стяжал честною Своею кровию, и таково создаваемое через непрерывное до последнего вздоха покаяние совершенство святых членов Церкви на земле.

Это православное учение о Церкви лежит в основе и храма, и церкви как здания. Здание храма, церкви и своим наружным видом, и своим внутренним устройством, и всеми своими предметами и чиноположениями выражает духовную сущность Церкви Христовой, Святой, Чистой, Невесты Христовой. Отсюда все предметы и все, чем обладает храм, свято, досточестно, достопоклоняемо, священно, глубокосодержательно, премудро.

Но приходящему на служение Церкви Божией в храме, при постоянном нахождении среди священной утвари и обрядов храма (пусть это будет самый последний из обслуживающих храм), нельзя забывать, что человек очень склонен ко всему привыкать (даже к престолу), и при этом можно все самое священное обратить в сухую внешнюю форму и потерять уважение к святости дома Божия, являющегося символом, внешним знаком Церкви, которая есть Тело Христово, *столп и утверждение истины* (1 Тим. 3, 15). Это случится тогда, когда будет потерян дух Церкви православной, дух, о котором говорилось выше, именно — сознание и чувство своего величайшего недостойнства, то живое ощущение своей негодности, которое одно только и дает возможность и право каждому принадлежать Церкви — Телу Христову.

Всякий да блюдетя, да не падет, ибо хотя князь мира сего и осужден, но до определенного времени, *яко лев рыкая, ходит, иский кого поглотити* (1 Пет. 5, 8).

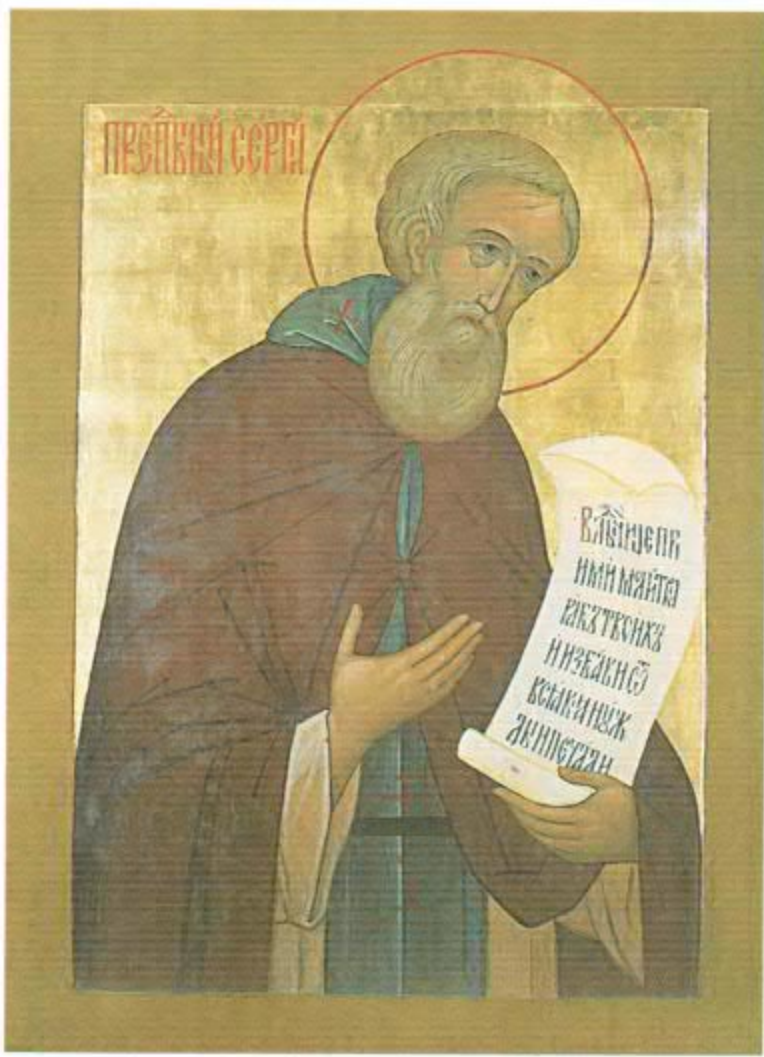
Итак, свят храм Божий как здание за святость того, чему он является символом, за святость того, что он хранит (например, Святые Тайны — Тело и Кровь Христовы, Евангелие).

Храмоздательство почиталось священным делом всегда; на дело строения храмов не раз были явлены особые знамения благоволения Божия. За благотворителей и благоуказателей храмов Церковь молится особенно. И тем не менее по попу-щению Божию здание храма может быть разрушено. Однако это разрушение видимого храма не разрушает Церкви Божией — Тела Христова: она будет стоять, и самые *врата ада не одолеют ее*.

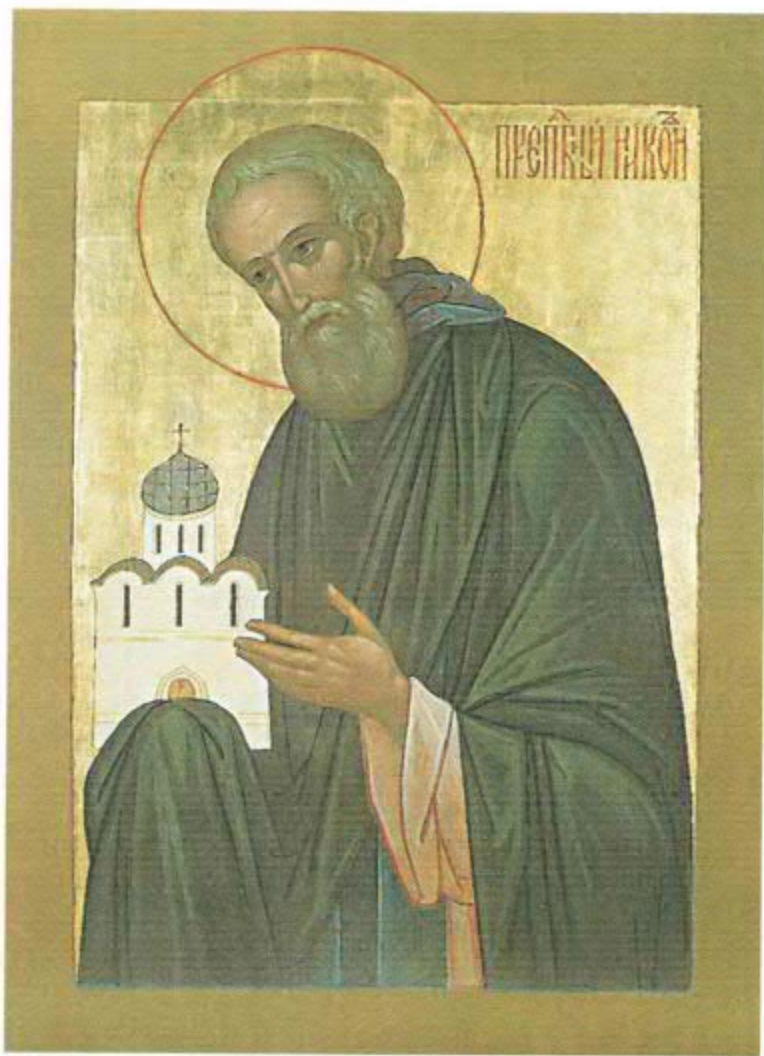
Церковь Христова не есть организация человеческая, хотя она имеет и внешнюю организацию и внешнее управление, Церковь — Тело Христово есть **Христов организм**. Всякую организацию человеческую можно расшатать и уничтожить, но невозможно уничтожить организм Христов. Тяжкие времена для Церкви, времена гонений и притеснений лишь способство-вали и будут способствовать очищению, обновлению и укреп-лению ее. Кроме того, всем истинным членам Тела Христова раз и навсегда сказано: *касающийся вас касается зеницы ока Его* (Зах. 2, 8).



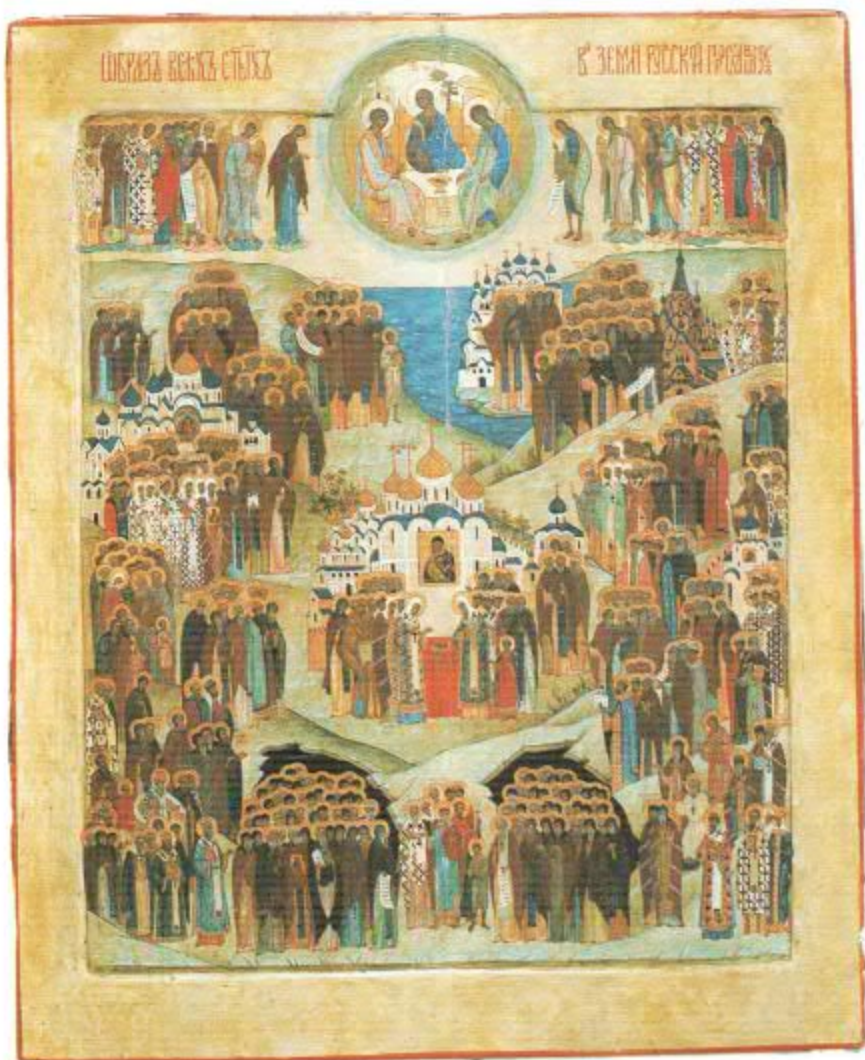
Образ Пресвятой Богородицы
Одигитрия



Преподобный Сергий,
игумен Радонежский,
чудотворец



*Преподобный Никон,
игумен Радонежский,
чудотворец*



*Икона Всех святых, в земле Российской просиявших.
Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры*

3. ЗРЕНИЕ ДУХОВНОЕ

Как понимать зрение духовное?

Зрение духовное само по себе необъяснимо. Мир духовный не имеет ничего общего с нашей действительностью. Обычному пониманию и восприятию плотского или душевного человека он не поддается.

Видеть может только живой человек. Плотский же человек, у которого все мысли, чувства и стремления направлены лишь на устройство земного благополучия и угождение плоти, мертв в духовной области; она ему чужда, и он в ней слеп. У душевного человека очи ума (духа) затуманены мятущимися чувствами сердца и чрезвычайной образностью мысли. Почти все мы, а особенно художники, мыслим образами земного мира, перемешанными с фантазией, и все увлекаемся кружением чувств и сердечных влечений, а это все, как дымовой завесой, застилает от нас неведущность инобытия. Духовный мир если и видится, то видится тускло, слабо и искаженно. Поэтому ни плотской, ни душевный человек не может проникать в эту таинственную область, тем более не может черпать из нее какие-либо образы для своего творчества.

Между тем, изобразительное искусство основывается на зрении. И если обычному художнику, чтобы что-то изображать, необходимо прежде научиться видеть, то и касающемуся искусства церковного, возвышенно-духовного, необходимо прозреть в этой области. А чтобы прозреть, надо в ней ожить, ощутить ее реальность, задышать ее воздухом (молитвой), почувствовать ее умиренность и бесстрашие, плениться красотой ее чистоты, радостью благоговейного предстояния пред Лицом Божиим.

Евангелие говорит: *«Чистии сердцем Бога узрят»* (Мф. 5, 8). Чистое сердце — это смиренное сердце. Высочайший образец смирения и чистоты нам дан Самим Господом Иисусом Христом, и к следованию Ему призваны все. Достижение же этой чистоты сердца есть дело жизни и духовного опыта. Ни из слов, ни из книг этому научиться нельзя. Поэтому нельзя научить и видению духовному. Оно дается не только живущему жизнью духовной, но и достигшему уже чистоты сердца; дается как дар Божий и не всем в равной степени.

История Святой Церкви от самых первых дней Христовой Церкви до настоящего времени изобилует примерами дивного

просветления духовного зрения. Преподобная Мария Египетская, никогда не выдавшая преподобного Зосиму, назвала его по имени, объявила его священным саном, а потом повелела передать игумену его монастыря, чтобы он внимательнее смотрел за собою и за братией, ибо им надо во многом исправиться. Они тоже были подвижниками, но, по-видимому, многого за собою не замечали.

Преподобный Андрей, Христа ради юродивый, видевший Покров Божией Матери во Влахернском храме, встретил на городском рынке инока, которого все восхваляли за добродетельную жизнь, которому исповедовали свои грехи и давали много золота для раздачи нищим. Проходя мимо него, преподобный Андрей увидел, что его обвивает страшный змей, а вверху, в воздухе, он прочел надпись черными буквами: «Корень всякому беззаконию — змий сребролюбия». Инок же не видел и не чувствовал своей беды.

Преподобный Сергей, сидя за трапезой с братией, вдруг встал и молча поклонился до земли святителю Стефану Пермскому, направлявшемуся в то время в Москву, не имевшему времени заехать в обитель Сергиеву и издали благословившему Преподобного и его братию. Ученики же только потом узнали от своего святого игумена причину такого его поступка.

Старец Амвросий Оптинский задержал на три дня гостившего у него купца, хотя тот очень торопился по делам домой, а после, отпуская его, заповедал ему со временем поблагодарить Бога за Его к нему милость. И только через несколько лет, уже после смерти старца, открылось, что тогда купца на дороге три дня подстерегали убийцы.

Дети, не испорченные дурным воспитанием или товариществом, за чистоту своих сердец также иногда способны бывают видеть сокровенное. Старец иеросхимонах Гавриил рассказывал, что в детстве он видел то, что делается далеко, и то, что другим не видно. Рассказы его пугали мать, простую, но глубоковерующую крестьянку. Она его предостерегала и просила не вдаваться в это. С годами эта способность у него пропала и снова возникла, когда он стал уже иеросхимонахом. Он воспринимал мысли человеческие, как явный разговор, видел совершающееся на расстоянии, устаивался видеть усопших и

угодников Божиих. Старец понял, что способность зреть сокровенное является у человека только при чистоте его сердца. Рассказывая кое-что об этом, он с умилением говорил: «Воистину справедливо слово Христово: *чистии сердцем Бога узрят* и не только Бога, но в Боге и все сокровенное мира сего узрят».

Такого просветления духовного зрения сподобляются ревнующие о чистоте сердца в конце борьбы с самим собою и с врагом рода человеческого.

Но духовное прозрение имеет множество степеней.

Через деятельное следование за Христом, через молитву, при сосредоточенном внимании ко всему тому, что человек делает, говорит и мыслит, изо дня в день, из года в год по крупинке, незаметно накапливается у него духовный опыт. Без такого личного опыта духовный мир непостижим. О нем можно философствовать, читать, рассуждать и быть в нем мертвым и слепым. И если направление пути взято правильное, то человек, прежде всего, начнет видеть свои недостатки, ошибки, свое подлинное лицо без прикрас. Увидит и путь, по которому идет, где опасности и как их избегать и т.д. Это и есть начало просветления духовного зрения. О нем мы и молимся постоянно и на утренних и вечерних молитвах, и в богослужениях, и в Псалтири, и в акафистах, и в других молитвословиях. «Молим Твою безмерную благодать: просвети наша мысли, очеса и ум наш от тяжкаго сна лености восстави» (Утренние молитвы). «Свет невечерний Рождшая, душу мою ослепшую просвети» (Утренние молитвы). «Просвети очи мои, Христе Боже, да не когда усну в смерть» (Вечерние молитвы). «Иисусе, Свете мой, просвети мя» (Акафист Спасителю). «Христе, Свете истинный, просвещай и освящай всякаго человека...» и т.д. (Молитва 1-го часа).

Все случающееся в жизни нашей: скорби, болезни, страсти душевные и телесные, самые грехопадения — попускается нам для того, чтобы не в теории, а из опыта каждый познал свою глубокую немощь. Познавая же себя, мы смиряемся, по мере преуспевания в смирении очищаемся, покаянием привлекаем благодать Божию, которая врачует духовную слепоту и дает прозрение духовным очам. Без такого, хотя бы начального,

прозрения в области духовной что может дать в своем искусстве человек, чуждый этой жизни? Образ, создаваемый им, не будет соответствовать тому, что он дерзнет выразить в красках.

«Когда кто хочет, — говорит преподобный Симеон Новый Богослов, — рассказать о доме каком, или о поле, или о царском дворце... надо наперед видеть и хорошо рассмотреть все такое и потом уже со знанием дела рассказывать о том. Кто может что сказать сам от себя о каком-либо предмете, который прежде не видел? Если таким образом о видимом и земном никто не может сказать что-либо верное, не видев то своими глазами, то как можно сказывать и извещать что-либо о Боге, о Божественных вещах и святых Божиих, то есть какого общения с Богом сподобляются святые, что это за ведение Бога, которое бывает внутри их и которое производит в сердцах их неизъяснимые воздействия; как можно сказать о сем что-либо тому, кто не просвещен наперед светом ведения?»

Поэтому VII Вселенский Собор, деяния которого посвящены были утверждению иконописания, признает истинными иконописцами святых отцов Церкви. Они творят художества, ибо они опытно последовали Евангелию, имеют просветленные духовные очи и могут созерцать то, что и как надлежит изобразить на иконе. Те же, кто только владеет кистью, относятся или к исполнителям, мастерам этого дела, ремесленникам, или иконникам, как их называли у нас на Руси.

«Иконописание совсем не живописцами выдуманно. Живописцу принадлежит техническая сторона дела. Иконописание есть изобретение и предание святых отцов, а не живописцев. Сами оные божественные отцы наши, учительски... объявшие таинство нашего спасения, изобразили его в честных храмах, пользуясь искусством живописцев» (VII Вселенский Собор, деяние 6-е).

Итак, повторяю, видение духовное есть дар Божий, и само по себе оно необъяснимо. Здесь «мрак», как говорят святые отцы. Есть такое выражение: «Он вошел во мрак видений». В первом ирмосе канона на День Святой Троицы поется: «Божественным покровен медленноязычный мраком, извитийствова богосписанный закон, тину бо оттряс очесе умнаго, видит Сущаго...» Ум — это дух. Тина — здесь скорее не грех, ибо

грех заваливает духовные (умные) очи, подобно непроницаемой глыбе камня, тиной же здесь может быть наша мечтательность, образность мысли, заволакивающая умные, духовные очи. Ум должен быть покрыт «темновидным» («Лествица»), то есть необъяснимым даже на языке святых отцов смирением, должен очиститься от образов мира вещественного, и тогда его духовные очи могут прозреть, но опять не сами собою, а через прикосновение Божественных перстов.

Однако не следует думать, что сподобившийся этого дара способен бывает видеть тайны сокровенные так же свободно, как мы, например, видим окружающий нас мир внешним зрением. Под духовным просветлением зрения надо понимать особую чуткость, способность сокрушенного и смиренного сердца к восприятию того, что Богу угодно будет открыть человеку. «В душах смиренных — небесные видения», — говорит «Лествица». Это подтверждается примерами из Священного Писания и Житий святых. Когда скорбящая о смерти сына сонамитянка бросилась к ногам пророка Елисея, а его ученик хотел отстранить ее, пророк удержал его, сказав: «Оставь ее, душа у нее огорчена, а Господь скрыл от меня и не объявил мне...» ее горе (4 Цар. 4, 27).

К такому духовному зрению приложимо наименование созерцания того, что открывается по воле Божией. Одним из таких видений и откровений является древняя икона, одиноко стоящая в изобразительном искусстве всех времен и всех народов.

Итак, задачу развить видение внешнее и научить изображать увиденное берут на себя художественные школы и научают. Умение изображать то, что постигается душевным зрением и другими нашими чувствами, является достижением художника при наличии его трудолюбия и талантливости.

Видению духовному, проникающему в мир божественный, ни самому научиться произвольно, ни научить невозможно. Его можно наблюдать через соприкосновение с древней иконой, если подходить к ней не поверхностно, а глубоко, внимательно и пристально, с должной (церковной) точки зрения; можно ему удивляться и убеждаться в его правдивости и истинности, но восхитить произвольно дар Божий невозможно.

4. ИКОНА ЕСТЬ БОГОСЛОВИЕ В ОБРАЗЕ

Икона есть «богословие в образе», и чтобы убедиться в этом, рассмотрим изображение Воскресения Христова в живописи реалистической и на древней иконе. Почти все художники-реалисты, изображая это событие, показывают тот момент, когда тело Христово в нетлении восстало из гроба. Все пишут Спасителя в белых погребальных пеленах, в которых Он был похоронен, хотя все мы знаем, что эта погребальная плащаница осталась во гробе как свидетельница преславного чуда (Ин. 20, 6—7) и воскресшее тело Христово не нуждалось в земных одеяниях. Изображают одного или двух Ангелов; иногда один пишется отваливающим или отвалившим камень, закрывавший вход в пещеру гроба, что вселяет очень примитивное, наивное и ложное понятие, будто Воскресший Спаситель без этого не мог выйти из пещеры. Наиболее распространенными вариантами являются «Воскресение Христово» немецкого художника Плокгорста и М.В. Нестерова, которые в общих чертах повторяют установившиеся традиции в этом изображении.

Древность такого изображения не знает. На древних иконах, равно как и в стенописи (во фресках), до XVII века писали «Сошествие Христа Спасителя во ад», а надпись была «Воскресение Христово». Спрашивается, почему такое несоответствие?

Как было сказано ранее, икона есть богословие в образе, истинное же богословие основывается на духовном опыте отцов и учителей Церкви. Что же говорит нам их духовный опыт?

Преподобный Симеон Новый Богослов пишет, что Воскресению Христову верят многие, но мало таких, которые бы чисто зрели это. Священная песнь гласит: «Воскресение Христово видевше», — не вероваше, а что? «Воскресение Христово видевше, поклонимся святому Господу Иисусу, единому безгрешному». Как *видевше*, когда Христос воскрес 2000 лет тому назад, да и тогда никто не видал, как Он воскрес? Между тем, Церковь завещала нам возглашать этими словами совершенную истину.

Человек в своем падении, потеряв единение с Богом, стал мертв душой, хотя по своему естеству душа его осталась

бессмертной. Как тело, когда из него выйдет душа, уже не именуется живым и жить не может, так и душа, когда оставила ее благодать Божия, составляющая душу души, уже потеряла способность жить сама собою, стала мертва, слепа и бесчувственна. Мертвое тело тотчас разлагается и тлеет, так и в мертвой душе началось тление, расплодилось черви: злоба, гнев, зависть, памятозлобие, лень, вражда, ненависть, всевозможные похоти плоти, сребролюбие, скупость и проч. Но самое страшное — это то, что все эти многочисленные и тяжкие болезни души покрылись густым покрывалом гордости и кичения, которые так ослепили человека, что он потерял способность видеть самого себя. Обманываясь, он даже не может понять, что находится в числе гибнущих; не чувствуя своего бедственного состояния, полагает, что у него все хорошо, и нисколько не заботится о здоровье своей души. Он настолько нечувствен, что если бы кто стал обличать его в чем-либо, он смело ответит, что ничего такого в себе не видит, будет противоречить и обличителя погонит прочь, хотя бы это был Ангел с Неба.

Нельзя сказать, что такие люди спокойны и счастливы, наоборот, они глубоко несчастны: находятся в самих себе, как в аду, от вожделений, воюющих в их членах. Они «*желают — и не имеют; убивают и завидуют — и не могут достигнуть; препираются и враждуют...*» (Иак. 4, 2), но при всем том не понимают себя и своей беды. Таковые, если будут подвигаться в постах, молитвах, бдениях, раздадут все имение бедным, с тем, чтобы угодить Богу, никакой пользы от своих трудов не получат, наоборот, придут в еще худшее состояние; гордость их укрепитя, вырастет внутренний фарисей. Нет греха, превышающего милосердие Божие, кроме греха нераскаянного, самообольщения же не позволяет раскаяться; грешник не видит своего греха. Видеть и чувствовать — естественное свойство живых, так что у кого этого нет, тот мертв. До тех пор, пока человек таков, он неисцелим; такового не может спасти Сам всемогущий Бог, при всем том, что желает его спасти. Плача достойное состояние. Необходимо взывать к Богу, чтобы Он отнял слепоту наших душ, и взывать от всей души, просить, искать, толкать, чтобы Господь принял нашу

мольбу, дал почувствовать горечь рабства, мрачность темницы, тяготу уз. Вседушная просьба не бывает отвергнута; грешник начинает прозревать, видеть свое состояние, приходит к покаянию и сердечному сокрушению. Если он пребудет в таком расположении души, то мало-помалу достигнет и той меры, когда увидит всю свою погибель, все свое бессилие и растрепанность, начнет всех людей, от малого до большого, видеть несравненно высшими себя, даже святыми, и не только добродетельных, но и тех, кто согрешает явно. Это и есть боголюбивое смирение и сокрушение сердца, которые и великих, и величайших святых заставляли говорить: «Все спасутся, один я погибну», — но при этом не было места отчаянию, но было всецелое упование на беспредельное милосердие Божие, спасающее кающихся.

Такое сокрушение и смирение и есть та единая жертва, которую Бог не уничтожит; это та жертва, для которой уже нет греха, побеждающего человеколюбие Божие; это есть то, без чего не может быть богоугодной ни милостыня, ни крепкая вера, ни удаление от мира, ни даже подвиг мученический. Это есть та жертва, которой спасались, спасаются и будут спасаться не только грешники, но и праведники, и преподобные, и чистые сердцем (сокрушенное сердце и есть чистое сердце), и все святые во главе с Пречистой и Преподобной Девой Богородицей. Благоухание этой чистой жертвы Смиреннейшей из земнородных, так называли Ее святые отцы, возшло к престолу Божию и низвело на землю Царя смирения — Единородного Сына Божия. Поэтому, по слову святого отца, надо всячески взыскать ту единую стезю, на которой создается это сокрушенное и смиренное сердце, чтобы оно могло вопиать, как из чрева адова, призывая Бога, некогда сошедшего в преисподняя земли, прийти и к нам и освободить нас. Когда душа войдет в такое покаяние и смирение, как во гроб, Сам Христос сходит с Небес, входит в человека, как во гроб и как во ад, соединяется с его душой, воскрешает ее, пребывавшую в смерти.

Воскресение души — это ее воссоединение со Христом, Который есть воистину Жизнь Вечная. И как только душа соединится с Богом и, таким образом, воскреснет силой Хрис-

товой, она удостоится узреть мысленно и таинственно до-
мостроительное Воскресение Христово и неложно воспеть песнь
«Воскресение Христово видевше, поклонимся святому Господу
Иисусу». Это есть воскресение души, бывающее еще в этой
жизни прежде Всеобщего Воскресения тел, есть избавление,
для которого Бог и Отец дал Своего Сына, чтобы всякий
верующий в Него не погиб, но имел Жизнь Вечную. Воскресение
и слава Христовы есть собственное наше воскресение, Им
совершаемое. Христос же никогда не изменялся в Своей славе.
Препрославленный и высший всякого начала, и власти, и силы,
Он умалился, умер, и воскрес, и прославился ради того, чтобы
сбывшееся в Его лице воспроизводить потом в нас и тем спасать
нас. Плоды воскресения души во Христе есть *любовь, радость,
мир, долготерпение* и проч. (Гал. 5, 22). Вот в чем непре-
ходящее значение и таинство Воскресения Христова, таинст-
венно, невидимо бывающее в нас, если того восхощем; воскре-
сение, которое может быть каждодневно и каждочасно (из Слов
преподобного Симеона Нового Богослова).

Эта истина является плодом духовного опыта жизни во
Христе. Учение о ней (истине), рассеянное в святоотеческих
творениях, не всем доступных, богопросвещенный разум святых
отцов выразил на иконе, именуемой ими «Воскресение Христо-
во». На ней Воскресший Христос, сияющий одеждами славы,
простирает руку падшему Адаму, а в лице его — всему
человечеству, и восстанавливает сущих во гробех греха, смерти и
ада, ибо грех, смерть и ад есть разлучение с Богом. Христос
соединяется с нами, даруя жизнь Своим Воскресением, и не
тогда только, когда нисходил в преисподняя земли, но постоян-
но, до нынешнего дня, до скончания века (преподобный
Симеон Новый Богослов).

Но прежде чем воскреснуть во Христе, надо возопить к
Нему о помощи: прежде чем возопить, надо увидеть свою
погибель. Для этого Святая Церковь и повторяет так часто во
всю святую Четыредесятницу: «Даруй ми зрети моя согреше-
ния», «возопих всем сердцем моим к щедрому Богу и услыша
мя от ада преисподняго, и возведе от тли живот мой»,
«достойных покаяния плодов не истяжи от мене, ибо крепость
моя во мне оскуде; сердце мне даруй присно сокрушенное,

нищету же духовную, да сия Тебе принесу, яко приятную жертву, едине Спасе» (Великий канон).

Не сразу и нескоро приходит человек к познанию себя. Иногда для этого требуется целая жизнь. Для этого попускаются болезни, скорби, тесноты, страсти душевные и телесные, даже грехопадения, чтобы не в теории, а из опыта увидел человек свою глубокую порчу и смирился.

Некая подвижница XIX столетия игуменья Арсения в начале своего иноческого пути спрашивала свою матушку-наставницу: «Где — я?», то есть в какой приближенности ко Христу я нахожусь? Та ей отвечала: «Ты — нигде, потому что ты не видишь своей погибели».

5000 лет Господь ожидал, пока человечество убедится до конца в своем полном бессилии выйти из той погибели, в которую завело его отпадение от Бога, и возжаждет Избавителя.

Из Слов преподобного Симеона Нового Богослова становится ясно, что в древней иконе «Воскресение Христово» выражено в образе заветное чаяние каждой верующей души; конечная цель земной жизни каждого человека — это воссоединение его, падшего, с Богом. Преподобный указывает и единственно верный путь к этой цели.

Так, икона несет в себе глубину богословия; она тесно связана и с богослужением. В Великую Субботу за литургией святителя Василия Великого, после чтения паремий и Апостола, вместо обычного «Аллилуия» перед чтением Евангелия, мы слышим громогласное восклицание: «Воскресни, Боже, суди земли, яко Ты наследилши во всех языцех!» Что это, как не вседушное воззвание к Жизнодавцу, сошедшему некогда в этот день во ад, снизить и к нам, в нашу душу, и воскреснуть в нас. И на торжественной пасхальной службе, на утрени, после шестой песни канона, за которой следует праздничный кондак, оканчивающийся словами «падшим подай воскресение», мы слышим в конце икоса («Еже прежде солнца...») слезный вопль души христианской: «О Владыко, восстани, падшим подай воскресение». Почему «восстани», когда Он уже восстал, когда Его преславное Воскресение уже в радости воспевают вся Церковь, земная и небесная? Да, Он воскрес, но воскрес ли Он в нас?..

5. ИСТОРИЯ ИКОНОГРАФИИ ОБРАЗА «ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО»

(в памятниках Востока, Запада, России)

Непостижимый по самой своей сущности момент Воскресения Господа Иисуса Христа в Евангелии не описан.

Евангелие говорит о великом землетрясении («тресе») и отвалении камня от входа в погребальную пещеру, но как произошло самое Воскресение, в каком виде был Воскресший Спаситель, как Он восстал из гроба и куда отправился — все это остается сокровенной тайной, и молчание о том евангелистов свидетельствует лишь об их безупречной искренности и величии события, не поддающегося никакому описанию.

В древнехристианском искусстве, при господстве символа и аллегории, Воскресение Христово изображалось в символических формах. Одним из таких символов является изображение пророка Ионы, выбрасываемого на берег морским чудовищем, что основывается на ясном указании самого Иисуса Христа. Этот символ пережил эпоху катакомб и удержался в позднейшем византийском и западноевропейском искусстве.

Позднее (V—IX вв.) событие Воскресения Христова, раскрываемое в своей сущности святыми отцами и писателями Церкви как акт спасения человека от духовной смерти, создало в искусстве композицию, называемую теперь по ее внешней форме «Сошествие Иисуса Христа во ад». Эта богословская, глубокосодержательная и в то же время доступная непосредственному пониманию композиция прошла несколько стадий в своем историческом развитии.

Глубокая древность первых лицевых кодексов Псалтири свидетельствует о том, что такое изображение впервые появилось в этих Псалтирях. Самый текст Псалтири давал древним художникам много поводов к такому изображению. На древнейших, простых, без подробностей миниатюрах изображен поверженный ниц ад в виде скованного старика или огромного человека со щетинистыми волосами, на котором стоит Сам Победитель ада, простирая Адаму и Еве руки и «изводя их», по словам псалма, «окованных мужеством».

Разнообразясь в деталях, такая композиция повторяется в различных Псалтирях и лицевых Евангелиях. Иногда добавляются праведники Ветхого Завета, цари в диадемах, простирающие руки ко Христу Избавителю. Со временем в группе праведников помещается Иоанн Креститель, внизу — темница ада, сокрушенные врата, разбросанные ключи и пробои.

Апокрифическая литература и особенно Евангелие Никодима способствовали расширению и усложнению этой иконографической композиции, но византийские художники строго относились к выбору и обработке иконописных образов: их композиции кратки, просты, но выразительны.

Византийские мозаики, простые и ясные, с надписью «Воскресение Христово» повторяются во фресках Киево-Софийского собора (XI в.), где Победитель ада со свитком в левой руке подает десницу Адаму, за которым стоят Ева и два праведника; на правой же стороне находятся два царя в диадемах и тут же святой Иоанн Предтеча, указывающий на Спасителя. Эта композиция удерживается и в стенописях древнего Новгорода, и во многих соборах Афонской горы под тем же названием «Воскресение Христово».

Греческие иконы, а также и русские до XVII века следуют обычно этому древнему византийскому образцу.

С XVII века простота композиции усложняется и видоизменяется. На иконе появляются два центра: собственно воскресение и сошествие во ад. В первом центре Иисус Христос изображается над гробом в ореоле и в обычных одеждах. Он только что восстал из гроба, в руке у Него — крест или знамя, означающее победу над смертью. Второй центр — изображение сошествия во ад. Такая композиция если не введена впервые, то обработана сполна в царской иконописной времен Алексея Михайловича и едва ли не принадлежит Симону Ушакову, оставившему блестящий пример такой комбинации на известной иконе акафиста.

В верхней части этой иконы среди двух скал представлен Иерусалим в перспективе, с башнями и минаретами; в центре изображен Иисус Христос в ореоле блестящих лучей. Под Ним — гроб с погребальными пеленами, круглый камень, вооруженные

воины, падающие в испуге. В левой руке Спасителя — знамя победы с четырехконечным крестом на древке; правой Он отдает повеление небесному воинству, идущему с орудиями страданий Христовых на брань с адом и на освобождение праведников. Внизу — ад в виде огромной пещеры, и здесь Христос стоит в ореоле на сокрушенных воротах адовых. В Его левой руке разодранный свиток с надписью «Адама грех, рукописание», другая часть свитка с надписью «Преступления» — в руке сатаны, связанного и лежащего вместе со своим воинством в глубине ада. Правой рукой Христос берет руку Адама, встающего из гроба; тут же Ева и множество праведников, простирающих руки к Избавителю; позади них — Ангел. На правой стороне праведники идут в рай в сопровождении Ангелов, впереди них — Ангел с крестом, за ним Иоанн Предтеча со свитком («Се аз видех и свидетельствовах о Нем»), потом опять Ангел, два царя со свитками — Соломон («Воскресни, Господи Боже мой, да вознесется рука Твоя») и Давид («Да воскреснет Бог и расточатся врази Его»). Далее еще Ангел и пророки. Праведники приближаются к раю. У его врат с причудливой стилизованной башней стоит благоразумный разбойник с крестом, а над воротами — Херувим с двумя мечами, заграждающий вход в рай. За воротами в отдалении изображен самый рай — сад и в нем тот же благоразумный разбойник, беседующий с Енохом и Илией.

Богатство замысла, мастерство композиции, красота иконописных фигур вполне соответствуют таланту и художественному образованию знаменщика царской иконописной школы.

Такой вариант «Воскресения Христового» впоследствии разнообразится в деталях, усложняется введением, например, Распятия, положения во гроб, явлений Ангела женам-мироносицам, Воскресшего Христа: апостолу Фоме, на Тивериадском озере — и, наконец, Вознесения.

Все составные части этой сложной композиции отражают на себе образы и представления, известные по древнехристианским и византийским памятникам письменности, из которых первое место принадлежит Евангелию Никодима. По научным исследованиям, его первоначальный извод некоторые относят ко II веку христианской эры, переработку — к IV и V векам.

Евангелие Никодима повлияло на другие памятники письменности. Его материалы были в обращении у авторитетных писателей древности, например, оно использовано в Словах Елифания Кипрского, Евсевия Емесского. Но ни в одном из памятников Византии Евангелие Никодима не получило той детальной разработки, как в русских иконах XVII века. Если эти иконы поставить рядом с соответствующим рассказом Никодимова Евангелия, то будет очевидно их ближайшее родство. Вот краткая выписка из Никодимова Евангелия.

«Изведенные из ада праведники на пути в рай встречаются двух мужей, ветхих деньми. Праведники спрашивают их, кто они такие, откуда они взялись, ибо в аду, вместе с другими, их не было? Один из старцев отвечает: «Я — Енох, благоугодивший Богу и взятый Им на Небо, а сей — Илия Фесвитянин; мы будем живы до скончания века; Антихрист убьет нас, но мы через три дня воскреснем для сретения Господа на облаках». Пока Енох говорил это, является другой смиренный муж с крестом на плечах. «А ты кто такой? — спрашивают его праведники. — Наружность твоя обличает в тебе разбойника, что значит крест на твоих плечах?» Незнакомец отвечает: «Ваша речь правдива: я действительно разбойник, осужденный на крестную смерть вместе с Иисусом Христом, но на кресте, при виде знамений, я уверовал в Него... И Он мне сказал: «Если Ангел, охраняющий вход в рай, заградит тебе путь, то покажи ему знамение креста и скажи, что тебя послал Распятый Иисус Христос, Сын Божий». Я так и поступил. Ангел открыл мне двери рая и поместил на правой стороне, сказав, что здесь я увижу праотца Адама и всех праведников, входящих в рай. И вот теперь, видя вас, я вышел в сретение вам...» Весь этот рассказ в целом виде передается на иконах XVII века, а также в миниатюрах наших лицевых «Страстей».

«Страсти Христовы» представляют собой русский вариант Евангелия Никодима, в котором отразились некоторые русские понятия. Например, сатану сковывает Архангел Михаил, держа его «за власы браны крепко», чем обозначена высшая степень унижения применительно к древнерусским нравам.

Так, перенесение со временем на икону всех подробностей апокрифа привело к тому, что возвышенная, глубоко богослов-

ская, онтологическая, простая по форме древняя византийская композиция «Воскресение Христово» превратилась в иллюстрацию Никодимова Евангелия.

Посмотрим, в какую сторону пошло изменение византийской композиции на Западе.

В своих древнейших памятниках икона «Воскресение Христово» сходна с византийской (фреска подземной церкви во имя святителя Климента в Риме, IX в.).

В XII—XIII веках эта композиция подвергалась ломке, но никогда, даже в XVI веке, эта ломка не достигала той широты, какая наблюдается в русских памятниках.

В миниатюре западной рукописи XIII века царство сатаны имеет вид обширных палат, в которых помещены ветхозаветные праведники; часть праведников во главе с Адамом и Евой (представлены обнаженными) выходит навстречу Освободителю, попирающему ногами самого начальника тьмы. Внизу, в огне, а также на пылающих верхушках адского здания — уstraшенные прибытием Царя Славы демоны. В этой миниатюре, как видим, византийская схема уже переработана полностью.

В памятниках XII—XVI столетий формы сюжета, и особенно формы ада, получают значительное разнообразие. Чаще всего ад имеет вид огненной пасти страшного дракона или сосуда, наполненного демонами, которых Христос поражает копьем. Иногда ад имеет форму котла, в котором находятся люди, а демоны раздувают мехами огонь под ним и перемешивают содержимое котла.

Фра Беато Анжелико (1378—1455 гг., монах-доминиканец) во фреске верхней галереи храма святого Марка во Флоренции сочетал свойственное ему изящество художественного стиля с древней основой композиции: Иисус Христос изображен в ореоле, со знаменем в руке; Он берет за руку Адама, изображенного в белой одежде; возле Адама — группа праведников. Под ногами Христа Спасителя — дверь ада с железными петлями, а под нею — сатана. Налево — два демона с ужасом смотрят на Христа Воскресшего.

Дальше в переработке этой темы пошел француз Орсель в картине, предназначенной для капеллы Лоретской Богоматери. Иисус Христос со знаменем в левой руке стоит на ниспроверг-

устроенной внизу, как бы в земле, каменной гробницей. Под облаком и около него мы видим излюбленных в западном искусстве двух обнаженных ангелочков с крылышками. Один из них как бы выталкивает это облачко из гробницы. Слева — коленопреклоненный Ангел с пальмовой ветвью в руке (символом воскресения) стоит на каменной, как бы сдвинутой им крышке гробницы. Вдали слева виднеется Голгофа.

Несмотря на ярко выраженный в картине дух западного искусства, это изображение, разнообразясь в деталях, сохранилось в православных храмах до нашего времени. Его часто можно встретить, главным образом, на запрестольных изображениях Воскресения Христова.

Несколько иной вариант того же образа создал М.В. Нестеров. У него Воскресший Христос Спаситель изображен с высоко поднятым в руке крестом как знаменем победы, в погребальных пеленах, как бы спадающих с Него; Он идет среди лилий по дорожке сада от виднеющейся вдали слева уже открытой пещеры гроба. Справа на камне сидит Ангел со скрещенными на груди руками.

В этих и подобных им бесчисленных художественных воспроизведениях Воскресения Христова авторы смотрят на это величайшее событие с внешней стороны. Между тем, внешняя сторона воскресения как непостижимая не без причины была сокрыта от человеческих взоров и не имеет земных свидетелей. Тот же, кто пытается создать как раз внешность Воскресения Христова, неизбежно становится перед необходимостью следовать своему вымыслу. И мы видим, как разноречивы эти вымыслы и как часто они искажают в художественных образах простую историческую истину. Тем не менее такой подход сохраняется в живописи до наших дней. Только В.М. Васнецов, глубоко изучивший и серьезно оценивший содержательность, церковность и глубину богословия древней иконописи, в начале XX столетия написал величественную картину сошествия Христа Спасителя во ад, назвав ее «Воскресение Христово». Но он был не понят, так как общее внимание и оценка картины, главным образом, касались ее внешней стороны. А древняя икона с ее глубиной богословия еще только начинала раскрываться из-под вековой копоти и потемневшей олифы.

нутых вратах ада, придавливающих демонов. Правой рукой Он изводит из ада Еву, за которой стоит царь Давид в венце. На противоположной стороне изображена Богоматерь на коленях, с молитвенно сложенными руками; за Нею — Архангел Гавриил. Над первой группой надпись «Ева — виновница грехопадения», над второй — «Богоматерь — орудие искупления»; Архангел Гавриил — первый вестник искупления. Здесь композицией «Сошествие во ад» художник воспользовался для выражения широкой мысли о грехопадении и искуплении.

В этих и подобных им изображениях очевидна переработка онтологического византийского образа «Воскресение Христово».

Начиная же с XII века, в западных памятниках появились попытки изобразить Воскресение Христово с чисто внешней стороны, в виде Его выхода из гроба. Древнейшие такие памятники чрезвычайно тяжелы и даже грубы. Например, Иисус Христос *вылезает* из гроба с жезлом и державой в руке. Или Он в терновом венце выставляет одну ногу из гроба (пещеры). В другом изображении Христос наступает ногой, выставленной из гроба, на грудь упавшего стража; колена преклоненный народ с благоговением смотрит на Воскресшего. Или Ангелы содействуют воскресению: один открывает крышку гроба, другой держит пелены, или Ангел поражает мечом стражей (картина Тинторетто в Питти).

В изображениях такого рода не только нет и следа богословской мысли, но они не отвечают даже исторической истине.

Джотто (Флоренция, 1276—1337 гг.) в своем стремлении к «естественному», то есть реалистическому, искусству первый сообщил композиции «Воскресение» подобающую легкость, изобразив Спасителя парящим над гробом со знаменем в руке. На заднем плане он поместил пещеру гроба и дерево, означющее сад; внизу — упавших стражей.

В новом западном и восточном искусстве эта форма получила дальнейшее развитие и со временем стала общеупотребительной. Наиболее известной является композиция «Воскресение» немецкого художника Плокгорста.

На ней Воскресший Христос изображен в белой погребальной плащанице, со знаменем в руке. Он стоит на облаке над

6. ИКОНОГРАФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ «СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА НА АПОСТОЛОВ»

После изображения «Воскресение Христово» таким же ярким примером «богословия в образе» является икона Пресвятой Троицы, написанная преподобным Андреем Рублевым. Празднование в честь Пресвятой Троицы совершается в День сошествия Святого Духа на апостолов, и это событие также имеет свою икону, именуемую «Пятидесятница».

В основе этого изображения лежит сказание книги Деяний святых апостолов (2, 1—13), из которого нам известно, что в День Пятидесятницы апостолы были собраны вкупе в сионской горнице, и в 3-й час дня (по нашему времени в девятом часу утра) произошел шум с неба как бы от несущегося сильного ветра. Он наполнил весь дом, где были апостолы. Явились также огненные языки и почили по одному на каждом из апостолов. И исполнились все Святого Духа, и начали говорить на иных языках. Это привлекло внимание жителей Иерусалима, собрался народ и дивился страшному явлению.

Это событие с глубокой древности отмечалось торжественным празднованием как событие первостепенной важности, завершившее образование Церкви и чудесно утвердившее Таинство Священства.

Иконография этого праздника начала развиваться с VI века. Мы находим изображения Пятидесятницы в лицевых Евангелиях и Псалтирях, в древних сборниках различных рукописей, в мозаиках (например, Святой Софии в Константинополе или в венецианском соборе святого Марка IX—XIII вв.), во фресках соборов Афона, в древних храмах Киева, Новгорода и других церквях.

Эта икона изображает триклиний, сидящих в нем апостолов во главе с Апостолами Петром и Павлом. В руках апостолов книги и свитки, или они пишутся с благословляющими десницами. Сверху, с неба, на них опускаются лучи света, иногда с огненными языками, иногда пишутся одни языки пламени.

В центре триклиния находится подобие арки или усеченного эллипсиса, иногда же прямоугольник в виде двери, пространство внутри которых почти всегда темно (хотя есть редкие случаи,

когда это пространство позолочено). Здесь помещаются толпы народа: те самые, которые перечислены в книге Деяний. Есть изображения, где толпы заменены двумя-тремя фигурами. Уже в IX веке для некоторых художников эта первоначальная арка с темным пространством внутри становится непонятной и признается как вход в сионскую горницу. Этим объясняется то, что на некоторых изображениях написаны двери, а на одной миниатюре из грузинской рукописи к двери даже приставлены две лестницы.

В древневизантийских образцах толпа народа пишется поразному. Иногда в нее вводятся фигура царя и чернокожие люди, в рукописях же армяно-грузинских можно увидеть людей с песьими головами (эчмиадзинская рукопись XIII в.). Группа народа иногда имеет надпись «Племена, языцы».

Позже на месте этих народов появилась фигура царя с убрусом (платом) в руках и двенадцатью свитками. Эта фигура получила надпись «Космос» — «весь мир». То же самое мы видим позднее в греческих и русских памятниках XV—XVIII веков.

Несмотря на надпись, значение фигуры царя представляется неясным и вызывает различные толкования. Так, по одному предположению, здесь первоначально изображался пророк Иоиль, образ которого будто бы был с течением времени искажен позднейшими иконописцами, превратившими пророка в царя. В подтверждение этого мнения приводилось и само пророчество, помещенное в Деяниях: *излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши; старцам вашим будут сниться сны, и юноши ваши будут видеть видения, и также на рабов и на рабынь в те дни излию от Духа Моего (Иоиль 2, 28—29)*. Такое объяснение давалось некоторыми афонскими монахами, не доверявшими компетенции иконописцев и толковавшими этот образ по своим соображениям, несмотря на надпись «Космос».

В венецианской гравюре 1818 года у головы фигуры царя сделана надпись «Пророк Иоиль». Но этот памятник относится к новейшей иконографии, когда вошло в силу свободное обращение с древними иконографическими формами и в их

истолкование вошли субъективные понятия. Кроме того, эта западная гравюра была издана на турецком языке, сохранение старины в таком издании не было важным делом, поэтому гравюра и не может заслуживать доверия. Если гравер XIX века поставил над головой царя в короне надпись «Пророк Иоиль», то уже одно это разрушает веру в точность его иконографических познаний. Очевидно, он совсем не был знаком с одеждами, усвоенными пророкам Православием. Ссылка же на невежественность иконописцев, превративших древнюю фигуру пророка в царя, также не обоснованна.

Профессор Усов иконе «Пятидесятница» дает другое толкование. Он видит в ней заседание апостолов при избрании Апостола Матфия на место отпавшего Иуды, что происходило до Пятидесятницы. На этом собрании Апостол Петр в своей речи привел пророчество царя Давида. *«Надлежало, — говорил он, — исполниться тому, что в Писании предрек Дух Святой устами Давида об Иуде... В книге же псалмов написано: да будет двор его пуст... достоинство его да примет другой»* (Деян. 1, 16, 20). Основываясь на этих словах, профессор Усов считает, что художник, изобразив царя Давида с убрисом в руках и двенадцатью жребиями, тем самым напомнил как о содержании речи Апостола Петра, так и о избрании Апостола Матфия. А то, что Давид отделен от апостолов аркой, показывает, говорит он, что Давид — не участник собора апостолов. То же, что он изображен в темном месте, означает его принадлежность к Ветхому, а не к Новому Завету. Но возникает вопрос: какая же связь между этим собором апостолов при избрании Апостола Матфия и Пятидесятницей? Профессор считает, что, во-первых, на предшествовавшем соборе апостолов было установлено Таинство Священства, а сошествие Святого Духа есть подтверждение этого права, то есть эта икона есть образное выражение Таинства Священства. Во-вторых, Давид написан здесь потому, что и он, и пророк Исаия предрекали Вознесение Господа Иисуса Христа, и, повторяя эти пророчества, Церковь поет в праздник Вознесения: «... Кто есть Сей?... Сей есть державный и Сильный, сей есть Сильный в брани... И почто Ему червлены

ризы? Из восора приходит еже есть (т.е. из) плоти... и послал еси нам Духа Святаго» (стихира на стих., 2-я). И еще: «Взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубне... (Пс. 46, 6), еже вознести падший образ Адамов, и послати Духа Утешителя» (стихира на стих.). С этими выводами профессора Усова согласиться трудно. Связь между избранием Апостола Матфия и сошествием Святого Духа на апостолов установлена автором произвольно. Оба эти события в Деяниях апостолов стоят отдельно.

Притом пророчество Давида, которому автор отводит столь видное место в характеристике собора, было лишь поводом к нему, но не его сущностью, да и говорит оно о судьбе Иуды, а не о священстве. Из памятников древности известно, что пророчесственный элемент вводится в иконографию лишь в тех случаях, когда между ним и его исполнением есть прямая связь, да и в этих случаях большей частью пророчество опускается. Кроме этого, в Евангелии Раввулы есть миниатюра избрания Апостола Матфия, и в нее художник не ввел пророка Давида, хотя повод к тому был прямой.

Другим же звеном, связующим личность царя Давида с сошествием Святого Духа, по мнению профессора Усова, есть Вознесение. Но хотя в песнопениях на Вознесение Господне Церковь и упоминает об обещании Христа вознесшегося послать Духа Утешителя, тем не менее совершенно ясно, что пророчество Давида относится только к Вознесению, а не к сошествию Святого Духа.

Есть еще более субъективное объяснение фигуры царя на иконе «Пятидесятница». Некто говорит: «Царь — Христос, обещавший апостолам быть с ними до скончания века; старческий возраст царя — равенство Сына Отцу; темное место — неведение о Его местопребывании; червленая риза — искупление людей Пречистой Кровью; венец — соцарствование Сына с Отцом и Святым Духом; убрус — чистота; свитки — апостолы».

Но и это замысловатое толкование так же, как и вышеприведенное, имеет искусственный характер.

Истинное объяснение должно основываться на свидетельстве древних памятников. Несомненно, что фигура царя позднейшего происхождения и появилась на месте древней толпы народов, как бы ее заменяя. С ней она имеет теснейшую связь, отсюда и должно идти объяснение. Книга Деяний рисует нам грандиозную картину собрания народов в День Пятидесятницы. Здесь должны были находиться люди разного звания и состояния. Переводя на образный язык искусства это обстоятельство, византийские художники вносили в толпу народа и фигуры царей, хотя их действительное присутствие при этом чудесном событии было одной догадкой. Значение этих групп определялось отчасти надписями, отчасти типами, отчасти костюмами. Но такие подробности вносились в исключительных случаях, когда позволяло место. В большинстве же случаев места для этого было недостаточно. Архитектурные формы триклиния, где произошло сошествие Святого Духа, не имели особого значения для художников, внимание которых было поглощено верхней частью композиции, низ был стилизован в форме полуэллипсиса. Это узкое пространство не позволяло вдаваться в подробности, и толпа народа также подверглась стилизации: сперва вместо нее остались два-три лица, наконец, одно — царь как представитель народа, заменявший собой целое царство и весь народ.

Этот прием обычен для византийской иконографии. В ней часто узкая часть круга вверху указывает на целое небо; одно-два дерева означают сад, фронтоны — палаты, два-три Ангела — все Небесное воинство Ангелов. Художник сообщил этой одинокой фигуре царя спокойную, монументальную позу, а так как она заменяла собой целый мир, он для ясности сделал над ней надпись «Кссмос» (или «Весь мир»).

Итак, царь стал образом всего мира, погруженного во тьму неведения Бога. 12 свитков служат символами апостольской проповеди, которая получила в День Пятидесятницы высшее помазание и которая предназначена для всей Вселенной. Свитки помещены в убрусе как предмет священный, касаться которого обнаженными руками не следует.

В одной гравюре, близко стоящей к западному источнику (VII в.), в темной пещере, как на древних памятниках, написаны низверженный престол и толпа евреев в повязках на головах. Это явно говорит о том, что господство Ветхого Завета окончилось, подзаконная Церковь пала; настала новая эпоха — владычество Церкви Христовой, облеченной силой свыше.

В древних византийских изображениях Пятидесятницы Матерь Божия не изображалась среди апостолов; только в одном из памятников Она была введена в круг апостолов. В западных же изображениях почти с X века Она всегда является участницей этого события. С XVII века эта практика перешла и в греческую, и в русскую иконографию.

Святой евангелист Лука, не упоминая имени Матери Божией при описании сошествия Святого Духа, тем не менее пишет, что после Вознесения Господа Иисуса Христа все апостолы *единодушно пребывали в молитве и молении, с некоторыми женами и Мариею, Материю Иисуса* (Деян. 1, 14). В одно из таких молитвенных собраний и произошло сошествие Святого Духа. Поэтому вполне возможно, что Матерь Божия присутствовала при этом событии, о чем говорит и одно из древних преданий. Преисполненная благодати, Она превознесена превыше Херувимов и Серафимов, и дары Святого Духа, излитые на апостолов, были дарованы и Ей, тем более, что и Она приняла на себя жребий апостольского служения и была в числе устроителей Церкви Христовой.

Может возникнуть еще один вопрос по поводу иконы «Сошествие Святого Духа». Почему на ней изображен Апостол Павел, не бывший среди апостолов в День Пятидесятницы. Можно сказать, что духовное озарение художника перенеслось в этом случае от реального исторического факта к видению в этом событии основания и утверждения Церкви Божией на земле, поэтому он и отвел одно из первых мест среди апостолов *учителю языков* — святому Апостолу Павлу. Книги и свитки в руках апостолов есть символы их церковного учительства; иногда они изображаются даже с пастырскими жезлами. Все они с нимбами вокруг голов — как удостоенные высшего озарения Святого Духа.

Изображение Святого Духа в виде голубя обычно в эту композицию не вводилось, так как прямых указаний на это в книге Деяний нет. Проявлением Святого Духа в День Пятидесятницы были языки пламени. Однако в западной средневековой живописи было положено начало изображению на этой иконе Святого Духа в виде голубя, что представляет собой явное уклонение от византийского иконописного Подлинника.

В своем дальнейшем развитии иконография этого праздника сильно изменилась. Вместо древнего триклиния, стали писать палаты. Центральное место на троне дано Богоматери, по ее сторонам группами или полукругом размещаются апостолы. Арка с «космосом» совсем исчезла. Стремление к исторической точности заставило исключить и Апостола Павла. Вместо стилизованного неба, появились облака и лучи с пламенем.

Иногда, вместо темной арки, в центре пишется тропарь праздника.

7. ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА

Икона¹ есть наглядное свидетельство вечности, которое не может идти от человека, по существу чуждого духовности. Кто же эти свидетели?

Первым иконописцем был святой евангелист Лука, написавший не только иконы Божией Матери, но, по преданию, и икону святых Апостолов Петра и Павла, а может быть, и другие.

За ним следует целый сонм иконописцев, почти никому неизвестных. У славян первым иконописцем был святой равноапостольный Мефодий, епископ Моравский, просветитель славянских народов. На Руси известен преподобный Алипий-иконописец, подвижник Киево-Печерского монастыря. Он был отдан своими родителями в «научение иконного воображения» к греческим мастерам, прибывшим для украшения храмов Лавры в 1083 году. Здесь он «учася мастером своим помогаше». По окончании росписи лаврских соборов он остался в обители и был настолько искусен в своем деле, что, по благодати Божией, как читаем в Житии, видимым изображением на иконе воспроизводил как бы самый духовный образ добродетели, ибо он обучался иконописному искусству не ради стяжания богатства, но ради стяжания добродетелей. Преподобный Алипий постоянно трудился, писал иконы для игумена, для братии, для всех нуждавшихся в иконах храмов и для всех людей, ничего не взимая за свой труд. Ночью он упражнялся в молитве, а днем с великим смирением, чистотой, терпением, постом, любовью занимался богомыслием и рукоделием. Никто никогда не видал святого праздным, но при всем том он никогда не пропускал молитвенных собраний, даже ради своих богоугодных занятий. Его иконы расходились повсюду. Одна из них — икона Божией Матери — была отправлена князем Владимиром Мономахом в Ростов, для построенной им там церкви, где она и прославилась чудесами. Трогательно поучителен для нас случай, происшедший перед самой кончиной преподобного.

¹ Лекция монахини Иулиании «Православная икона», прочитанная в МДА 18. III. 1969 г. Публикуется в сокращении.

Некто просил его написать икону Пресвятой Богородицы ко дню Ее Успения. Но преподобный вскоре заболел предсмертной болезнью. Когда в канун праздника Успения заказчик пришел к преподобному Алипию и увидел, что его просьба не выполнена, он сильно укорил его за то, что преподобный вовремя не известил его о болезни: он мог бы заказать икону другому иконописцу. Преподобный утешал огорченного, говоря, что Бог может «единым словом написать икону Своей Матери». Опечаленный человек ушел, и тотчас после его ухода в келлию преподобного вошел некий юноша и начал писать икону. Болящий старец принял пришедшего за человека и подумал, что заказчик, обидевшись на него, прислал нового иконописца. Однако быстрота работы и искусность показывали другое. Накладывая золото, растирая на камне краски и живописуя ими, неизвестный написал икону в продолжение трех часов, потом спросил: «Отче, быть может, чего недостает или в чем-либо я погрешил?» «Ты сделал все прекрасно, — сказал старец, — Сам Бог помог тебе написать икону с таким благолепием; это Он Сам сделал через тебя». С наступлением вечера иконописец вместе с иконой стал невидим. Наутро, к великой радости заказчика, икона оказалась в храме, на назначенном для нее месте. А когда после богослужения все пришли благодарить болящего и спрашивали его, кем и как была написана икона, преподобный Алипий ответил: «Эту икону написал Ангел, который и сейчас предстоит здесь, намереваясь взять мою душу».

У преподобного Алипия был ученик и сподвиг — преподобный Григорий, который тоже написал много икон, и все они разошлись по России.

В XII веке иконописные мастерские были при новгородских монастырях: Антониеве, Юрьеве, Хутынском.

В XIII веке историей отмечается как искусный иконописец святитель Петр, Митрополит Московский.

В XIV—XV веках многие великие мастера создали выдающиеся иконы. Хотя имена иконописцев не сохранились, их иконы время не уничтожило. В завещании преподобного Иосифа Волоколамского сказано, что Андрей Рублев, Савва, Алек-

сандр и Даниил Черный «зело прилежаху иконному писанию и толико тщание о постничестве и о иноческом жителстве имуще, яко им Божественныя благодати сподобитися и тако в Божественную любовь преуспевати, яко никогда же о земных упражнятися, но всегда ум и мысль возносити к невестественному свету, яко и на самый праздник Светлаго Христова Воскресения на седалищах сядяще и пред собою имуще Божественныя и честныя иконы и неуклонно на них взирающе, Божественныя радости и светлости исполняхуся. И не точию на той день тако творяху, но и в прочия дни, егда живописательству не прилежаху. Сего ради и Владыка Христос тех прослави в конечный час смертный. Прежде убо преставися Андрей, потом разболеся и спостник его Даниил и, в конечном издыхании сый, виде своего спостника Андрея во мнозе славе с радостию призывающа его в вечное оно и бесконечное блаженство».

Преподобный Дионисий Глушицкий, подвизавшийся на реке Глушице, написал очень много икон для разных храмов.

В XVI веке известными иконописцами были Симон, митрополит Московский, Варлаам и Макарий.

Преподобный Пахомий Нерехтский и его ученик Иринарх; святитель Феодор Ростовский, племянник Преподобного Сергия; преподобный Игнатий Ломский, спостник преподобного Кирилла Белозерского; преподобный Анания, иконописец новгородского Антониева монастыря, также писали иконы.

Преподобный Антоний Сийский имел главным своим и любимым занятием иконописание. Еще при жизни иконописца от его иконы Святой Троицы исцелялись болящие. По северу России (в Архангельской области) было множество им написанных икон. Многие братья его обители также занимались этим святым делом.

Вот какой великий сонм святых свидетелей, поименованных здесь только отчасти, оставил нам как драгоценное наследие древнюю икону. Более того, даже в XIX веке, когда древняя икона была в пренебрежении и забвении у «передовых» людей искусства, когда древняя иконная техника сохранялась лишь в немногих селах и деревнях, главным образом, Владимирской

губернии, и тогда находились свечочи благочестия, подвижники-иконописцы, и за святость их жизни писанные ими иконы исполнялись благодатными дарами.

В жизнеописании старца иеросхимонаха Нила (1801—1870), восстановителя и возобновителя Нило-Сорской пустыни, рассказывается, что еще в детстве, под руководством своего старшего брата-иконописца, он занимался писанием святых икон, причем с благоговением и страхом Божиим, видя в этом занятии не столько ремесло, сколько служение Богу. Обучившись достаточно в одной из иконописных артелей, он, будучи уже иеродиаконем, строгим и внимательным подвижником, в свободное время по-прежнему прилежал иконописанию, благоговейно, с молитвенным приготовлением, и труды его рук были благословлены Богом и ознаменованы благодатными действиями. Он сподобился своими руками обновить чудотворную Иерусалимскую икону Божией Матери, которая и после поновления продолжала чудотворить по-прежнему. С нее он сделал точный список, также получивший чудотворную силу. Для себя он написал копию в уменьшенном размере, хранил ее с благоговением в своей кельи и не раз удостаивался от нее благодатных знамений. Назначенный в Нило-Сорскую пустынь, он принял там схиму с именем ее основателя преподобного Нила Сорского, чудотворца. Сюда он принес и Иерусалимскую икону Богоматери, бывшую неоценимым его сокровищем и утешением в скорбях. С ней он не думал разлучаться, но Пресвятой Богородице было угодно даровать эту икону, причастную благодати, русской обители святого великомученика Пантелеимона на Афоне. Об этом он получил извещение и повеление от Самой Богоматери в таинственном видении и в 1850 году послал икону на Афон. Лишившись этой святыни, старец Нил, приготовившись постом и молитвой, приступил к написанию для своей кельи иконы Богоматери, именуемой Кипрская, которую и написал с замечательным искусством. Эта икона долгое время находилась в его кельи и была свидетельницей его молитв, слез и воздыханий. Она также ознаменовалась проявлениями Божией благодати: угасшая лампада перед нею неоднократно сама возжигалась на глазах старца, елей в

ней умножался так, что его хватало на много дней, что бывало во время болезни старца. Эта икона, по его словам, не раз спасала его келлию от пожара и разбойников и его самого от явной смерти. После смерти старца икона была перенесена в церковь и поставлена на горнем месте, где перед ней теплилась неугасимая лампада.

В своей работе старец строго придерживался древней греческой иконописи и искусно и благоговейно изображал божественные лики. Не лишне сказать, как старец, по словам его келейника, совершал освящение написанных им икон. Намереваясь написать икону, особенно большого размера, он усугублял пост и молитву, а по написании ставил ее в своей келлии и обычно звал келейника на всенощное бдение. «Что за праздник у нас завтра, батюшка?» — спросит келейник. «У меня завтра табельный день», — ответит старец и покажет на написанную икону. Бдение совершал тому святому, чье изображение было на иконе, и оно продолжалось около четырех часов. Утром, отслужив, по своему обычаю, раннюю литургию, он совершал водосвятный молебен, прочитывал положенные на освящение иконы молитвы, окроплял ее святой водой, потом благоговейно поклонялся ей, лобызал — и готова святая икона, святая воистину, освященная и благоговейным трудом, и усердной молитвой праведника. Все иконы, им написанные и освященные, проявляли благодатные действия.

Кроме названных иконописцев, прославленных святых или известных своей церковной деятельностью митрополитов, было бесчисленное множество благоговейных тружеников, оставшихся никому неизвестными, за смирение которых дела их рук, конечно, не были лишены благодати Божией.

Как некое Богооткровение, как плод духовного опыта, как предание и творение отцов Церкви, как их свидетельство вечности древняя икона несет на себе все черты небесного: неразвлекаемую молитвенную собранность, глубину таин веры, гармонию духа, красоту чистоты и бесстрастия, величие смирения и простоты, страх Божий и благоговение. Перед ней затихают страсти и суета мира; она висится над всем в ином плане бытия. Икона есть великая святыня и по содержанию, и

по форме. Некоторые иконы написаны перстом Божиим, некоторые — Ангелами. Ангелы служили иконам, перенося их с места на место (Тихвинская икона Божией Матери и др.); многие остались целыми и невредимыми при пожарах; некоторые, будучи пронзены копьями и стрелами, источали кровь и слезы, не говоря уже о других бесчисленных знамениях, как исцеления и прочее.

Евангелие проповедует Царствие Божие словом, икона то же вещает образом.

Божественное слово Евангелия отличается величайшей простотой, доступностью и одновременно неизмеримой глубиной. Внешняя форма иконы — предел, вершина простоты, но глубине ее мы поклоняемся с благоговением. Евангелие вечно, одно — для всех времен и народов; значение иконы не ограничивается ни эпохой, ни народностью.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРОРИСИ СВЯТЫХ

*Прорисы выполнены в 1970-е годы,
как пособие для студентов Семинарии,
занимавшихся в иконописном кружке*

АПОСТОЛЫ



Рис.1. Апостол



Рис.2. Святой Апостол Иаков Зеведеев

АПОСТОЛЫ



Рис.3. Святой Апостол Кодрат

АПОСТОЛЫ

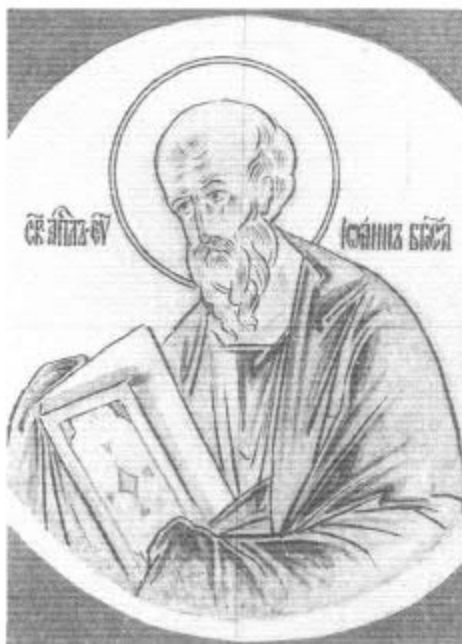
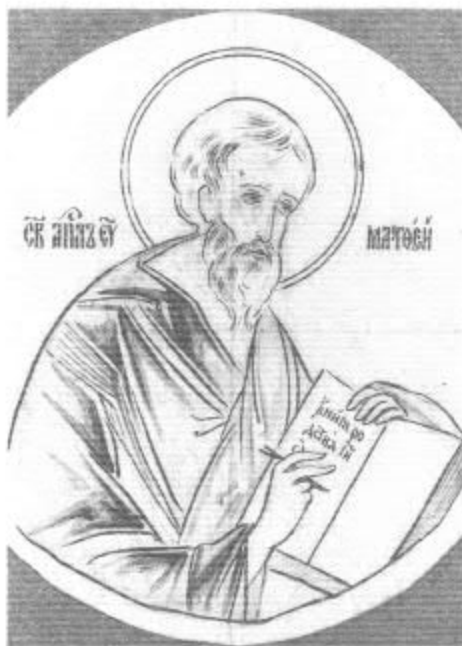


Рис.4. Святой Апостол евангелист Матфей

Рис.5. Святой Апостол евангелист Иоанн Богослов

РАВНОАПОСТОЛЬНЫЕ

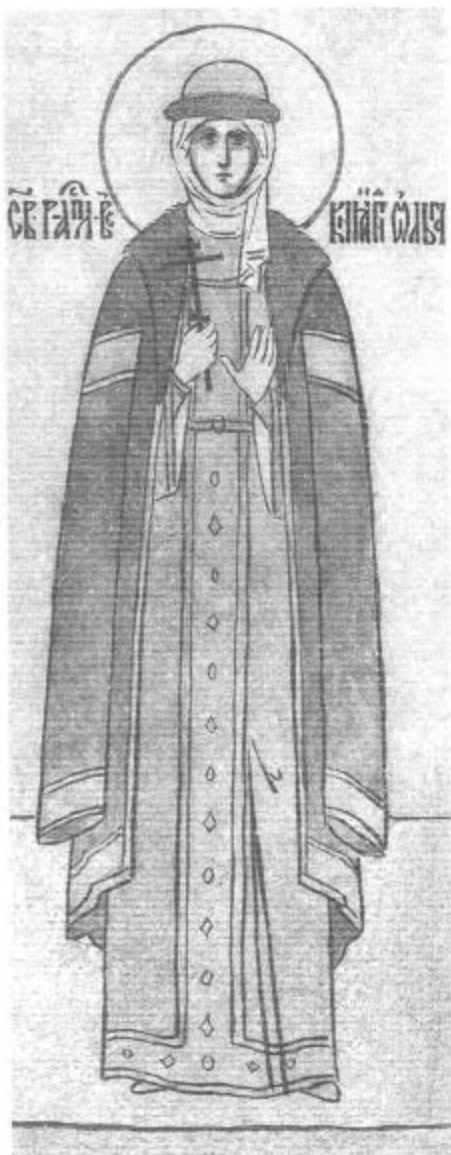


Рис.6. Святая княгиня

Рис.7. Святая равноапостольная княгиня Ольга



Рис.8. Святая равноапостольная Нина

СВЯТИТЕЛИ



Рис.9. Святой священномученик Григорий, просветитель Армении



Рис.10. Святой священномученик Игнатий Богоносец

СВЯТИТЕЛИ



Рис.11. Святой Иоанн Постник, Патриарх Царяграда

СВЯТИТЕЛИ

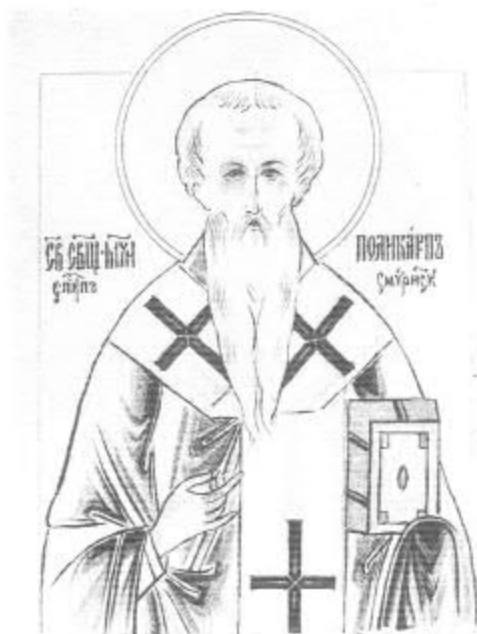


Рис.12. Святой священномученик Поликарп, епископ Смирнский
Рис.13. Святой священномученик Власий, епископ Севастийский

СВЯТИТЕЛИ

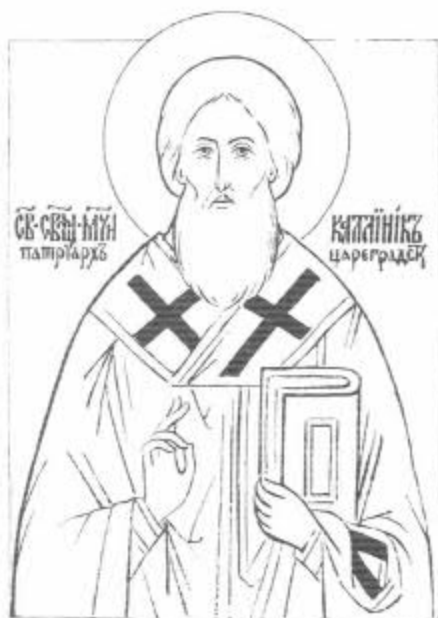


Рис.14. Святой священномученик Каллиник, Патриарх Цареградский
Рис.15. Святитель Иона, архиепископ Новгородский



Рис.16. Святитель Николай, Мирликийский Чудотворец

СВЯТИТЕЛИ



Рис.17. Святой преподобный Амалий, иконописец Печерский

ПРЕПОДОБНЫЕ



Рис.18. Преподобный Григорий Пельшемский, Вологодский чудотворец

ПРЕПОДОБНЫЕ



Рис.19. Преподобный Галактион, Вологодский чудотворец

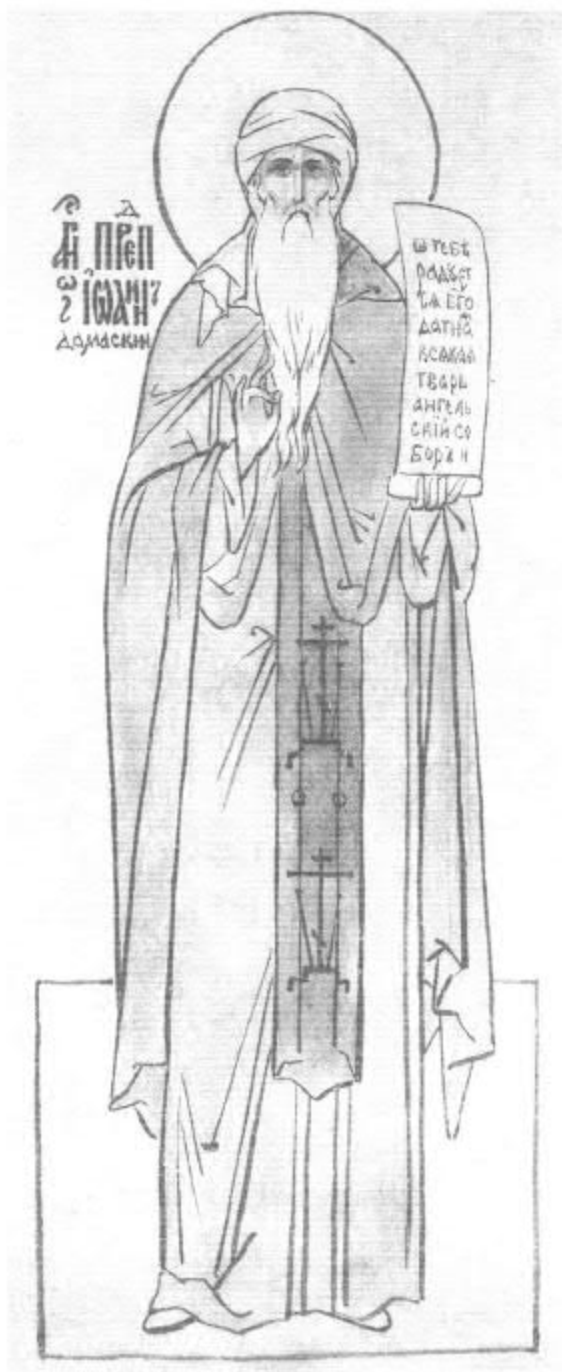


Рис.20. Святой преподобный Иоанн Дамаскин

ПРЕПОДОБНЫЕ

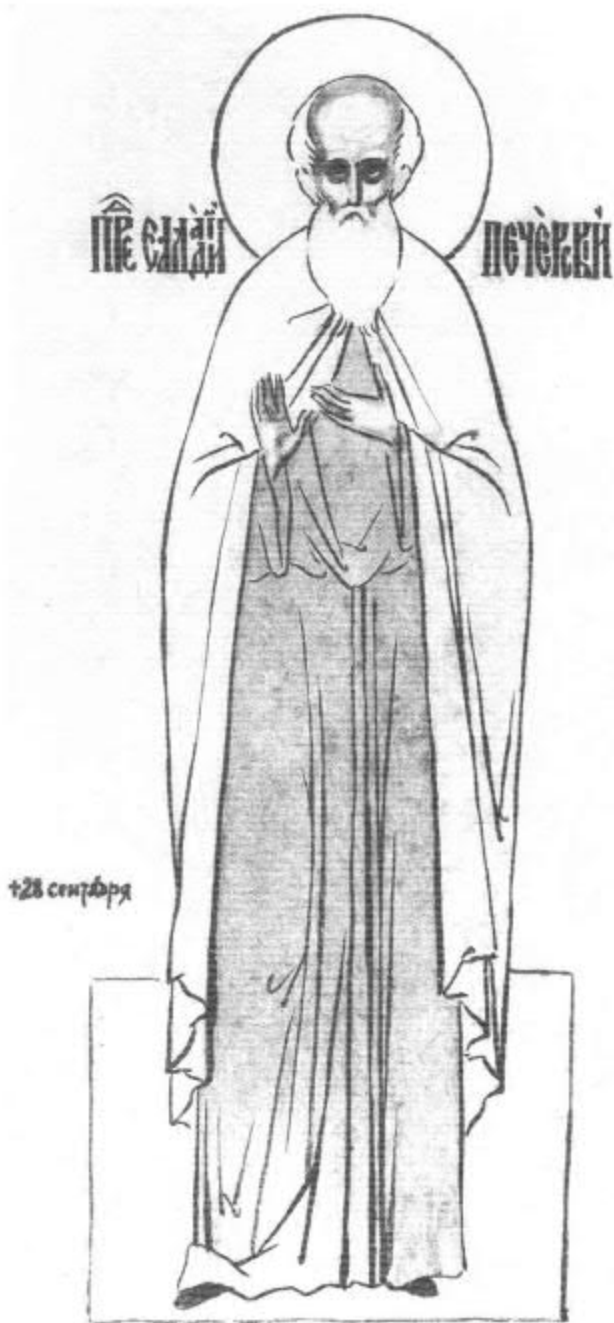


Рис.21. Преподобный Елладий Печерский

ПРЕПОДОБНЫЕ

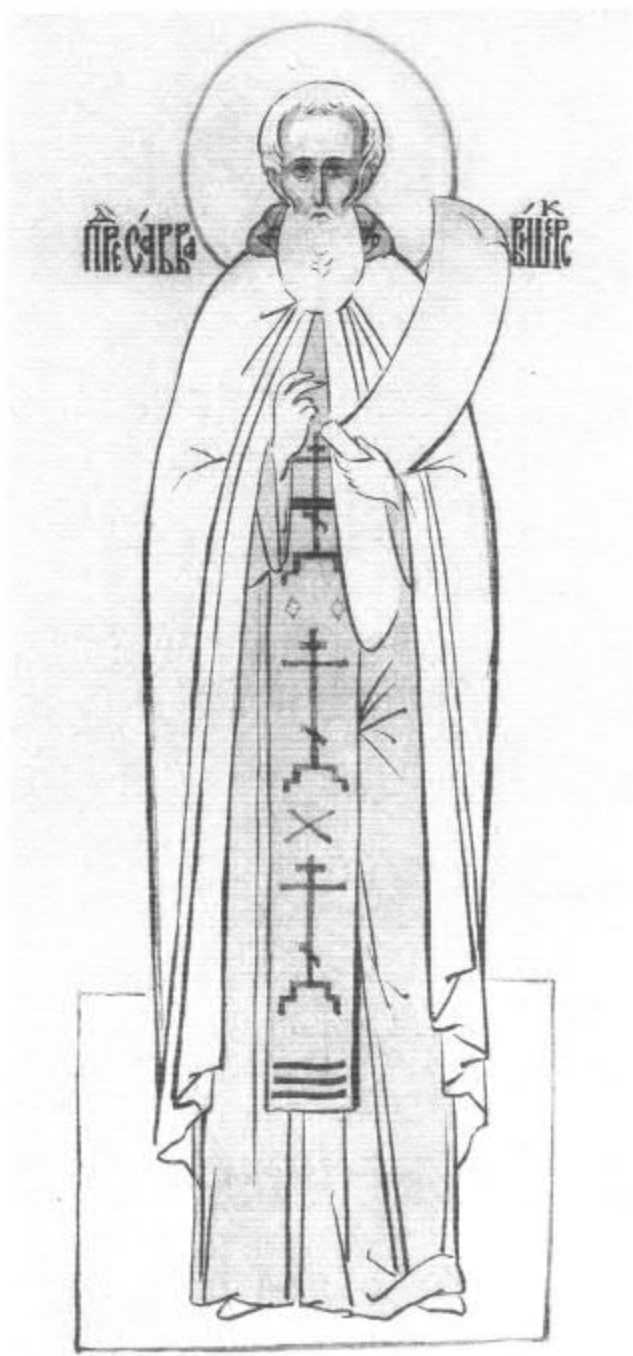


Рис.22. Преподобный Савва Вишерский

ПРЕПОДОБНЫЕ



Рис.23. Святой преподобный Савватий, Соловецкий чудотворец



Рис.24. Святой преподобный Димитрий Прилуцкий

ПРЕПОДОБНЫЕ



Рис.25. Преподобный Макарий Жабынский, Белевский чудотворец

ПРЕПОДОБНЫЕ



Рис.26. Святой благоверный князь Олег Брянский

Рис.27. Святой преподобный Ефрем Сирий

ПРЕПОДОБНЫЕ

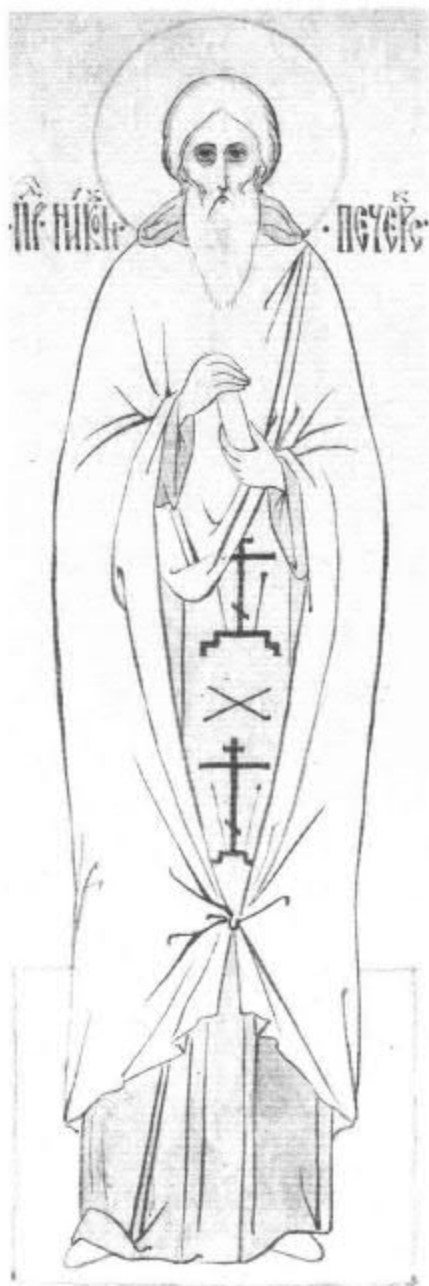


Рис.28. Преподобный Никон Печерский

Рис.29. Преподобный Харитон Сянжемский Вологодский



*Рис.30. Святой преподобный Спиридон
и святой преподобный Никодим, просфорники Печерские*

ПРЕПОДОБНЫЕ



Рис.31. Преподобные Сергий и Никон, Радонежские чудотворцы



Рис.32. Преподобный Сергей, Радонежский чудотворец

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ



Рис.33. Святой благоверный князь Александр Невский (в схиме)

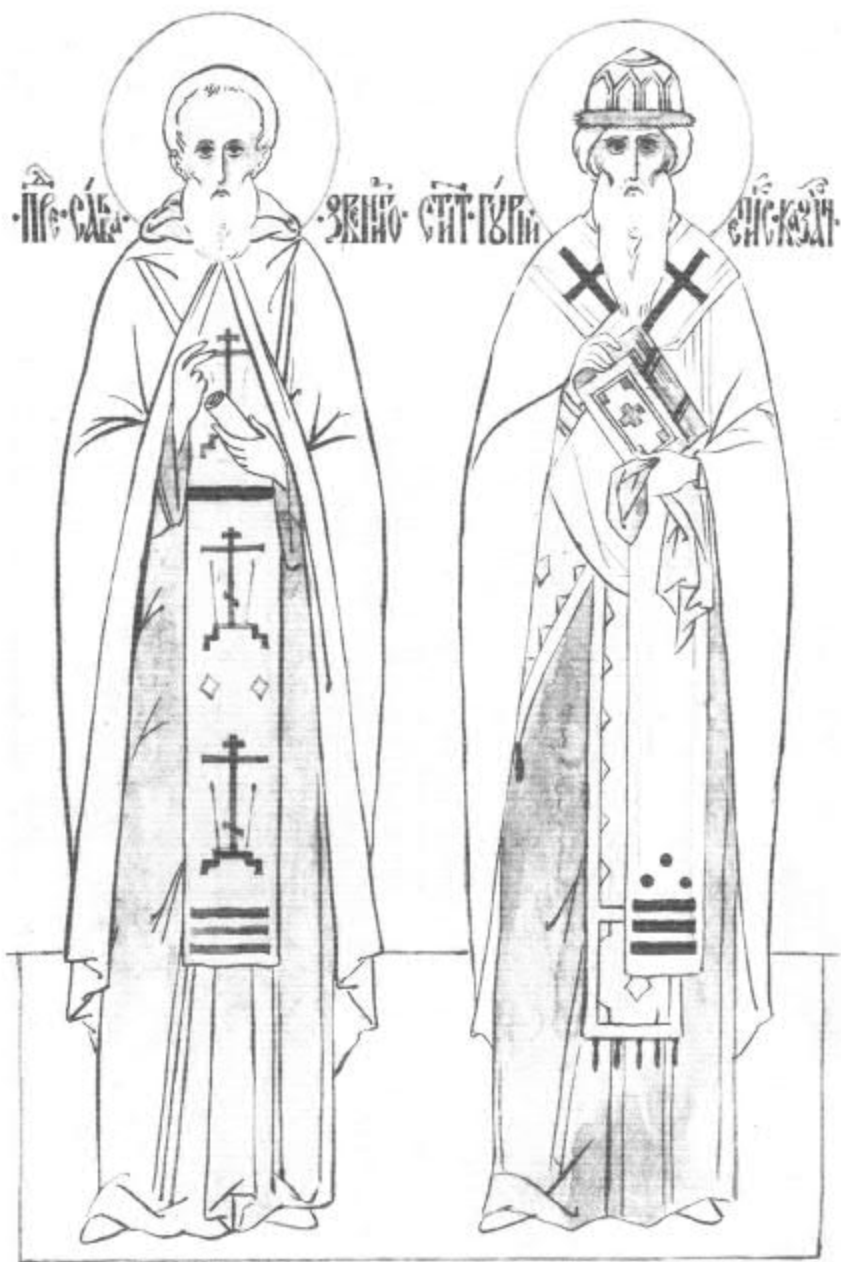


Рис.34. Преподобный Савва Звенигородский,
святитель Гурий, епископ Казанский

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ



Рис.35. Святитель Иона, архиепископ Новгородский,
святой преподобный Варлаам, Хutoryнский чудотворец



Рис.36. Святая мученица Иулиания, княгиня Вяземская,
святой праведный Прокопий Устюжский

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ



*Рис.37. Святой мученик Меркурий Смоленский,
святой благоверный князь Михаил Тверской*



Рис.38. Благоразумный разбойник

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ

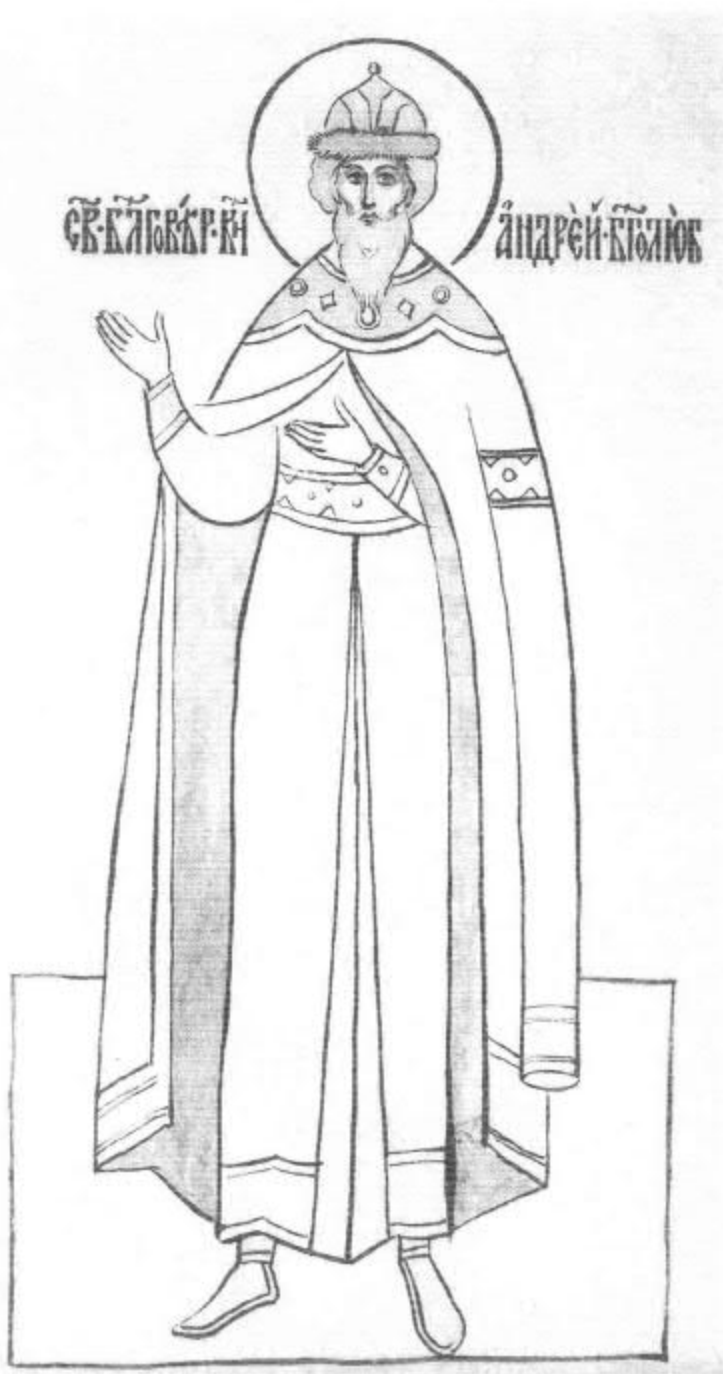


Рис.39. Святой благоверный князь Андрей Боголюбский

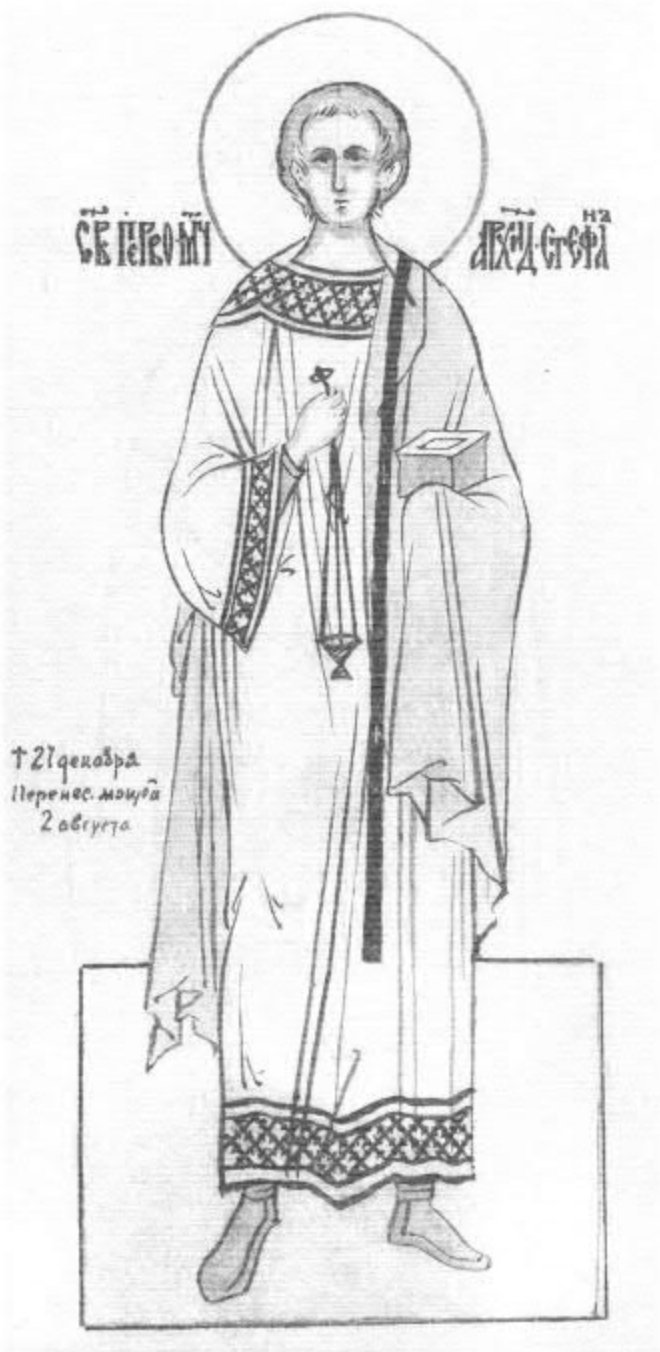


Рис.40. Святой первомученик архидиакон Стефан

МУЧЕНИКИ



Рис.41. Святой мученик Андрей Стратилат



Рис.42. Святой мученик Емилиан

МУЧЕНИКИ



Рис.43. Святой мученик Мамант

МУЧЕНИКИ



Рис.44. Святой мученик Валерий

Рис.45. Святой мученик Леонид

МУЧЕНИКИ



Рис.46. Святой мученик Валерий

СВЯТЫЕ БЕЗСРЭБРЕННИКИ



Рис.47. Святые бессребреники Косма и Дамиан

МУЧЕНИКИ



Рис.48. Мученики



Рис.49. Святая мученица Людмила

МУЧЕНИЦЫ



Рис.50. Святая мученица Александра



Рис.51. Мученица

Рис.52. Мученица Марина

МУЧЕНИЦЫ



Рис.53. Святая пресподобномученица Евдокия
святая мученица Антонина



Рис.54. Святая великомученица Анастасия Узорешительница

МУЧЕНИЦЫ



Рис.55. Святая мученица Фотина

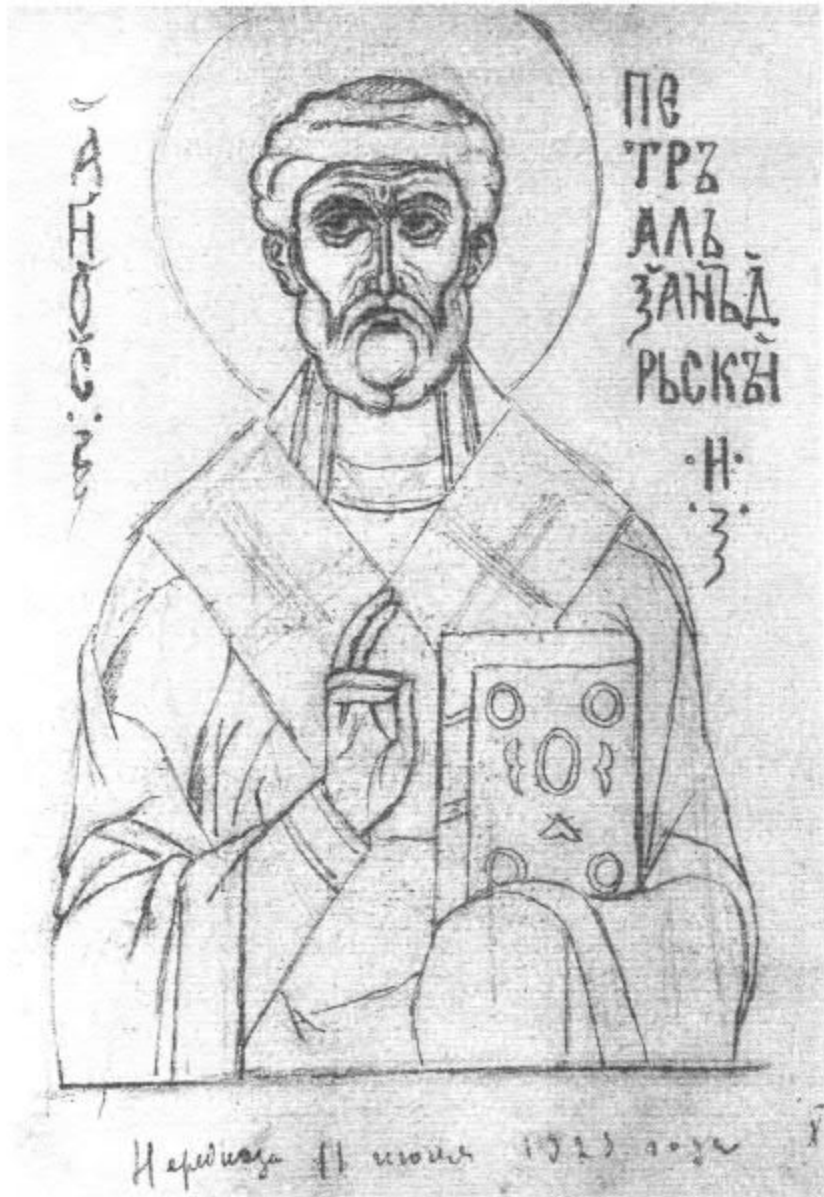


Рис.56. Святая мученица Агриппина

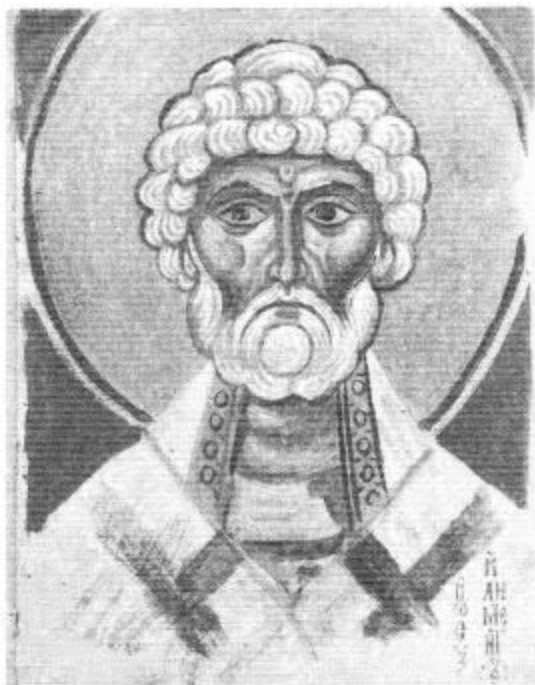
РАБОТЫ ИЗ АЛЬБОМА 1929 ГОДА
монахини Иулиании (М.Н. Соколовой)



Архангел Гавриил. Спасо-Мирожский монастырь



Святитель Петр Александрийский.
Церковь Спаса Преображения в Нередицах



Святой Деметриан. Святитель Климент, папа Римский.
Церковь Спаса Преображения в Нередицах



Пророки.
Церковь Успения на Волотовом поле



Пророк Иона, пророк Даниил, пророк Иезекииль.
Церковь Феодора Стратилата на ручью



Архангел.
Ферапонтов монастырь



Пророк.
Церковь Феодора Стратилата на ручью



Спаситель с учениками.
Фрагмент иконы Преображения Господня



Спаситель с учениками.
Фрагмент иконы Преображения Господня

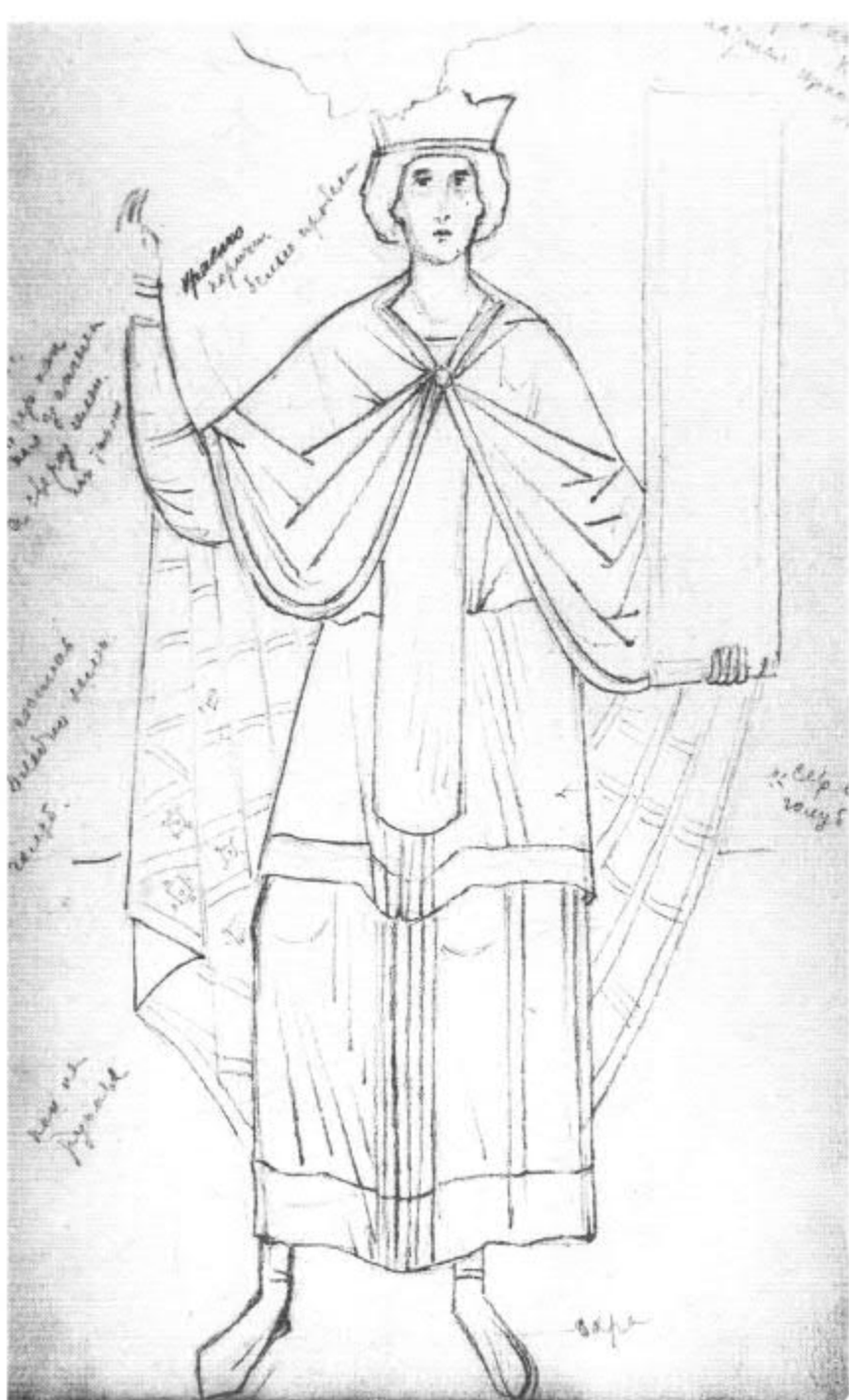


Пророк Илия с Ангелом.
Фрагмент иконы Преображения Господня



Пророк Моисей с Ангелом.
Фрагмент иконы Преображения Господня

Копир мус. 25/4
Ангел.



Пророк Соломон.
Церковь Рождества Христова на кладбище

СПИСОК ИЗОБРАЖЕНИЙ СВЯТЫХ, ДАННЫХ В ПРИЛОЖЕНИИ¹

- Рис.1. Апостол
- Рис.2. Святой Апостол Иаков Зеведеев
- Рис.3. Святой Апостол Кодрат
- Рис.4. Святой Апостол евангелист Матфей
- Рис.5. Святой Апостол евангелист Иоанн Богослов
- Рис.6. Святая княгиня
- Рис.7. Святая равноапостольная княгиня Ольга
- Рис.8. Святая равноапостольная Нина
- Рис.9. Святой священномученик Григорий,
просветитель Армении
- Рис.10. Святой священномученик Игнатий Богоносец
- Рис.11. Святой Иоанн Постник, Патриарх Цареграда
- Рис.12. Святой священномученик Поликарп,
епископ Смирнский
- Рис.13. Святой священномученик Власий,
епископ Севастийский
- Рис.14. Святой священномученик Калминик,
Патриарх Цареградский
- Рис.15. Святитель Иона, архиепископ Новгородский
- Рис.16. Святитель Николай, Мирликийский Чудотворец
- Рис.17. Святой преподобный Алипий,
иконописец Печерский
- Рис.18. Преподобный Григорий Пельшемский,
Вологодский чудотворец
- Рис.19. Преподобный Галактион, Вологодский
чудотворец
- Рис.20. Святой преподобный Иоанн Дамаскин
- Рис.21. Преподобный Елладий Печерский
- Рис.22. Преподобный Савва Вишерский
- Рис.23. Святой преподобный Савватий,
Соловецкий чудотворец
- Рис.24. Святой преподобный Димитрий Прилуцкий
- Рис.25. Преподобный Макарий Жабынский,
Белевский чудотворец
- Рис.26. Святой благоверный князь Олег Брянский
- Рис.27. Святой преподобный Ефрем Сирин
- Рис.28. Преподобный Никон Печерский
- Рис.29. Преподобный Харитон Сызжемский Вологодский
- Рис.30. Святой преподобный Спиридон
и святой преподобный Никодим, просфорники Печерские
- Рис.31. Преподобные Сергей и Никон,
Радонежские чудотворцы

¹ В списке без изменения приведены подписанные подписи, которые повторяют надписание на иконе. Там, где его нет, подпись дается в соответствии с иконографией образа.

Рис.32. Преподобный Сергий, Радонежский чудотворец

Рис.33. Святой благоверный князь Александр Невский
(в схиме)

Рис.34. Преподобный Савва Звенигородский,
святитель Гурий, епископ Казанский

Рис.35. Святитель Иона, архиепископ Новгородский,
святой преподобный Варлаам, Хутынский чудотворец

Рис.36. Святая мученица Иулиания, княгиня Виземская,
святой праведный Прокопий Устюжский

Рис.37. Святой мученик Меркурий Смоленский,
святой благоверный князь Михаила Тверской

Рис.38. Благоразумный разбойник

Рис.39. Святой благоверный князь Андрей Боголюбский

Рис.40. Святой первомученик архидиакон Стефан

Рис.41. Святой мученик Андрей Стратилат

Рис.42. Святой мученик Емилиан

Рис.43. Святой мученик Мамант

Рис.44. Святой мученик Валерий

Рис.45. Святой мученик Леонид

Рис.46. Святой мученик Валерий

Рис.47. Святые бесребреники Косма и Дамьян

Рис.48. Мученики

Рис.49. Святая мученица Людмила

Рис.50. Святая мученица Александра

Рис.51. Мученица

Рис.52. Мученица Марина

Рис.53. Святая преподобномученица Евдокия

святая мученица Антонина

Рис.54. Святая великомученица Анастасия Узорешительница

Рис.55. Святая мученица Фотина

Рис.56. Святая мученица Агрипина

РАБОТЫ ИЗ АЛЬБОМА

Архангел Гавриил

Святитель Петр Александрийский

Святой Дометий. Святитель Климент, папа Римский

Пророки

Пророк Иона, пророк Даниил, пророк Иезекииль

Архангел

Пророк

Спаситель с учениками.

Фрагмент иконы Преображения Господня

Спаситель с учениками.

Фрагмент иконы Преображения Господня

Пророк Илия с Ангелом.

Фрагмент иконы Преображения Господня

Пророк Моисей с Ангелом.

Фрагмент иконы Преображения Господня

Пророк Соломон

СОДЕРЖАНИЕ

<i>I. МОНАХИНЯ ИУЛИАНИЯ (Мария Николаевна Соколова).</i>	
1899 - 1981 гг. Жизнеописание	5
<i>II. РУКОВОДСТВО ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ ИКОНОПИСЦЕВ</i>	
1. Начинаящему иконописцу	35
2. Иконопись есть искусство традиции	39
3. Техника иконописи	
<i>ЭТАПЫ ИКОНОПИСАНИЯ:</i>	
Выбор основы и ее обработка	46
Подготовка доски к грунтовке	53
Процесс наложения грунта на доску	57
Заравливание грунта	61
Грунтовка «холстяной джки» (таблетки)	62
Рисунок. Прорись. Подлинники. Золочение. Красочный слой	64
Олифление	105
<i>ПРИЛОЖЕНИЯ:</i>	
Лик Спасителя, Его внешний вид по древнейшему документу	108
Внешний вид и нравственная высота Пресвятой Богородицы	110
Описание принятых в иконописи изображений одежд	111
<i>III БОГОСЛОВСКИЕ СТАТЬИ</i>	
1. Церковь — Тело Христово	116
2. В чем истинная святость членов Церкви Святой	123
3. Зрение духовное	129
4. Икона есть богословие в образе	134
5. История иконографии образа «Воскресение Христово» ..	139
6. Иконография изображения «Сошествие Святого Духа на Апостолов»	146
7. Православная икона	153
<i>ПРИЛОЖЕНИЯ</i>	
Прориси икон	159
Работы из альбома М.Н. Соколовой (1929 г.)	209
Список изображений святых, данных в приложении	221