

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт искусств

**ОБРАЗ НИКОЛАЯ МИРЛИКИЙКОГО В  
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ  
XIV- XVI ВВ.**

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского  
Институт искусств

**ИКОНОПИСЬ ПАЛЕХА И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ**

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

Саратов 2019

Саратов 2019

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Рахимбаева И.Э. Образ Николая Мирликийского в древнерусской живописи XIV - XVI вв. Учебное пособие. Саратов, 2019. 69 с.

В пособии рассмотрена древнерусская живопись XIV - XVI вв. Сюжеты и образы древнерусской живописи всегда привлекали внимание исследователей. Рассмотреть единство образа и его основы – христианского источника, иконографию сюжета является интересным материалом для исследования. Образ Николая Мирликийского является одним из наиболее почитаемых и излюбленных в русской иконографии.

Пособие содержит материал по изучению особенностей древнерусской иконописи, сюжетов и образов в древнерусской иконописи, новгородской, псковской и тверской школ иконописи, образа Николая в христианских источниках и иконография святого Николая.

Пособие предназначается для студентов гуманитарных вузов, преподавателей высших учебных заведений разного уровня.

Рекомендовано научно-методической комиссией Института искусств к размещению на сайте электронной библиотеки СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Демченко А.И.

© Рахимбаева И.Э. 2019

## ВВЕДЕНИЕ

Как предмет религиозного культа, икона составляет непреходящую принадлежность каждого православного храма. В Древней Руси, например, существовал культ икон как священных предметов. Им поклонялись, о них слагалось множество сказаний, суеверные люди считали, что иконы наделены таинственной силой. От них ждали чуда, избавления от болезни, помощи в одолении врага. Икона была обязательной принадлежностью не только церковного убранства, но и каждого жилого дома. При этом художественному качеству икон иногда придавалось второстепенное значение.

Когда человек пытается постигнуть азы православной иконографии, перед ним открывается не только мир красоты и гармонии форм: познание иконы требует познания сути церковной жизни. Понять иконописные сюжеты без знания двух источников православной веры – Священного Писания и Священного Предания – невозможно. Неразрывно связана икона и с гимнографией – духовно-поэтическим наследием Церкви. Знание основ догматического богословия и литургики помогают уяснить принципы почитания священных изображений. Не имея представления о церковной истории вряд ли можно во всей полноте осознать и историю иконописания. Конечно, нужно иметь общее представление и о технике иконописи. И нельзя рассматривать православную икону в отрыве от всей мировой (и христианской, и дохристианской) художественной культуры.

В мире древнерусской иконы огромное значение имеет человеческое начало. Главный предмет иконописи – божество, но оно предстает в образе прекрасного, возвышенного человека. Глубокий гуманизм русской иконы также и в том, что все изображенное прошло через горнило отзывчивой человеческой души, окрашено ее сопереживанием. В своем порыве к высокому человек не теряет способности ласково смотреть на мир, любоваться то резвым бегом лошадок, то пастушек с их овечками, - словом, всей «земной тварью», как принято было тогда говорить.

Таким образом, икона являет мир, иначе увиденный и иначе устроенный. Икона являет человеку, - каким он может быть, сколь светлым может быть его бытие. Мир, который изображает икона, - мир, где зло не нарушает задуманную Творцом структуру Вселенной. В этом мире ничто не заслоняет собой Свет - и потому это мир без тени.

Древнерусская иконопись – одно из крупнейших явлений мирового искусства, явление своеобразное, неповторимое, обладающее огромной художественной ценностью. Сюжеты и образы древнерусской живописи привлекают издавна внимание исследователей. Рассмотреть единство образа и его основы – христианского источника, иконографию сюжета является интересным материалом для исследования. Образ Николая Мирликийского является одним из наиболее почитаемых и излюбленных в русской иконографии. Рассмотрим его подробнее.

## Раздел 1. Икона и ее место в древнерусском искусстве

Икона - это живописное, реже рельефное изображение Иисуса Христа, Богородицы, ангелов и святых. Ее нельзя считать картиной, в ней воспроизводится не то, что художник имеет перед глазами, а некий прототип, которому он должен следовать.

В подходе к иконописи существует несколько направлений. Одни авторы сосредоточили все внимание на фактической стороне дела, на времени возникновения и развития отдельных школ. Других занимает изобразительная сторона иконописи, то есть ее иконография. Третьи пытаются прочесть в древней иконописи ее религиозно-философский смысл.

Огромный сейчас интерес к древнерусской живописи в нашей стране, и не менее огромны трудности ее восприятия у тех, кто обращается к ней сегодня. Их испытывают практически все - и подростки, и взрослые, причем даже люди, в остальном хорошо образованные, хотя в Древней Руси ее живопись была доступна всем. Дело в том, что коренятся эти трудности не просто в недостатке знаний у отдельного человека, причина их гораздо шире: она в драматической судьбе самого древнерусского искусства, в драмах нашей истории.

Христианству на Руси чуть более тысячи лет и такие же древние корни имеет искусство иконописи. Икона (от греческого слова, обозначающего «образ», «изображение») возникла до зарождения древнерусской культуры и получила широкое распространение во всех православных странах. Иконы на Руси появились в результате миссионерской деятельности византийской Церкви в тот период, когда значение церковного искусства переживалось с особенной силой. Что особенно важно и что явилось для русского церковного искусства сильным внутренним побуждением, это то, что Русь приняла христианство именно в эпоху возрождения духовной жизни в самой Византии, в эпоху ее расцвета. В этот период нигде в Европе церковное искусство не было так развито, как в Византии. И именно от Византии русская живопись приняла иконографический канон.

Через изобразительное искусство античная гармония и чувство меры становятся достоянием русского церковного искусства, входят в его живую ткань. Нужно отметить и то, что для быстрого освоения византийского наследия на Руси имелись благоприятные предпосылки и, можно сказать, уже подготовленная почва. Последние исследования позволяют утверждать, что языческая Русь имела высокоразвитую художественную культуру. Все это способствовало тому, что сотрудничество русских мастеров с византийскими было исключительно плодотворным. Новообращенный народ оказался способным воспринять византийское наследие, которое нигде не нашло столь благоприятной почвы и нигде не дало такого результата, как на Руси.

С глубокой древности слово «икона» употребляется для отдельных изображений, как правило, написанных на доске. Причина этого явления очевидна. Дерево служило на Руси основным строительным материалом.

Подавляющее большинство русских церквей были деревянными, поэтому не только мозаике, но и фреске (живописи по свежей сырой штукатурке) не суждено было стать в Древней Руси общераспространенным убранством храмового интерьера. Своей декоративностью, удобством размещения в храме, яркостью и прочностью своих красок иконы, написанные на досках (сосновых и липовых, покрытых алебастровым грунтом - левкасом), как нельзя лучше подходили для убранства русских деревянных церквей.

Недаром было отмечено, что в Древней Руси икона явилась такой же классической формой изобразительного искусства, как в Египте - рельеф, в Греции - скульптура, а в Византии - мозаика.

Древнерусская живопись - живопись христианской Руси - играла в жизни общества очень важную и совсем иную роль, чем живопись современная, и этой ролью был определен ее характер. Русь приняла крещение от Византии и вместе с ним унаследовала представление о том, что задача живописи - «воплотить слово», воплотить в образы христианское вероучение. Поэтому в основе древнерусской живописи лежит великое христианское «слово». Прежде всего, это Священное Писание, Библия («Библия» по-гречески - книга), книги, созданные, согласно христианскому вероучению, по вдохновению Святого Духа.

Воплотить слово, эту грандиозную литературу, нужно было как можно яснее - ведь это воплощение должно было приблизить человека к истине этого слова, к глубине того вероучения, которое он исповедовал.

Искусство византийского, православного мира - всех стран, входящих в сферу культурного и вероисповедного влияния Византии, - разрешило эту задачу, выработав глубоко своеобразную совокупность приемов, создав невиданную ранее и никогда больше не повторившуюся художественную систему, которая позволила необычайно полно и ясно воплотить христианское слово в живописный образ.

Таким образом, в течение долгих веков древнерусская живопись несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. Именно в глубоком раскрытии этих истин обретала живопись византийского мира, в том числе и живопись Древней Руси, созданные ею фрески, мозаики, миниатюры, иконы, необычайную, невиданную, неповторимую красоту.

Если рассматривать первые столетия христианской церкви, гонимой и преследуемой в это время, то видим, что достаточно много дошло до нас условных или символических изображений, однако ясных и прямых напротив - очень мало.

Это произошло потому, что христиане боялись выдать себя этими изображениями язычникам (во времена зарождения идеи христианства на проповедников этой религии и на ее атрибутику были жестокие гонения со стороны язычников), а так же потому, что многие христиане сами были против прямых изображений Бога, ангелов и святых. Больше всего дошло до нас древних символических изображений Иисуса Христа, как доброго пастыря.

Рисунки делались на стенах подземных пещер-усыпальниц, на гробницах, сосудах, лампах, кольцах и других предметах; они встречаются во всех странах христианского мира.

Самые древние изображения «доброго пастыря» найдены в катакомбах Рима. В этих подземных пещерах христиане спасались от язычников, там они совершали богослужения.

В подземном кладбище Ермия найдены первые картины, с которых, вероятно, начиналась иконопись. Там находятся изображения «доброго пастыря» исцеляющего «бесноватого отрока» Ионы, выброшенного на берег Китом, и другие. В катакомбах Марцеллина и Петра находится изображение поклонения волхвов Богомладенцу, которого держит Пресвятая Дева.

Кроме изображения Спасителя под видом «доброго пастыря» так же распространено было изображение его под видом Рыбы. Рыба служила образом Христа, потому что в греческом наименовании ее, состоящем из пяти букв, заключаются первые буквы пяти греческих слов, на русском языке означающих: Иисус Христос Божий Сын Спаситель. Она служила символом Христа, «крещающего водой и дающего плоть свою в снеде», то есть, была символом таинств крещения и причащения. Одно из таких изображений находится в подземной римской усыпальнице Люцины в Риме и относится к концу первого или ко второму веку. Нередко Спаситель изображался под видом агнца. Этот образ был взят из Ветхого Завета. (Святой Иоанн Креститель назвал Иисуса Христа Агнцем Божиим, внемлющем грехи мира).

Издrevле христианами чтимы были святые иконы или священные изображения Лиц Пресвятой Троицы, - Отца и Сына, и Святого Духа, святых, ангелов и Божьих людей. Но вот в начале восьмого столетия на престол греческой империи вступил Лев III Исавриец. Через 10 лет своего правления, в 726 г., он издал указ, которым запрещалось христианам поворачиваться в молитвах перед иконами на землю, и многие иконы после этого поставлены были высоко, чтобы нельзя было целовать их. Через пять лет он издал другой указ, в котором повелевалось совершенно прекратить почитать иконы и удалять их из общественных мест. Он думал, что через упразднение икон последует сближение иудеев и магометан с Церковью и греческой империей. Его сын Константин Копроним, в продолжение 34 лет (с 741 по 755 гг.) еще с большей жестокостью преследовал читателей святых икон. Его внук Лев Хазарь (775-780) следовал по пути своего отца и деда. Но они достигли противоположных следствий, - не только не угодили ни иудеям, ни магометанам, но возбудили против себя народ своей же империи. Римские папы, тогда независимые от греческих императоров, и три восточные патриарха: Александрийский, Антиохийский и Иерусалимский, находившиеся уже под властью магометан, не хотели иметь духовного или церковного общения с Константинополем, и хотя восточные христиане страдали под игом магометан, но имели возможность безбоязненно молиться перед иконами, так как магометанские халифы не вмешивались в дела подвластных им церквей.



После продолжавшегося около 60 лет гонения на иконы в греческой империи при правнучке первого царя иконоборца Константине VI и его матери царице Ирине, в 787 г., в городе Никее был созван Седьмой Вселенский Собор, на котором утверждено почитание икон. Через 25 лет после этого указа вступивший на престол греческий император Лев V Армянин, снова начал жестокое гонение на иконы, которое продолжалось и при его преемниках; после этого нового тридцатилетнего гонения, царица Феодора восстановила почитание святых икон в своем царстве. При этом 19 февраля 842 г. был установлен праздник православия и доныне совершаемый в первую неделю великого поста.

Таким образом, мы видим, что гонения на иконы не привели к желаемым результатам. Наоборот, с 842 г. иконы единодушно были чтимы христианами во всех церквях востока и запада в продолжение семи столетий, несмотря на то, что в 1054 г. западная церковь полностью отделилась от восточной, так как восточные патриархи не хотели признавать главенство римского епископа над всей Церковью.

Позже произошло то, что искусство всего византийского мира, и искусство Древней Руси постигло забвение. Византийская империя пала под ударами турок-завоевателей, оказались завоеванными мусульманами некогда христианские страны Малой Азии и многие славянские государства. В этих бедах, пережив татаро-монгольское нашествие, по существу выстояла одна Русь. После падения Византии она была подлинным центром православной культуры.

Забвение, разорение постигли древнерусскую культуру, в том числе и иконопись, не в результате покорения иноземцами, а в момент высочайшего подъема русской государственности при Петре I. Реформы Петра, повернувшие Россию на Запад, отринули культурное наследие Древней Руси. Русская живопись после петровских реформ, в том числе живопись церковная, строится на этих новых западноевропейских принципах. И хотя чисто религиозное уважение сохранялось в европеизированном просвещенном русском обществе, но и сами отличия живописи древнерусской от европейской воспринимались им лишь как доказательства русской отсталости и варварства.

Таким образом, постепенно вся эта живопись, как и вся допетровская старина, стала предаваться забвению. Древняя художественная система в сильно упрощенном виде сохранялась лишь в крестьянском иконописании, центрами которого были несколько «иконописных» сел - Палех, Мстера и Холуй.

Но, спустя некоторое время, в исторических трудах упоминается о древнерусских художниках, приводятся сведения об их произведениях. Интерес к древнерусской культуре вызвал обращение и к ее живописи. Они становятся предметом изучения для историков, но подлинное открытие иконописных сокровищ произошло позже. Дело в том, что люди XIX столетия древнерусской иконописи по-настоящему просто не видели. Потемнели, покрылись пылью и копотью уцелевшие в древних храмах фрески и мозаики, и

в буквальном смысле стали невидимы иконы - главная, самая многочисленная часть древнерусского наследия. Ведь фресками и в особенности мозаиками украшали в древности далеко не каждую церковь, а иконы были обязательно не только в каждом храме, но и в каждом доме. Причина этой невидимости икон - в той особой живописной технике, в которой они создавались. Доска, на которой должна быть написана икона, покрывалась левкасом или загрунтованной тканью - паволокой, и само изображение наносилось на грунт темперой, то есть минеральными красками. А сверху изображение покрывалось слоем олифы. Олифа хорошо проявляет цвет и, что еще важнее прекрасно предохраняет икону от повреждений. Но олифа обладает свойством со временем темнеть, и за 70-100 лет она темнела настолько, что почти совсем скрывала, находящуюся под ней живопись. В древности на Руси знали и применяли способы удаления потемневшей олифы, то есть способы «расчистки» древней живописи. Но способы эти были трудоемки и со временем иконы стали не расчищаться, а «поновляться», то есть поверх потемневшей олифы писалось новое изображение. Часто на древних иконах делалось в течение веков несколько таких «поновлений», следовательно, первоначальная живопись в таком случае закрывалась несколькими слоями записей, каждый из которых был покрыт олифой. Следовательно, в начале XIX века, к тому моменту, когда возник интерес к допетровской культуре, потемнели уже и иконы XVII века. На всех древних иконных досках представляли лишь силуэты, контуры изображений, проступающие сквозь потемневшую, закопченную олифу.

Среди образованных людей находились немногие, особо чуткие к искусству люди, сумевшие ощутить в этой почерневшей живописи таящуюся в ней художественную силу. Так, в 1840 г. историк Иванчин-Писарев, посетивший Троице-Сергиеву лавру, сумел увидеть в хранящейся там сильно потемневшей «Троице» Андрея Рублева ценнейший памятник искусства.

До середины XIX в. общим оставалось представление, что «художества водворены у нас в отечестве Петром I» [15]. Только во второй половине столетия такой представление было разрушено. В этом важную роль сыграла русская историческая наука. Особенно значительны были успехи, сделанные в изучении древней словесности, древней литературы. Во многом именно благодаря этому ученые того времени обратили внимание на древнюю иконопись, теснейшим образом связанную со словом, с литературой, и сумели оценить точное и глубокое соответствие икон литературному источнику. Признание за древней живописью художественного значения, рост интереса к ней вызвали обращение широких кругов образованных людей к той народной среде, где эта живопись, как и вся допетровская старина, еще продолжала жить. Для иконописи прежде всего такой средой была среда старообрядческая, среда раскольников, то есть крестьян и купцов, предки которых в середине XVII в. отклонились от православной Церкви, не приняв некоторых предпринятых в то время нововведений. Старообрядцы берегли древнюю икону, как свободную

от этих нововведений, не испорченную ими, высоко ее чтили и сохранили своеобразное понимание ее красоты.

Общение со старообрядцами давало поэтому возможность познакомиться с большим числом принадлежащих им, собранных ими икон, что уже само по себе было важно, так как расширяло представления о древней иконописи. Но что еще важнее - у старообрядцев учились ценить ту «тонкость древнего письма», которую они сами ценили в собранных ими иконах. Учились у них видеть и сквозь потемневшую олифу виртуозную точность рисунка, стройную ясность композиции.

На исходе XIX в. в России складываются многочисленные коллекции. Самые знаменитые из них - коллекции А.В. Морозова, И.С. Остроухова, в которых иконы были собраны уже не как памятники старины, а как произведения искусства. В конце жизни начинает собирать иконы и знаменитый Третьяков и, понимая художественное значение собранной им коллекции икон, он завещает ее своей картинной (Третьяковской) галерее.

Естественно, что и у владельцев иконных собраний, и у людей близких к ним возникло желание увидеть то, что находится под почерневшей олифой, увидеть собранную ими древнюю живопись в настоящем виде. В начале XX века были предприняты расчистки икон. Инициатором этих расчисток являлся И.С. Остроухов, бывший к тому времени не только владельцем собственного иконного собрания, но и попечителем Третьяковской галереи. Благодаря его знаниям, опыту нашлись и исполнители этой работы. К ней были привлечены мастера - иконописцы, уроженцы старинных иконописных сел. Хорошо зная технологию иконы, вспомнив дедовские приемы, они справились с поставленной задачей, убрали с поверхности икон и потемневшую олифу и поздние записи - открыли первоначальную древнюю живопись.

С этого момента началось настоящее открытие древнерусской иконописи. В результате расчисток, или реставрации, как мы теперь говорим, иконы представали так ново и неожиданно, что удивляло даже специалистов. В прах разлетелся миф о «черных иконах».

Вслед за первыми расчистками последовало множество других: и в частных собраниях, и музеях, и в храмах, где, кроме того, начали расчищать и раскрывать древние фрески.

Открытие древнерусской живописи в начале XX в., признание ее художественного значения возрождало и понимание ее подлинного духовного смысла. Но на дальнейших судьбах и самого древнерусского искусства, и его постижения сказались великие и грозные исторические события начала XX века, свершившиеся в стране, преобразования в результате Октябрьских событий 1917 г. Признание атеизма в качестве государственного мировоззрения привело к гонению на христианское слово, к почти полному изъятию его из народного обихода, надолго сделала невозможным изучение духовного смысла древней иконописи. Оно грозило гибелью и самим произведениям древнерусского искусства. Были закрыты тысячи храмов,

многое из принадлежавшего им, в том числе и древние иконы, было уничтожено.

Однако признание иконописи искусством, составной частью культуры сыграло свою положительную роль: для икон открыли свои двери музеи, куда поступали древние иконы, собранные коллекционерами и иконы из закрываемых храмов. С послевоенных лет, когда начал возрождаться интерес к национальной культуре, икона как явление этой культуры начала возвращаться в музейные экспозиции: сначала очень робко, а в 60 - 80-е гг. уже достаточно широко и открыто. Происходящие сейчас в нашем обществе процессы уже привели к тому, что древняя икона возвращается в храмы.

Таким образом, иконы занимали в древнерусском искусстве важное место. Главной задачей живописи было «воплотить слово», воплотить в образы христианское вероучение. Икона призвана была раскрывать вечный, то есть религиозный смысл явлений. Все суетное чуждо ей. Она учит нас бесстрастию, молитве. Казалось бы, оценивая русскую икону, как явление художественной культуры христианизированной Руси, можно было бы ограничиться констатацией факта исключительного развития на русской почве искусства иконописания, полученного в дар от Византии. Однако русская икона уникальна. Она несет в себе не только этические и эстетические представления эпохи, она свидетельствует о высоте профессионального мастерства создававших их художников. Но главное – она отражает особенность всей русской художественной культуры – ее постоянную обращенность к внутреннему миру человека. «Внутренний человек», его жизнь, борения и духовное восхождение стали подлинным содержанием иконы. При таком подходе к исследованию икон постигается не внешняя атрибутика иконы, а ее глубинный смысл.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Дайте определение понятия «икона».
2. Определите основные этапы развития иконописного письма.
3. С чем связано гонение на иконы в VIII веке в Византии?
4. В чем смысл иконы?

## Раздел 2. Особенности древнерусской иконописи

Но не всегда так величественна и самостоятельна была русская икона. Взглянув в ее историю, мы понимаем, что до XV в. она полностью подчинена греческой.

Расцвет русского иконописного искусства зарождается в век величайших русских святых - Сергия Радонежского, Стефана Пермского и митрополита Алексия. По словам В.О. Ключевского «эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нравственного возрождения русской земли» [15]. При свете этого созвездия начался с XIV на XV в. расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига Святого Сергия и его современников.

Прежде всего, в иконе ясно отражается общий духовный перелом, переживаемый в те дни Русью. Эпоха до Святого Сергия и до Куликовской битвы характеризуется общим упадком духа и робостью. По словам В.О. Ключевского, в те времена «во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса» татарского нашествия. «Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость. Мать пугала беспокойного ребенка лихим татаринном; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать сами не зная куда» [15]. Если посмотреть на икону начала и середины XIV в., то можно ясно почувствовать в ней, рядом с проблесками национального гения, эту робость народа, который еще боится поверить в себя, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти иконы, может подчас показаться, что иконописец не смеет быть русским. Лики в них продолговатые, греческие, борода короткая, немного заостренная, не русская.

Это зрительное впечатление подтверждается объективными данными. Родиной русского религиозного искусства XIV-XV вв., местом его высших достижений является «русская Флоренция» - Великий Новгород. Но в XIV в. этот великий подъем религиозной живописи представлен не русскими, а иностранными именами - Исаяи Гречина и Феофана Грека. Последний был величайшим новгородским мастером и учителем иконописи XIV в. В 1343 г. греческие мастера «подписали» соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан Грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 г., а в 1405 г. - Благовещенский собор со своим учеником Андреем Рублевым. Известия о русских мастерах иконописцах – «выгучениках греков» в XIV в. довольно многочисленны.

Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконописцев конца XIV в. от греческих влияний. Известный иеромонах Епифаний, жизнеописатель Преподобного Сергия, получивший образование в Греции, просил Феофана Грека изобразить в красках храм Святой Софии в Константинополе. Просьба была исполнена и, по словам Епифания, этот рисунок послужил на пользу многим русским иконописцам, которые списывали его друг у друга. Этим вполне объясняется нерусский или не вполне

русский архитектурный стиль церквей на иконах XIV в., особенно на иконах Покрова Пресвятой Богородицы, где изображается храм Святой Софии.

Теперь, всмотревшись в иконы XV-XVI вв., можно сразу заметить много нового, это переворот в русской иконописи. В этих иконах решительно все обрусело - и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие бытовые подробности. Это и не удивительно. Русский иконописец переживал тот великий национальный подъем, который в те дни переживало все русское общество, его окрыляла та вера в Русь, которая звучит в составленном Похоемием жизнеописании Святого Сергия Радонежского.

В иконе эта перемена настроения сказывается, прежде всего, в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородой, которая идет на смену лику греческому. Не удивительно, что русские черты проявляются в типичных изображениях русских святых. Например, в иконе Святого Кирилла Белозерского, принадлежащей епархиальному музею в Новгороде. Русский облик нередко принимают пророки, апостолы и даже греческие святители - Василий Великий и Иоанн Златоуст.

Народный дух приобретает не свойственную ему доселе упругость, небывалую способность сопротивления иноземным влияниям. Известно, что в XV в. Русь входит в более тесное соприкосновение с Западом. Делаются попытки обратить ее в католичество. По Москве работали итальянские художники. Но это не повлияло на самобытность Руси. Как раз наоборот. Именно в XV в. рушится попытка «унии».

Именно в XV в. русская иконопись, достигая своего высшего расцвета, впервые освобождается от ученической зависимости, становится самостоятельной и самобытной.

Преодоление ненавистного разделения мира, преобразование Вселенной во храм, в котором вся тварь объединится так, как объединены во едином Божеском Существом три лица Святой Троицы, - такова та основная тема, которой в древней русской живописи все подчиняется.

Нет сомнения в том, что эта иконопись выражает собой глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, мировых сокровищ религиозного искусства.

Ее господствующая тенденция - аскетизм, а рядом с этим несравненная радость, которую она возвещает миру. Но как совместить этот аскетизм с этой несравненной радостью?

Вероятно, мы имеем здесь тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седмицы и, к радости всеобщего Воскресения, нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в русской иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетические совершенно одинаковы.

Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены канонами: и положение туловища святого, и взаимоотношение его крест-накрест сложенных рук, и сложение его благоволящих пальцев; движение стеснено до

крайности, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими на «таковых же, каковы мы сами» [31]. Даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее сосредоточие духовной жизни человеческого лица. А рядом с этим в древней русской иконописи мы встречаемся с неподражаемой передачей таких душевных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда изумительная «архитектурность» русской религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и в непосредственной связи ее с церковным знанием.

Мы видим перед собой, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив - неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально маленькой по сравнению с туловищем. Фигура становится неестественно узкой в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика.

Помимо подчинения иконы архитектуре храма, в ней можно проследить симметричность живописных изображений. Не только в храмах, - в отдельных иконах, где группируются многие святые, - есть некоторый композиционный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра обязательно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли композиционного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, являются Спаситель или Богородица, или София - Премудрость Божия. Иногда соответствуя идее симметрии, центральный образ раздваивается. Так на древних изображениях Евхаристии (Благой жертвы) Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы.

Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись, по существу, соборную: в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которая в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого.

Огромное значение в иконописи имеют цвета красок. Краски древнерусских икон давно уже завоевали себе всеобщие симпатии. Древнерусская иконопись - большое и сложное искусство. Для того чтобы его

понять, недостаточно любоваться чистыми, ясными красками икон. Краски в иконах вовсе не краски природы, они меньше зависят от красочного впечатления мира, чем в живописи нового времени. Вместе с тем, краски не подчиняются условной символической, нельзя сказать, что каждая имела постоянное значение. Однако определенные правила цвета все же существовали.

Смысловая гамма иконописных красок необозрима. Важное место занимали всевозможные оттенки небесного свода. Иконописец знал великое многообразие оттенков голубого: и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых.

Пурпурные тона используются для изображения небесной грозы, зарева пожара, освещения бездонной глубины вечной ночи в аду. Наконец, в древних новгородских иконах Страшного Суда мы видим целую огненную преграду пурпурных херувимов над головами сидящих на престоле апостолов, символизирующих собой грядущее.

Таким образом, мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения мира запредельного от реального.

Однако иконописная мистика - прежде всего солнечная мистика. Как бы ни были прекрасны небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца играет главную роль. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении. Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг «солнца незаходного» [31]. Этот божественный цвет в нашей иконописи носит название «ассист». Замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного массивного золота; это как бы эфирная воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от божества и блистанием своим озаряющих все окружающее.

Древнерусским мастерам досталась в наследие тональная живопись византийцев с ее чуть приглушенными тонами, выражавшими покаянное настроение. В XIV в. Феофан Грек выступает так же как мастер сдержанно-насыщенных тонов: вишнево-красного, темно-синего, темно-зеленого и тельных тонов и высветлений. Свет падает у него на пребывающие во мраке тела, как небесная благодать на грешную землю. Только в Донском Успении красный херувим горит, как свеча у смертного одра.

Древнерусские мастера противились этому пониманию света, всячески стремились утвердить нечто свое. В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: охра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд и другие. Но в действительности гамма красок была более обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами есть еще множество промежуточных, различной светосилы и насыщенности.



Уже в иконах XIII-XIV вв. пробивается любовь к чистым и ярким цветам, незамутненным пробелами. Благодаря этим открытым краскам иконы получают способность светиться и в полутемных интерьерах храмов. Нередко чистые цвета сопоставляются друг с другом по контрасту: красные - синие, белые - черные. Они плотны, вещественны, почти весомы и осязаемы, что несколько ограничивает их светозарность. Вместе с тем они сообщают иконе большую силу выражения.

Новгородская иконопись XV в. сохраняет традиционную любовь к ярким, легким краскам с преобладанием киновари. Но раньше цвет имел предметный характер, теперь он становится светоносным. Например, в «Чуде Георгия о Змие» красный фон заполняет поля иконы, ограничивает белизну коня. В XV в. красный плащ Георгия, как вспышка пламени рождается из ослепительной белизны, из золотистого фона иконы.

Интенсивное чувство цвета свойственно псковской школе, но в отличие от звонкого колорита Новгорода, в ней преобладают землистые тона, зеленые, иногда довольно глухие. Зато псковские иконы никогда не кажутся пестро расцвеченными. Краска рождается из глубины доски, загорается светом, выражает внутреннее горение души, соответствует духовному напряжению в ликах псковских святых.

В новгородской иконе краски горят при ясном свете дня. В псковском «Рождестве Христовом с избранными святыми» краски и свет возникают из таинственной мглы, символизируя «святую ночь».

В отдельных школах древнерусской иконописи не было строгой регламентации цвета. Но определенные правила все же существовали: независимо от сюжета краски должны были составлять нечто целое и этим давать выход тому, что каждой из них присуще. В иконах часто выделяется центр композиции, устанавливается равновесие между ее частями, краски же вливаются в единую живописную ткань. В творчестве Дионисия и мастеров его круга краски обладают одним драгоценным свойством: они теряют долю своей насыщенной яркости, приобретая свечение. Здесь происходит окончательный разрыв с византийской традицией. Краски становятся прозрачными - подобие витража или акварели. Сквозь них просвечивает белый левкас. Все это исчезает в иконописи XVI-XVII вв. Побеждают темные тона: сначала насыщенные, звучные, благородные, потом все более тусклые, землистые, с изрядной примесью черноты.

От красочной мистики древнерусской иконописи теперь перейдем к ее психологии - к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе место в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны - потусторонний вечный покой, с другой стороны страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование - мир ищущий, но еще не нашедший Бога. Здесь имеется необычайно многообразная

и сложная гамма душевных переживаний, где солнечная лирика переплетается с мотивом величайшей в мире скорби - с драмой встречи двух миров.

Эта радость сбывается в зачатии пресвятой Богородицы. Замечательно, что наше иконописное искусство всегда глубоко символично, когда приходится изображать потустороннее и проникается реализмом в изображении реального мира. В старинных иконах “Рождества Пресвятой Богородицы” можно видеть, как Иоаким и Анна ласкают новорожденного младенца, и белые голуби слетаются смотреть на семейную радость. В некоторых иконах за ними изображается двуспальное ложе, а возвышающийся над ложем храм освящает супружескую радость своим благословением.

Как бы ни было прекрасно и светло это явление земной любви, все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом неизбежно следует спуск. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба приходится порвать эту цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: она должна сама принести себя в жертву. Подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое столкновение ее с иной, высшей любовью: ибо эта высшая любовь так же исключительна, как и земная любовь: она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка.

Иконописец усматривает зарождение этой драмы в самом начале Евангельского благовествования, тотчас вслед за появлением первого весеннего луча Благовещения. Драма происходит в душе Иосифа - мужа Марии.

Эта иконопись, воспевающая счастье Иоакима и Анны, тонко воспроизвела, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое понимание любви и счастья, усугубленное ветхозаветным миропониманием, считавшим бесплодие за бесчестие. Тайна зарождения «от Духа Свята и Марии Девы» в рамки этого понимания не уместается, а для ветхозаветного миропонимания - это катастрофа, невообразимый переворот, космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхитростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания? В стране, где за бесплодие выгоняют из храма, голос с неба призывает его быть блюстителем девства, обрученной ему Марии. Русский иконописец, у которого оба эти мотива присутствуют на одной и той же иконе прекрасно передает, какая буря чувств человеческих рождается в этом столкновении Нового Завета с Ветхим.

И может быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тех иконописных изображений, где выразилось это понимание мира, заключается в любовном, глубоко христианском отношении к тому несчастному, который бессилён подняться духом над плоскостью здешнего.

На иконах, изображающих рождение Христа, Богоматерь смотрит не на младенца в яслях. Ее взгляд, полный глубокого сострадания, устремлен сверху вниз на Иосифа. В той жертве, которая требуется от Иосифа, есть предвкушение совершенной жертвы: в ней уже чувствуется зарождающееся в человеке горение к кресту и пригвождение к нему всех своих помыслов.

Иконописец изображает, как выстрадана та радость о спасении, которая совпадает с радостью человека о близости его земного конца. Он передает ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. Эта скорбь - то самое горение к кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к смирению.

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Соприкасаясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы имели в древней иконописи, - значит почувствовать, что мы в ней утратили.

До XV в. икона полностью подчинена греческой. Позже, всмотревшись в иконы XV-XVI вв., можно заметить уже полный переворот. В иконах решительно все обрусело. Особенности иконы является ее аскетизм, подчиненность архитектурным формам, вневременное изображение, плоскостность, обратная перспектива, иконографический канон, символика цвета. Древнерусским мастерам досталась в наследие тональная живопись византийцев с ее чуть приглушенными тонами, выражавшими покаянное настроение. Но уже в иконах XIII-XIV вв. пробивается любовь к чистым и ярким цветам, незамутненным пробелами. Благодаря этим открытым краскам иконы получают способность светиться и в полутемных интерьерах храмов.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Перечислите характерные черты древнерусской иконописи.
2. В чем выражается архитектурность иконы?
3. Как в иконе передается внутренний мир человеческих чувств и настроений?
4. Что лежит в основе тональной живописи древнерусских мастеров?

### Раздел 3. Сюжеты и образы в древнерусской иконописи

Таинственная загадочная красота иконы восхищала и увлекала, ее художественный язык, столь отличный от языка европейского искусства становится предметом изучения и исследования специалистов. Но народ, все мы, к кому вернулась древняя икона, оказались теперь в двойной изоляции от своей расчищенной, сохраненной, сияющей красками живописи. Если людям начала XX в. был нов художественный мир иконы, то лежащее в ее основе слово, Евангелие, Библия, вся христианская традиция были им хорошо известны. Мы, также как и они, привыкли с детства к европейской живописи (потому что европейской по типу является и русская живопись XVI-XIX вв.), и нам тоже труден и непривычен художественный язык иконописи. Но, кроме того, нам - нам в широком смысле слова - плохо известно Священное Писание, неведомы жития святых, церковные песнопения, закрыто и то «слово», которое лежит в основе древнерусской живописи. Начавшееся возвращение к нему идет трудно и медленно.

Рассматривая иконы, необходимо знать кто, что и почему так изображено. Без этого невозможно самое первое приближение к древнерусской иконописи, невозможно приобщение к тому открытию иконы после столетий забвения, которое принес наш век.

Рассмотрим наиболее часто встречающиеся сюжеты и образы русских икон.

Главный, центральный образ всего древнерусского искусства - образ Иисуса Христа, Спаса, как его называли на Руси. Спаситель (Спас) - это слово абсолютно точно выражает представление о нем христианской религии. Она учит, что Иисус Христос - человек и одновременно Бог и Сын Божий, принесший спасение человеческому роду.

Традиционно расположены на любом его изображении по обеим сторонам от головы ИС ХС - обозначение словом его личности, сокращенное обозначение его имени - Иисус Христос («Христос» по-гречески - помазанник, посланник Божий). Также традиционно окружает головы Спаса нимб - круг, чаще всего золотой, - символическое изображение исходящего от него света, света вечного, потому и обретающего круглую безначальную форму. Нимб этот в память о принесенной им за людей крестной жертве всегда расчерчен крестом.

В древности в византийском искусстве сложились чисто художественные, живописные приемы, позволяющие раскрыть одухотворяющее, божественное начало в самих чертах, в самом реальном облике Иисуса Христа. Эти приемы на протяжении времени развивались, что позволило раскрывать в образах Спаса разные грани его личности. Стремление к разнообразию никогда не было самоцелью древнерусских художников. Наоборот, они стремились как можно полнее сохранить то, что было сделано их предшественниками. Древние изображения Спаса повторялись художниками многих последующих поколений. В этих случаях

никогда не возникали копии, так как воспроизводились лишь главные характерные черты избранного образца.

Нерукотворный образ, или иначе Спас Нерукотворный, - важнейший образец, которому следовали мастера во все времена, пока существовало древнерусское искусство. Легенда о Нерукотворном Образе утверждала не только то, что это изображение было создано по воле самого Иисуса Христа, но и то, что оно было создано им в помощь страждущему человеку.

Многочисленны были иконы, воспроизводящие Нерукотворный Образ. Древнейшая из сохранившихся - «Спас Нерукотворный», созданный в Новгороде в XII в.

Очень важным и распространенным типом изображения Спаса в древнерусском искусстве был тип, получивший название «Спас Вседержитель». Понятие «Вседержитель» выражает основное представление христианского вероучения о Иисусе Христе. «Спас Вседержитель» - это поясное изображение Иисуса Христа с Евангелием в левой руке - знаком принесенного им в мир учения - и с правой рукой, десницей, поднятой в жесте обращенного к этому миру благословения. Но не только эти важные смысловые атрибуты объединяют изображения Спаса Вседержителя. Создавшие их художники стремились с особой полнотой наделить образ Иисуса Христа божественной силой и величием.

До нас дошло выполненное мозаикой изображение Спаса Вседержителя в куполе одного из древнейших храмов - собора Святой Софии в Киеве (1043-1046 гг.).

Многочисленны были и иконописные изображения Спаса Вседержителя. И среди них, пожалуй, самое знаменитое - икона, написанная в начале XV в. величайшим русским художником Андреем Рублевым. Ее называют сейчас по месту находки в городе Звенигороде «Звенигородским Спасом».

С теми же атрибутами Владыки мира, что и Спас Вседержитель, с Евангелием в левой руке и поднятой в благословении десницей изображался Иисус Христос и в распространенных композициях «Спас на престоле». На его царственную власть указывало здесь само восседание на престоле (троне). В этих изображениях особо ясно выступало то, что Владыка мира является и его судьей, так как «воссев на престол», Спаситель будет творить свой последний суд над людьми и миром.

Рядом с образами Спаса в древнерусском искусстве по своему смыслу и значению, по тому месту, которое они занимают в сознании и в духовной жизни людей, стоят образы Богородицы - Девы Марии, от которой воплотился, вочеловечился Спаситель, - образы его земной матери. И тверда у христиан вера, что, став Владычицей мира, стала Богородица и неизменной заступницей людей: извечное материнское сострадание обрело у нее высшую полноту, ее сердце, «пронзенное» великими муками Сына, навечно отозвалось на бесчисленные людские страдания.

Предание гласило, что первые иконы Богородицы были созданы еще при ее жизни, что их написал один из апостолов, автор Евангелия Лука. К

произведениям художника-евангелиста причислялась и икона «Богоматерь Владимирская», которая считалась покровительницей Руси. Существует летописное известие, что эта икона была привезена в начале XII в. в Киев из Царьграда (так называли на Руси столицу Византии Константинополь). Имя «Владимирская» она получила на Руси: ее забрал с собой из Киева, отправляясь в северо-восточные земли, князь Андрей Боголюбский. И здесь, в городе Владимире, икона обрела свою славу. В центре иконы располагается поясное изображение Богоматери с младенцем на руках, который нежно прижимается к ее щеке.

Изображение Марии и младенца в позах взаимного ласкания обозначалось как «Умиление». Прижимая к себе правой рукой младенца Сына, мягко склонившись к нему головой, левую руку простирает к нему Мария в жесте моления: пронзенная своей материнской скорбью за него, она к нему же несет свою печаль, свое извечное заступничество за людей. Способным разрешить материнскую печаль, ответить на ее молитву, изображен здесь младенец Сын: в его лице, в его обращенном к матери взгляде таинственно слились детская мягкость и глубокая, неизречимая мудрость.

Почитание «Богоматери Владимирской» привело не только к тому, что на Руси существовало много списков с нее, много ее повторений. Очевидно, во многом благодаря любви к этой древней иконе, особенно в северо-восточных русских землях, широкое распространение получил сам тип «Умиление», к которому она принадлежала. «Умилением» является прославленная «Богоматерь Донская» - икона, согласно легенде, получившая свое имя в связи с тем, что Дмитрий Донской брал ее с собой на Дон, в битву на Куликовом поле, где одержана была великая победа над татарами.

Кроме изображений типа «Умиление», многочисленными и любимыми были изображения Богоматери с младенцем на руках, которые назывались «Одигитрия», что означает «Путеводительница». В композициях «Одигитрия», Богоматерь изображена во фронтальной, торжественной позе. Лишь правая рука Девы Марии невысоко и спокойно поднята в жесте моления, обращенном к сыну. Иногда «Богоматерь Одигитрию», называют «Богоматерь Смоленская». Дело в том, что согласно летописному приданию, древнейший из привезенных на Русь списков «Одигитрии» находился в Смоленске.

Существует еще несколько различных по композиции изображений Богородицы. К ним относятся: «Богоматерь Казанская», «Богоматерь Тихвинская», «Богоматерь Оранта (молящаяся)», «Богоматерь Знамение».

Кроме рассмотренных нами икон, существует еще несколько сюжетных групп: иконы с изображением различных праздников, например, Рождества, Сретения, Успения и многих других; иконы с изображениями различных святых, например, Георгия Победоносца, апостолов Петра и Павла, Козьмы и Демьяна и многих других, иконы с изображением ангелов. Все эти иконы пишутся по определенным канонам, то есть правилам, определяющим сюжет и композицию изображения.

Так как в центре древнерусской живописи – образ Иисуса Христа и образ его земной Матери, Девы Марии, поэтому очень важное место занимают образы событий из их жизни, понимаемых как вехи на пути человеческого спасения. Также как вехи на пути человеческого спасения понимались и события из жизни апостолов, с которых началось распространение в мире «благой вести» о воплотившемся Боге и принесенном им учении, и события, связанные с утверждением этого учения в мире, - их также очень часто изображало древнерусское искусство. Живописные образы всех этих событий, как правило, назывались праздниками. Дело в том, что еще в глубокой древности в честь большинства из них были установлены и повторялись из года в год торжественные праздники. В тот день, когда, по преданию, произошло какое-либо из этих событий, в храмах совершалась (и совершается) служба, где событие это осмысливается и прославляется, где раскрывается его неотменимый для людей, для человеческого спасения смысл.

Главных, основных церковных праздников в году насчитывается двенадцать (поэтому их называют двенадцатыми). В их число входят четыре праздника в честь событий из жизни Богородицы: Рождество Богородицы, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Успение; шесть – в честь событий земной жизни Христа: Рождество Христово, Сретение, Крещение (Богоявление), Вход в Иерусалим, праздник в честь обретения благодати Святого Духа апостолами – учениками Иисуса Христа – Сошествие Святого Духа на апостолов и праздник в честь утверждения христианства в мире – Воздвижение честного и животворящего Креста. Кроме двенадцатых, важнейшим праздником – праздником праздников – является Пасха, Воскресение Христово. Поэтому главное место среди живописных изображений праздников занимают образы тех событий, что празднуются в двенадцатые праздники на Пасху.

Но достаточно многочисленны в древнерусской живописи и образы некоторых событий, празднование которых в число двенадцатых праздников не входит: образы Воскрешения Лазаря – последнего чуда, совершенного Иисусом Христом перед смертью, которое празднуется накануне Входа в Иерусалим, в так называемую «Лазареву субботу»; образы Жен-мироносиц у гроба, Уверения Фомы – событий, подтверждающих великую и радостную тайну Воскресения Иисуса Христа, которые вспоминаются в две первые недели после Пасхи.

Но церковных праздников в прямом смысле слова нет в честь очень важных событий из жизни Христа: в честь его страданий и смерти, ценою которых куплено человеческое спасение, в честь его мук, которые называют «Страсти Господни». Действительно, муки, страдания, смерть трудно, да и, как кажется, просто невозможно соединить со словом «праздник». Церковь вспоминает страдания и смерть Христа на службах особой, Страстной недели, предшествующей Пасхе, совпадающей по времени с самым суровым, Великим постом. Но «спасительными» именуется страсти Христа в посвященных им службах. И вспоминая всю полноту пережитых Спасителем страданий, всю

бездну горя, сопровождающего его муки и крестную смерть, в службах Страстной недели неуклонно раскрывается глубинный, светлый спасительный смысл Страстей Христовых.

Страсти Христовы вместе с праздниками входят в единый круг годовых богослужений, который, преодолевая время, делает нас соучастниками великих событий, послуживших делу человеческого спасения.

Страсти Христовы с древнейших времен изображала древнерусская живопись, до наших дней дошли их очень ранние изображения в росписях храмов. И так же, как в службах Страстной недели, изначально стремились художники передать муки Иисуса Христа со всей исторической достоверностью и, вместе с тем, раскрыть их спасительный, светлый и радостный смысл. Но особенно ясно этот спасительный, светлый смысл страстей зазвучал в произведениях мастеров XV в., в созданных ими иконах. С течением времени и за образами Страстей Христовых закрепляется название «праздник». И русские иконы подтверждают правильность такого названия.

Как круг церковных праздников и служб Страстной недели из года в год неотменимо напоминает весь путь, пройденный воплотившимся Богом, его земной матерью, его учениками и последователями ради людского спасения, так праздники живописные – и в образах событий светлых, и в образах событий исходно скорбных и печальных – несут зримый образ этого великого, безмерно радостного для человека пути.

В Священном Писании, и в Ветхом, и в Новом Завете, утверждается существование неких бесплотных сил, служащих Богу. Эти бесплотные силы, исполняя волю Бога, участвуют в людской жизни. Древнее богословие, основываясь на текстах Ветхого и Нового Завета, полагало, что силы эти различаются по своей близости к Богу, что на основании этого они разделяются на отдельные чины. Это серафимы, херувимы, престолы, господства, силы, власти, начала, ангелы и архангелы.

На священные тексты о видении пророка Исаяи и пророка Иезекииля опиралась византийская и древнерусская живопись. Из них были почерпнуты все сведения о внешнем виде «деяти ангельских чинов», об их служении Богу. Исходя из этих библейских текстов, древнерусская живопись шестикрылыми изображала серафимов, крылатыми и огненными – херувимов. Образы тех и других, воспевающих и стерегущих Бога, древнерусские мастера помещали в храме под барабаном, под образом Вседержителя. Бесплотных стражей, серафимов и херувимов, писали они иногда на иконах Богородицы, которую песнопения прославляют как «честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим». Огненному херувиму, стерегущему древо жизни, отводили место, как правило, в изображении рая.

Сюжеты и образы икон связаны с основными событиями из жизни Христа и Богородицы, святых, апостолов и других участников Священной истории. Эти образы, почерпнутые из христианского слова, в основной своей части знакомы всем христианским народам. Но благодаря особому отношению к христианскому слову, к задачам, опирающейся на него живописи, они стали



на Руси основой самобытного, уникального в мировой культуре явления - древнерусской иконописи.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Какие основные образы древнерусской иконописи Вы знаете?
2. Какие изводы образа Христа Вы можете назвать?
3. Опишите композиционное решение образа богородицы Одигитрия.
4. Какие бесплотные силы изображены на иконе «Спас в силах»?

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

#### **Раздел 4. Новгородская, псковская и тверская школы живописи XV-XVI вв.**

Новгород, один из древнейших центров расселения восточных славян, уже в X в. занимал одно из важнейших мест в политической жизни Киевского государства. Через год после крещения Руси, в 989 г., возникла Новгородская епархия, откуда осуществлялась христианизация населения огромных территорий на северо-западе и севере Руси. Постепенно на этих землях складывается определенная политическая и экономическая целостность, уже в первой половине XI в. намечается стремление Новгорода выделиться из состава Киевской державы. В начале XII в. он становится центром боярской вечевой республики.

Средоточием духовной жизни Новгорода и Новгородской земли был архиерейский двор, или Софийский дом, называвшийся так в соответствии с посвящением главного собора епархии. Софийский собор, впервые построенный в камни в 1045-1050 гг., вскоре был украшен настенной живописью. В XII – первой трети XIII в. складываются местные архитектурные и художественные традиции. При нашествии на Русь татаро-монголов Новгород не подвергся разгрому, но и там на несколько десятилетий прекратилась строительная деятельность, которая возобновилась только в конце XIII в. В условиях упадка экономики, затрудненность контактов с византийской художественной культурой в местном искусстве XIII в. активно проявляется почвенная основа. В XIV в. восстанавливаются внешние культурные связи. Возводятся все больше каменных храмов. В конце столетия строительство и художественная жизнь Новгорода достигают расцвета.

Новгородская иконопись XV в. часто рассматривается как высшее достижение местного искусства. С падением самостоятельности Новгорода и включением его с 1478 г. в состав Московского государства контакты с московской художественной культурой становятся более тесными, стиль иконописи Новгорода, как и других древних художественных центров, вошедших в состав Московского государства, все более сближается по стилю с московской живописью. Однако и в XVI в. иконопись Новгорода сохраняет как высокий качественный уровень, так и черты местной самобытности. В середине XVI в. новгородские художники исполняют заказы царского двора и московского митрополита. Разгром Новгорода Иваном Грозным в 1571 г. стал причиной упадка художественной активности. Памятники новгородской иконописи конца XVI в. очень немногочисленны. Ими приходится заканчивать историю местного искусства, ибо в стиле новгородских икон следующего столетия местные черты становятся неразличимыми.

Таким образом, новгородская станковая живопись прошла длинный и сложный путь развития. Ее истоки восходят к XI в., ее первый расцвет падает на XII-XIII столетия, ее второй и наивысший расцвет захватывает поздний XIV и весь XV век, после чего начинается ее медленное угасание. Стихия новгородской живописи - это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не

любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой головоломная символика как византийских теологов, так и западноевропейских схоластов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых (Флор и Лавр, Илья, Анастасия, Параскева Пятница и другие), от которых они ожидают прямой помощи в своих сельских работах и торговых делах. Выстраивая их в ряд и располагая над ними изображение Знамения - этой своеобразной эмблемы города, новгородцы обращались с иконой запросто, как со своим закадычным другом. Такой подход к иконописи в какой-то мере сближал ее с жизнью. Но было бы неверным недооценить в новгородской иконе умозрительное начало. В ней, как и во всем средневековом искусстве, очень много отвлеченного, условного, много такого, что переносит все изображаемое в совсем особую среду, в которой события протекают вне времени и вне пространства.

Но это не означает, что византийская традиция была полностью изжита. Она существовала как наследие XII в., и если она не определяла теперь путей развития местного искусства, то все же сохраняла свое значение для отдельных мастеров.

С XIV в. в древнерусской, и, в частности, в новгородской живописи все чаще начинают появляться житийные иконы. Обычно на среднем поле изображается святой, а в боковых клеймах размещаются сцены из его жития. Такие иконы существовали и в Византии, но там они не получили столь широкого распространения, как в славянских странах и, особенно, на Руси.

Благодаря тому, что Новгород не знал татарского ига, в нем никогда не пресекалась местная художественная традиция.

Пожалуй, самым счастливым периодом в развитии новгородской иконописи был рубеж XIV-XV столетий. В иконах этого времени краски приобретают невиданную дотоле чистоту и звучность. Палитра светлеет и проясняется, из нее исчезают последние пережитки былой сумрачности. Воскресают лучшие из традиций новгородской иконописи XIII в. Излюбленным становится пламенный киноварный цвет, определяющий радостный, мажорный характер всей палитры. Эта киноварь дается в смелом сочетании с золотом фона и с белыми, зелеными, нежно-розовыми, синими, плотными вишневыми и желтыми красками иконы.

Позже, в Новгороде, создавались еще превосходные иконы, но нельзя отрицать того, что в них уже намечаются такие стилистические изменения, которые постепенно привели сначала к кризису, а затем и к упадку новгородской иконописи. Исчезают столь подкупавшая в иконах раннего XV века свежесть и непосредственность восприятия и совсем особый оттенок наивного простодушия. Все становится более изящным, отточенным, формально завершенным. Появляется тяга к мягким, плавным линиям и к более стандартной трактовке ликов, в связи с чем сглаживаются резкость и сила образов, что влечет за собою снижение их психологической выразительности. Последняя четверть XV в. может рассматриваться как исходная точка этого процесса, получившего завершение к середине XVI в.

Древний Псков, возникший как пригород Великого Новгорода на северо-западной границе его владений, впервые упомянут в летописи под 903 г. он представлял собой феодальную республику, в социальном укладе которой, в отличие от Новгорода, большой вес имели мелкие торговцы и ремесленники – торговые, посадские и «мизинные» люди. В условиях постоянных войн и противостояния культуре западных соседей «складывается накаленный, кристаллически четкий облик псковского искусства, проходящий через все периоды и направления» [17, с.129]. Татаро-монгольское нашествие не коснулось Пскова, что способствовало сохранению и непрерывному развитию его культуры.

Наиболее ранние памятники местной иконописи относятся к XIII в. XIV-XV вв. стали временем формирования и расцвета самостоятельного стиля псковской иконописи. В этот период созданы классические памятники псковского иконописания.

Усилия ученых до последнего времени в основном были сосредоточены на исследовании ранних этапов псковской культуры, главным образом, живописи XIII, XIV, отчасти XV вв. Что же касается искусства развитого XV и тем более XVI в., то здесь активность исследователей была гораздо меньшей. Это искусство представлялось менее ярким, несоизмеримым по духовной значимости и художественному качеству с произведениями лучшей поры псковского иконописания. Поэтому псковские иконы XV-XVI вв. оказались, за немногим исключением, не изучены. По мнению исследователей в XVI в. Псков остановился в своем развитии, превратившись в провинцию в связи с присоединением к Москве, и перестал производить художественно значимые произведения.

Новые открытия икон в последующие десятилетия вызвали к жизни многие публикации, посвященные как отдельным памятникам и комплексам, так и проблемам стиля XVI в., в особенности его первой трети. Они позволили во многом уточнить характер развития местной живописи в условиях единого Московского государства, пересмотреть оценку иконописания этого периода, которое представало многообразным и живым явлением, далеким как от окостенения традиции, так и от растворения в потоке общерусского иконописания.

Псковская живопись имеет ряд особенностей: динамичное построение композиции и энергичной размашистой манере письма, активность пробелов и избыточность орнаментики. Пласт архаизирующих памятников XVI в. широк и неоднороден. При этом в иконах, сохраняющих приемы иконописания XIV-XV вв., могут присутствовать иконографические типы, напрямую связанные с промосковскими и общерусскими традициями, в то же время обращение к древней коренной иконографии встречаем в памятниках промосковских по своей стилистике. Московская иконография дополняется разнообразными редкими деталями в соответствии с общим стремлением псковичей к самостоятельности в разработке сюжетов.

Провинциальная зависимость Пскова от Новгорода обязывала его принимать образцы новгородского искусства, находившегося под влиянием романского Запада. В силу этого древнейшие памятники псковской живописи были сравнительно далеки от византийских канонов, но независимо от всех влияний, уже на самых ранних этапах развития складывается совершенно уникальная связь живописной концепции изображения с конструктивной концепцией архитектурного пространства. Стиль этот можно назвать живописно-графическим. Если в иконах предыдущего периода живопись порою доминирует над графикой, то здесь в основу живописного языка положен четкий, графический рисунок, составляющий костяк всей живописной конструкции.

Но это не означает, что живопись, как таковая, теряет хотя бы малую часть своей значимости. Если в ранних псковских иконах XIII в. композиционная целостность зачастую достигалась с помощью обводки живописного пятна черным рисующим контуром, то теперь цветное пятно само выполняет графическую задачу, где каждый мазок положен с учетом его максимальной выразительности. Таким образом, графичность этого стиля вытекает не только из общей композиции иконы, но, прежде всего, она идет за счет графической выразительности каждого компонента живописной ткани.

Живопись Пскова второй половины XIV в. окончательно отходит от западных традиций и вливается в русло восточно-христианского искусства. Живопись этой эпохи становится едва ли не самой благодатной областью для созерцания и философского поиска. Пристальное внимание к мгновенным, едва уловимым движениям души, вырабатывают в живописи приемы "скорописи" и другие изменения живописного языка. Отсюда стремление мастера освободить цвет от загромождающих и дробящих поверхность разделок.

Ни в какой другой древнерусской живописной школе, как в псковской, не уделялось столько внимания разработке приемов для передачи динамики.

В XVI в. под властью Москвы завершается объединение крупнейших древнерусских городов. Возникший в пределах Москвы художественный стиль, который складывался под влиянием искусства "залесских городов" (Владимир, Ростов, Суздаль и др.), становится общим для всех других местных школ, в том числе и Пскова, но упорное стремление сохранить древние традиции приводило иногда к сознательной архаизации образов.

Но было бы неверно объяснять неповторимость псковского искусства только историческими обстоятельствами и приверженностью к художественным традициям. Оценивая силу и самобытность живописи Пскова, нельзя не ощутить той великой любви к своему городу, с которой жили и умирали псковичи.

Тверь, расположенная в верхнем течении Волги, в древности почти два с половиной столетия была центром крупного самостоятельного княжества, в которое входили города Кашин, Зубцов, Старица, Холм, Микулин, Кснятин, Вертязин, Опоки. Тверское княжество выделилось в самостоятельный удел к

середине XIII в. В 1272 г., как указывают летописи, в Твери уже существовала епископская кафедра, а в 1305 г. к тверскому князю перешло великое княжение Владимирское. На протяжении XIV- XV вв. Тверь спорила с Москвой за право стать столицей русских земель. Политическое соперничество завершилось победой Москвы, присоединившей Тверское княжество к своим землям в 1485 г.

Тверь первой из среднерусских княжеств приступила к созиданию самостоятельной культуры в период владычества татаро-монголов. Судя по летописям и другим историческим источникам, на протяжении XIV- XV вв. в Твери и других городах княжества велось активное храмовое строительство, создавались церковные росписи и иконы. Монументальная живопись Твери дошла до наших дней лишь в отдельных фрагментах.

Тверских икон XIII-XVI вв. в настоящее время насчитывается свыше 90.

Древние иконы, обнаруженные во время экспедиций в XX в., оказались столь значительными, что заставили по-новому взглянуть на тверскую иконопись, наименее изученную по сравнению с художественным наследием других крупных древнерусских центров. Живопись Твери стала рассматриваться как самостоятельное явление. Исследователь древнерусской живописи Н.Е. Мнева отмечает типичность тех художественных приемов, которые уже ранее считала характерными для тверской живописи. Активно исследует вновь открытые тверские иконы и Г.В. Попов. В его работе представлена развернутая картина эволюции тверской живописи, с характеристикой ее отдельных течений и направлений. Это сложное явление рассмотрено исследователем на фоне духовного становления Руси и политических коллизий времени.

Для тверской живописи характерно смешение различных стилей. В последней четверти XV в. прослеживается большой интерес к греческой живописи. В XVI в. влияют постоянные контакты с ростовскими землями, которые, в частности, проходили через Углич, ближайший к Твери по течению Волги город ростовской земли.

Другое направление тверской живописи в XV и XVI вв. связано с посадским искусством и выражало художественные вкусы широких слоев населения. Иконы, созданные в этих мастерских, часто монастырских, отличаются архаическими элементами формы, стремлением сохранить древнюю тверскую традицию и, вместе с тем, эмоциональной выразительностью образа. Их художественный язык с нарочито четкой организацией иконной плоскости, уплощенностью объемов, контрастным колоритом, выглядит упрощенным по сравнению с блистательным искусством, создававшимся для тверской элиты, но несет в себе тем не менее знание высоких образцов живописи.

Решающее влияние на искусство Твери в XV-XVI вв. оказала Москва. В ведущих произведениях тверской живописи середины XV в. традиции московского искусства нерасторжимо соединяются с тверскими.

В XVI в. обращение к московской художественной традиции во многом определяет особенности стиля ряда тверских произведений.

Тверь постоянно поддерживала художественные связи с ростово-суздальской культурой, во многом явившейся источником тверского искусства. Особенно явно она ощутима в памятниках начальной стадии формирования тверского искусства, но и в отдельных произведениях XV в. они также просматриваются.

На севере тверских земель, а также в пограничных с ними землями Бежецкого Верха, относившихся частично к новгородским, а, частично, к ростовским владениям, тверскими мастерами создавались произведения, которые включали в себя черты новгородской и ростовской, как правило, провинциальной живописи. Наиболее значительными среди этих икон является образ Николая Чудотворца на дубовой доске конца XV-начала XVI в., где тверские приемы написания лика соединены с образностью, характерной для икон ростовского круга, и узнаваемым декором новгородских произведений.

Не менее интересное сочетание типично тверских приемов письма с ростовским иконным типом и новгородскими мотивами в изображении архитектуры можно отметить в небольшой иконе «Никола Чудотворец с 12 клеймами жития» конца XV в., к сожалению дошедшей до нас с большими утратами живописи.

К XVI в. тяготение тверских художников к искусству ростовских земель заметно усиливается, чему способствовало интенсивное общение Твери с городами Верхнего Поволжья, входившими в орбиту ростовской культуры.

Художественная жизнь Твери отличалась, таким образом, на протяжении всей своей истории многообразными контактами с соседними землями. Это и постоянные контакты с ростовскими землями, и впоследствии с московскими. Для тверской живописи характерно смешение различных стилей.

Таким образом, живопись древней Твери - наименее известная и до сих пор во многом загадочная страница в истории русского средневекового искусства. В XIII столетии трудно выделить черты той или иной школы - общность художественных задач и живописных приемов имеет большее значение, чем их различие. Но особенности каждой школы уже намечаются. На рубеже XIII - XIV вв. можно говорить о формировании тверской школы живописи, которая опирается на традиции Киева и Владимира.

Тверские художники полностью перерабатывают киевские приемы живописи. Они сохраняют пластичность изображений, но создают ее преимущественно линией, а не цветом. Они отходят от контрастного решения колорита и строят его на близости цветов, но пишут по-прежнему, по-киевски, плотным, густым, открытым мазком. В их произведениях усложняется система пробелов, вырабатывается ярко выраженный ритм линий, развивается пространственность композиций; усиливается экспрессия образа, появляется напряженность, даже драматизм. Повышенная экспрессия образа, как и пространственность изображения, характерна в XIV в. для большинства древнерусских школ - тверская живопись следует в это время общей линии

развития древнерусского искусства. Но тверичи более последовательно, более полно и выразительно использовали новые приемы письма.

В тверской живописи второй половины XV в. строгая традиционная цветовая гамма, в которой густые пробела приглушают цвета, та же пластичность и психологическая напряженность образа. Здесь нет той утонченности линии и цвета, которая характеризует произведения других иконописных школ в это время. По мере приближения к XVI в. появляется и другое, более декоративное направление в тверской живописи: гамма упрощается до двух-трех основных цветов, все большее место занимает в ней звучный контраст голубого с киноварью. Эти два стилистических течения, причудливо сочетаясь, составляют своеобразие памятников тверской живописи второй половины XV в.

Тверская живопись несет в себе оригинальные черты. Это не значит, что она совершенно отделена от живописи других областей Древней Руси. Некоторые живописные приемы, которыми любили пользоваться тверичи, можно встретить и в иконах, написанных в других местах. Но эти приемы в их сумме, в их излюбленных сочетаниях Тверь хранила очень долго.

Анализ новгородской, псковской и тверской школ живописи позволил выявить характерные черты и особенности каждой. Стихия новгородской живописи - это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой сложная символика византийских и западноевропейских теологов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых. В основу живописного языка псковской школы положен четкий, графический рисунок, составляющий костяк всей живописной конструкции. Псковская живопись имеет ряд особенностей: динамичное построение композиции и энергичной размашистой манере письма, активность пробелов и избыточность орнаментики. Для тверской живописи характерно смешение различных стилей. В тверской живописи второй половины XV в. присутствует строгая традиционная цветовая гамма, в которой густые пробела приглушают цвета, пластичность и психологическая напряженность образа. Здесь нет той утонченности линии и цвета, которая характеризует произведения других иконописных школ в это время. По мере приближения к XVI в. появляется и другое, более декоративное направление в тверской живописи: гамма упрощается до двух-трех основных цветов, все большее место занимает в ней звучный контраст голубого с киноварью.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Назовите характерные черты новгородской школы иконописи.
2. Назовите характерные черты псковской школы иконописи.
3. Назовите характерные черты тверской школы иконописи.
4. Что связывает и что является особенным для этих школ иконописи?



## Раздел 5. Образ Николая в христианских источниках

Святой Николай, Мирликийский Чудотворец - святой Никола - чтимый святой русской церкви, один из любимейших святых русского народа.

В древнерусском искусстве очень широк круг образов, представляющих святых. Согласно христианскому вероучению, святые – люди высокой праведности, прославившие себя служением Богу. Этой праведностью они «стяжали благодать»: очистилось, преобразилось в них затемненное грехом, но изначально созданное по образу и подобию Божию человеческое естество, обрели они жизнь вечную. Считалось, что в святых уже воплотился замысел Иисуса Христа о человеке: ради искупления человеческих грехов принес он себя в жертву. Как толковали это богословы, «Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом» [31].

Считалось, что о таких людях, о святых, повествует уже Ветхий Завет. Вслед за рассказом о сотворении мира и грехопадении Адама и Евы в нем говорится о начавшемся восстановлении связи человека и Бога, о людях, своей праведностью послуживших этому восстановлению. Эти люди почитались в христианстве святыми.

Новый Завет, рассказавший о воплощении Бога ради людей, о принесении им спасительного вероучения, говорит и о многих людях, воистину приблизившихся к Богу. По мере распространения христианства в мире множество людей прославились своей праведностью, считались обретшими благодать, были причислены к лику святых.

Святыми почитались погибшие за веру мученики во время гонений на христиан; иерархи церкви, утверждавшие ее вероучение; монахи, отрекшиеся от мирских соблазнов ради служения Богу. Вместе со святыми, унаследованными Древней Русью с принятием христианства, были и у нее свои праведники. В своей обретенной высоте святые – это связующие между Богом и людьми, их заступники и ходатаи перед ним.

Люди стремились приблизиться к святым, постичь их, донести до них свою молитву. С этой целью тщательно береглась память о святых: осмысливалось все сказанное о них в Ветхом и Новом Завете, в древних, дополняющих это сказанное, повестях и апокрифах. О тех из них, кто прославился праведностью уже после распространения христианства, тщательно собирались сведения (иногда это начинало делаться еще при жизни праведника), и, когда прославившийся человек после смерти канонизировался, он причислялся к лику святых, на основе этих сведений составлялось житие, помогавшее понять, в чем состояла его праведность. И, помогая этому пониманию, святые обязательно поминались, прославлялись на церковных службах.

Этой же цели постижения, приближения к святому, на которого уповал, к которому обращался с молитвой человек, должны были служить и служили его образы – иконы. Стремясь к этой цели, к выражению правды об изображенном, тщательно в течение веков сохранялись черты его внешности, почерпнутые

когда-то из прижизненных изображений или из древних словесных описаний, - живую, конкретную человеческую личность воплощала икона святого. Но, достигая подлинной глубины этой правды, иконописцы никогда не останавливались на этом портретном сходстве, хотя оно и было для них обязательным. С помощью средств самой живописи они показывали эту живую человеческую личность, реальное человеческое естество преображенным, просветленным великой свободой от греха. Иконы святого делали зримым, сохраняли в человеческой памяти то о святом, что сообщало о нем слово: текст Библии, текст Евангелия, жития, написанные в честь святого песнопения службы.

Святых, почитаемых на Руси, было великое множество. Но среди этого множества были особо любимые и чтимые народом – в их числе те, о ком рассказал Ветхий и Новый Завет, и те, кто прославился после распространения христианства, и те, кто «просиял в русской земле». Те святые, на заступничество которых особенно крепко уповал народ, и изображались чаще других. Наиболее заметное место занимают их образы в древнерусской живописи. К ним относится святой Николай Мирликийский.

Святой Николай принадлежит к святым святителям, то есть к святым, которые при жизни были святителями. Святители – священнослужители, которые своей святой жизнью и ревностным пастырским служением осуществляют Промысл Божий о Церкви как о Теле Христовом. К святителям могут быть причислены только епископы, так как они, возглавляя общину, получают дар учительства и продолжают непрерывность апостольского преемства через рукоположение новых епископов.

На иконах святители изображаются в богослужебном епископском облачении: на голове – митра; саккос – верхняя одежда, знаменующая багряницу Спасителя; на плечах – омофор – длинный лентообразный плат, украшенный крестами, который является обязательной частью облачения епископа, без него он не имеет права совершать богослужение.

Святители изображаются с книгой в левой руке; правая рука – в благословляющем жесте. Фигуры святителей могут быть в полный рост и по пояс; оглавные же изображения встречаются крайне редко.

Этот тип святости сложился тогда, когда христианская религия получала все более широкое распространение и прославлялись ее церковные иерархи, когда из гонимого учения христианство становилось главенствующей религией в Римской империи и широко распространилось за ее пределы.

Именно на это время приходится жизнь святого Николая. Уроженец Малой Азии, он был свидетелем и гонений на христиан, и того ведущего положения, которое заняла христианская церковь при императоре Константине Великом. Он был епископом в городе Миры Ликийские (отсюда и его имя), чудотворцем, т. е. творившим чудеса, угодником Божиим, как говорили о нем на Руси. Существует множество житий (жизнеописаний) Николая-Чудотворца. На Руси были известны и житие, написанное греческим писателем Симеоном Метафрастом, и жития, созданные, дополненные в славянских землях и в

самой Руси. На их основе и на основе праздничных песнопений, посвященных Николаю, сложилось и прочно вошло в народное сознание, сроднилось с ним представление о Николае-Чудотворце.

Все жития Николая-Чудотворца сходятся в том, что родился он в городе Патаре в Малой Азии у родителей достаточно зажиточных, но не богатых: обладая истинным благочестием, они не гнались за большим богатством, довольствуясь необходимым. Николай был первым и единственным ребенком у своих родителей, в чем авторы житий усматривали особый знак, словно природа сама осознала, что женщине «невозможно больше родить подобное чадо» [31].

Жития указывают и на другие знаки, предрекавшие чудесную судьбу новорожденного: по некоторым версиям, младенец встал в купели во время крещения, по другим — отказывался от материнского молока в постные дни. «Так он рос, — говорится в одном из житий, — усваивая добрые нравы частично от родителей, а частично, как тучная земля, сам порождал их и возвращал». Заметив достоинства ставшего юношей Николая, архиерей Мир рукополагает его в пресвитеры (священники), предсказав, что будет он «благим утешителем печалющихся, добрым пастырем душ, подателем спасения тем, кто в опасности, и призовет заблудших на нивы благочестия» [24, с.34].

И действительно, Николай, став священником, стяжает славу своей помощью бедным, благочестием. Когда родители умерли, Николай раздает нищим и нуждающимся свое имущество и отправляется в паломничество по святым местам, посещает Святую землю, поклоняется Гробу Господню.

После возвращения из Иерусалима святитель на время удалился в уединенную обитель, стараясь избегать славы и почета, а затем, когда скончался архиепископ Ликийский, скромного, избегающего славы пресвитера, избирают епископом города Мир в Ликии, хотя святой Николай и отказывался от этой чести.

Поставление в епископы Мир Ликийских тоже не обошлось без Божьего промысла. Одному из служителей храма Господь во сне указал: избрать того, кто первым явится на утреннее богослужение и назовется именем Николай. Увидев этого первого явившегося в церковь и услышав его имя (конечно, это был будущий святитель), епископы со всей Ликии, собравшиеся в Мирах, провозгласили: «Примите, братия, своего пастыря!».

Но время признания христиан еще не наступило, и святителя Мирликийского не обошли гонения. В это время начинаются диоклетиановы гонения на христиан. За то, что неустрашимо поддерживал он в христианской вере своих собратьев, что сам не хотел отречься от своей веры епископ вместе с другими христианами был заключен в темницу. Голод, холод, надругательства — все претерпел святой Николай, поддерживая в товарищах бодрость духа.

Он пережил тюрьму и вышел из нее по указу императора Галерия, который в 311 г., мучимый болезнью, решил ослабить гонения на христиан и выпустить их из темниц, чтобы они молили своего Бога о здравии бывшего их

гонителя. Но окончательное утверждение христианства пришло с императором Константином, который победил своих соперников и с 325 г. стал править единолично, поддерживая новую веру.

Главный святитель Мир Ликийских тоже взялся за искоренение язычества в своей области и разрушил языческое капище Афродиты, уничтожив даже само его основание.

Но Церкви, освободившейся от внешних гонений, грозила другая опасность — ересь (учение, противостоящее основному учению Церкви), связанная с именем священника Ария, отрицающая единство Троицы, равносущность Бога Сына Богу Отцу. И в городе Никее был собран собор, посвященный разбору арианской ереси, в котором принял участие и Николай Мирликийский. Все варианты жития рассказывают, что на соборе Николай твердо отстаивал единство Троицы, опровергал арианскую ересь. А в одном из житий сообщается и такая подробность: во время спора Николай, возмущенный словами Ария, дал ему пощечину. За это, хотя собор и отвергал положения Ария, Николаю решено было лишить сана епископа. Но случилось чудо. Явившиеся Иисус Христос и Богородица вручили ему атрибуты епископского сана: Иисус Христос — Евангелие, а Богородица — омофор, часть епископского облачения. Николаю вернули прежний сан и почтили его как великого Угодника Божия. Отсюда и пошло изображение Иисуса Христа и Богородицы на иконах святителя. Почти всегда они стоят над головой Николая, чуть сбоку, иногда — в рост, иногда — по пояс. Христос подает святителю Евангелие, а Богородица простирает над ним омофор.

Святой Николай дожил до глубокой старости. Точно год его преставления неизвестен; по одному месяцеслову — это 342 г., по другому он умер где-то между 345-352 гг. Святитель был погребен в соборной Мирской церкви, а день 6 декабря стал днем памяти Николая Угодника.

Этими основными событиями во всех вариантах жития исчерпывается рассказ собственно о жизни святого Николая, и в них жизнь его выступает лишь как служение Богу и Церкви. В остальном жития, дополняя друг друга разнообразными подробностями, рассказывают о творимом святым Николаем добре, о свершенных ради людей с помощью обретенной Божьей благодати чудесах. В рассказах о свершенных святым Николаем добрых поступках твердо звучит мысль, очень важная для христианства: добро должно совершаться не в ожидании награды, не для удовлетворения самолюбия, а из подлинной любви к ближнему; лучше всего творить его безымянно, оставаясь неузнанным.

В одном из вариантов жития рассказывается, что в Мирах, где жил Николай, разорился один человек, прежде бывший вполне достаточным. Нищета его достигла таких пределов, что он решил трех своих дочерей, обладавших чудной красотой, сделать блудницами, чтобы они этим зарабатывали на хлеб. Замуж девушек по их бедности никто не брал. Узнавший об этом святой Николай трижды ночью подходил к дому этого человека и метал ему в окно узелки с золотом, быстро уходя, чтобы остаться неизвестным.

Найденное золото помогло человеку спасти дочерей от блуда, выдать их замуж. Два раза он находил золото в своем доме под утро, а в третий раз сумел проследить ночью бросавшего в окно узелок святого Николая, к которому бросился с благодарностью. В ответ на его благодарность святой заповедал ему молчать о содеянном.

В другом варианте жития рассказывается также об обедневшем жителе Мир, который вынес на продажу свое последнее достояние — ковер. Ковер этот покупает у него святой Николай, а потом, не назвав себя, возвращает его жене этого человека.

В рассказах житий Николай выступает твердым и бесстрашным защитником невинно осужденных. В городе Миры правителем были несправедливо приговорены к смертной казни трое мужей, ни в чем не повинных. Жители города в слезах пришли с этим известием к святому Николаю, и он, тогда уже старец, спросив их, где должна совершаться казнь, следует туда. Он успевает добраться к месту казни, когда приговоренные уже склонили головы, а жестокий палач занес меч. Святой ничего не сказал на это «дерзкого или злого», а подбежал к палачу и, напрягая все силы, вырвал у него меч, бросил его на землю и освободил приговоренных. Никто из присутствующих, как говорит повествователь, «не воспрепятствовал его самовластному поступку, так как все знали его великую добродетель и чтили любовь к справедливости» [31]. С его поступком не только согласился, но и принес ему покаяние правитель Евстафий, который, будучи подкупленным, осудил невинных.

В это время в Мирах были и стали вместе с другими свидетелями освобождения невинных стратилатов — военачальников, которые после успешных военных действий отправлялись к императору. Когда они вернулись к императору, то были перед ним оклеветаны, и он посадил их в тюрьму. В тюрьме, во время горьких стенаний, один из них вспоминает о виденном в Мирах освобождении узников, и все они возносят мольбы, чтобы святой Николай помог и им. И тогда тот, «кто правит людскими судьбами», посылает на помощь оклеветанным стратилатам святого Николая. Святой Николай является императору во сне и укоряет его за несправедливость по отношению к заключенным военачальникам. Это заставляет задуматься императора, он еще раз вызывает стратилатов, в разговоре с ними убеждается в их невинности и отпускает их, восславив Господа и его слугу святого Николая.

Жития рассказывают и о помощи святого Николая пленникам. У одного христианина по имени Агрик сарацины угоняют в плен сына, мальчика Василия. По молитве Николая мальчик чудесно возвращается, святой вводит его вновь под отчий кров, в родную семью.

Во всех вариантах житий святой Николай выступал защитником людей от бесов, от разбушевавшейся стихии, особенно страшной для людей стихии водной. В житиях есть разнообразные рассказы об этом. Еще в молодые годы святой Николай отправляется в Палестину, чтобы поклониться Гробу Господню. А по дороге на корабле, который ведут ничего не ведающие моряки, он видит беса, который перерубил мачту и канаты. После этого святой

пророчествует трудный путь. Действительно, поднимается страшная буря, и люди в страхе обращаются к святому Николаю, сумевшему предсказать бедствие. Он успокаивает их, и вскоре наступает великая тишь, за которую путники благодарят Бога и его слугу святого Николая. Наслышанные о его помощи моряки, попавшие в ужасную бурю, обращаются к нему с молитвой, и он является на их корабле и спасает их. Он спасает тонущего юношу по имени Димитрос. Есть специальный рассказ «Чудо о корабельщиках» — о том, как сброшенные разбойниками с корабля корабельщики по молитве святого Николая спаслись, их «исплюнула» на остров заглотившая их огромная рыба.

Жития повествуют, что уже при жизни облик святого Николая говорил о его святости, указывая на свершившееся в нем преображение. «Дошедшее до нас древнее предание, — пишет автор греческого жития, — представляет Николая старцем с ангельским ликом, исполненным святости и благодати Божией. От него исходило некое пресветлое сияние, и лик его сверкал более Моисеева» (по Библии, лик Моисея просиял после того, как он получил от Бога скрижали Завета) [31].

Святость Мирликийского епископа, согласно житиям, подтверждает и его смерть. Когда пришло ему время умирать, он распевал отходные песнопения и радостно ждал отшествия в мир иной. Когда тело его было принесено в городской храм, оно стало источать миро; и после его смерти на могиле происходили исцеления.

Известные на Руси жития упоминают и событие, свершившееся через несколько столетий после смерти святого. Малая Азия, в том числе и город Миры, где был погребен святой Николай, в VIII веке были завоеваны арабамусульманами. И в 1087 г. итальянским купцом удалось перевезти останки святого - его мощи - в христианскую землю, в Италию, где они были погребены в соборе города Бари и где им до сих пор воздается должное почитание.

Святитель Николай относится к византийским святым, пришедшим на Русь с принятием христианства. Здесь его называют Николаем Чудотворцем, Николаем Угодником. Русские люди чествовали Николая с особым усердием и чаще, чем к другим святым, обращались к нему с молитвой. Образ святителя находился во всех русских православных домах, часовнях на дорогах, в небольших сельских церквях, в храмах и соборах, ибо этот святой считался надежным заступником и верным покровителем всех страждущих. И не было на Руси, пожалуй, ни одного города без Никольской церкви.

Даже в русских народных пословицах отразились эти особые чувства к Николаю Угоднику: «Нет за нас поборника супротив Николы», «Попроси Николу, и он скажет Спасу», «Всем богам по сапогам, а Николу боле, что ходит боле...». Его называли «скорым предстателем и защитником», «теплым заступником», и православные люди особенно ценили этого святителя за доброту, твердость характера, за то, что он открыто поднимал свой голос в защиту невинных, решительно и смело помогал несправедливо осужденным и гонимым. Именно поэтому к нему обращались в самых различных случаях: с

просьбами об охране на водах, о спасении от бурь и кораблекрушений, об избавлении от болезней и о помощи в житейских делах.

В память святого Николая было установлено два праздника: 6 (19) декабря в честь его преставления — кончины (этот праздник по-русски обычно называют «Никола зимний») и 9 (22) мая в честь перенесения его мощей в «Барград» (праздник по-русски называется «Никола вешний»). В песнопениях этих праздников в формы ясные и точные отлилось то, что рассказали жития о святом. «Правилom веры и образом кротости» именуют песнопения святого Николая, называют его «скорым в помощах» угодником Божиим.

Святой Николай - один из любимейших святых русского народа, принадлежит к святым святителям. На иконах святители изображаются в богослужебном епископском облачении. Николай, став священником, стяжает славу своей помощью бедным, в рассказах житий выступает твердым и бесстрашным защитником невинно осужденных, помогает пленникам. Жития повествуют, что уже при жизни облик святого Николая говорил о его святости, указывал на свершившееся в нем преображение.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Какие основные моменты из жизни Николая Мирликийского легли в основу его иконографии?
2. Как обычно изображаются святители?
3. Где родился Николай Мирликийский?
4. Какие знаки предрекли чудесную сущность новорожденного святителя?

## Раздел 6. Иконография святого Николая

Слова древних житий, слова песнопений службы неизменно стоят за поистине бесчисленным множеством изображений святого Николая на Руси. На иконах и фресках святитель Николай всегда изображается по канону, сложившемуся еще в Византии, так что его узнать среди других святых по характерному лику и омофору с большими крестами на плечах.

На образах, близких к Византии, святой Николай суров и строг, да и черты лица ближе к греческим: длинный тонкий нос, небольшой рот. А на иконах русских, особенно новгородских, исчезает выражение суровости и строгости, но первый план выступает доброта и милосердие.

Один из древнейших образов святого Николая - икона, написанная в середине XIII века в Новгороде.

Потерта черная надпись, когда-то по золоту фона означавшая имя святого, но узнаваем изображенный по пояс святой Николай Мирликийский. Передаваемыми от иконы к иконе чертами высоколобого, лысеющего старца наделяет его мастер. Он представляет святого, как и положено по традиции, в одеждах православного архиерея, указывающих на служение, которому святой посвятил себя при жизни, на тот тип святости, к которому он принадлежит. Твердо и ясно раскрывает художник то преобразование, которое свершила в этих чертах обретенная святым духовная сила. Величава поза святого с поднятой благословляющей десницей, держащего в левой руке Евангелие. Спокойная, недоступная и всепроникающая мудрость во взгляде его темных, чуть в сторону смотрящих глаз. Светом, о котором говорило еще житие святого Николая, полон весь лик, вылепленный темно-розовыми охрами и яркими белильными высветлениями. Не столько признаком старости, сколько знаком одухотворяющей его внутренней работы предстают точно и резко очерченные морщины, вдоль которых тоже идет ровное свечение. Драгоценным серебром ложатся и чуть курчавящиеся волосы вокруг лика, вычерченные тончайшими черными линиями по белилам. Точно очерченная в своем несущем благословение жесте, наполнена светом и кисть руки.

Одежды святого Николы — одежды православного архиерея — имеют глубокий символический смысл, указывающий на высокое назначение священнослужителя. И напоминая об этом, пишет их мастер. Четко очерчивает он золотом надетую на шею святого Николая золотую епитрахиль, означающую благодать Святого Духа, сходящую на священника для свершения святых таинств, точно выводит узор на ней. Глубоким багряным тоном пишет он покрывающую торс святого фелонь, прообразом которой послужил хитон, в котором претерпел страсти Иисус Христос. Белым с золотым приплеском, с золотыми крестами по черному изображает лежащий на плечах святого Николая омофор — широкую полосу ткани, означающую положенное на плечи заблудшее «овче» — человечество, которое вслед за Иисусом Христом, как и он, кладут себе на плечи служители Церкви. Покровенной рукой на омофоре держит святой Николай Евангелие — источник его веры, источник



преобразившей его силы, и жарким алым цветом горит его обреза, сверкают на желтизне переплета драгоценные алые и голубые камни. Таким, каким он должен жить в людской памяти, изображает новгородский художник Мирликийского Чудотворца, и, пожалуй, из всех древних определений применимо к созданному им величавому образу определение «правило веры».

Икона уникальна по форме – сейчас это единственное произведение древнерусской станковой живописи круглой формы. Искусствоведы знают, что «образ на щите» как символ победы родился в древней Греции и был известен в христианском искусстве XIII в.; однако позднее эта форма исчезла.

Знаменит образ святого Николая, созданный в 1502—1503 гг. великим русским художником Дионисием во фресках, которыми он украсил собор Ферапонтова монастыря. Полуфигура святого с благословляющей десницей и Евангелием в другой руке располагается здесь на одном из сводов над алтарем. Широко распахнуты над молящимися руки святого; словно окончательно утратило вес, приблизившись к существам горнего мира, его тело, облаченное в белоснежную фелонь с голубыми крестами. Знакомые черты лица смягчились, и исполненный мудрости взгляд проникновенно обращен к молящемуся. Святой Никола во фресках Ферапонтова монастыря — яркий пример того воплощения древней двуединой песнопенной формулы «правило веры и образ кротости», которого достигало русское искусство в созданных им в XV—XVI вв. образах Мирликийского Чудотворца.

Многочисленны в древнерусском искусстве житийные иконы Мирликийского святителя, где в середине (в среднике) дано его изображение, а вокруг идут клейма жития — эпизоды жизни. Житие святого Николая по-разному отображается на иконах: в короткой или более полной редакции. В краткой трактовке изображаются рождение, поступление на учение, рукоположение в диаконы, пресвитеры и епископы, помощь бедному и его дочерям, явление во сне царю Константину и его епарху (правителю) Евлавию, избавление от смерти трех неправедно осужденных, изгнание бесов и разрушение языческого капища, усение.

В более полной редакции жития святителя рассказывается подробнее о всех его чудесах, совершавшихся как при жизни, так и после смерти угодника Божьего, а также о перенесении его мощей в Бар.

Одна из таких икон, созданная первоклассным московским мастером в начале XVI в., принадлежит Центральному музею имени Андрея Рублева в Москве. В среднике святой Николай стоит в полный рост, торжественно поднимая в благословении десницу, в другой руке держа Евангелие. Мягко его спокойно вззирающий на молящихся лик, драгоценную красоту обретают на его легкой фигуре святительские одежды — знак его сана, знак его служения: темно- и светло-вишневыми крестами сияют фелонь и омофор, камнями горят желтый конец епитрахили и изображенная на его бедре палица — золотистый ромб, символ меча духовного, сверкает камнями и золотистая крышка Евангелия. А с двух сторон от святого Николы изображены те, кто дал

ему атрибуты святительства, подтвердив его высокий смысл: Спас, протягивающий ему Евангелие, и Богородица, дающая омофор.

Ясным подтверждением чудодейственной силы святого разворачиваются вокруг средника клейма. Они начинаются в верхнем левом углу сценой рождения (единственное утраченное от времени клеймо), а затем идут сцены детства: «отказ в пост от материнского молока» — над отпрянувшим от матери младенцем склоняются отец и мать; потом — приведение Николы родителями в учение к наставнику-монаху. В трех клеймах изображается поставление в сан — в диаконы, в священники и в епископы. В остальных клеймах — изображение свершенных святым чудес и добрых дел. Два клейма представляют чудеса на воде, где так «скор в помощах» Никола. В них, окруженная горками, предстает морская стихия, и в одном плывет по ней корабль с корабельщиками, ведомый Николой, в другом вытаскивает он за руку утонувшего Димитроса. Три клейма изображают святого Николу спасителем от судей неправедных: он останавливает занесенный над тремя мужами меч палача; является ночью спящему императору и утешает заточенных в темницу стратилатов. Есть клеймо, изображающее изгнание беса: маленький черный чертик выскакивает по молитве святого из обнаженного бесноватого. Спасение Агрикова сына от плена предстает возвращением его и трапезой с родителями. Среди этих чудес два клейма посвящены тайно свершенному доброму делу: святой Никола покупает ковер и отдает его жене продавшего. Завершаются все клейма последним прощанием со святым и его погребением.

Во всех клеймах так же легка, светла фигура святого, как и в среднике. Свет творимого им добра преображает все вокруг: легки золотистые и нежно-зеленые горки, стройные палаты и башни, среди которых свершается действие, сверкают алые, зеленые, белые одежды их участников. Стройный ритм связывает клейма между собой, торжественным венцом окружают они средник, представая не просто рассказом о жизни святого, но одновременно похвальным словом в честь него.

Иконы святого Николы на Руси высоко чтились, о некоторых из них создавались сказания, возникали своеобразные литературные произведения. Так, был любим рассказ о «Николе Зарайском» — древнем, привезенном из греческого города Корсунь образе, при котором «зразилась», самоубилась вдова убитого татарами рязанского князя. Или, например, почиталась икона «Николы Великорецкого» — по широко распространенным легендам, она чудесно явилась на реке Великой. В честь этих древних образов писались их повторы, возникали самостоятельные русские изводы изображения святого Николы. Так, житийная икона из Центрального музея имени Андрея Рублева в своей композиции восходит к «Николе Зарайскому», и ее с полным правом называют этим именем.

Издавна существовали так называемые лицевые иконописные подлинники — контурные графические изображения икон, снабженные краткими указаниями относительно цвета и одежд. Иконописные правила создавались в течение длительного периода времени не только иконописцами,

или, как раньше говорили, изографами, но и отцами Церкви. Многие правила были созданы еще и для того, чтобы отмежеваться от влияния языческого эллинистического искусства.

Таким образом, служебником для изографа становится иконописный подлинник. Существуют подлинники, которые помимо сугубо словесных описаний содержат и живописные изображения святых. Их называют лицевым подлинником. Следовательно, изограф работал в довольно жестких канонических рамках.

Но, несмотря на то, что иконописные каноны были созданы еще в глубокой древности (сохранились даже описания, относящиеся к 993 г.), изографы обязаны следовать им безоговорочно. Исследования ученых последних лет подтвердили соответствие канонических описаний действительным образам.

Ученые восстановили внешность великого святого Николая Мирликийского по его мощам. Председатель правления православного общества "Скиния" Александр Бугаевский и архимандрит Владимир Зорин по благословению патриарха Алексия II составили житие Николая Чудотворца - новейшую биографию самого почитаемого христианами святого. На составление этого жития было потрачено более 5 лет.

Они поставили себе цель не пропустить ни одного факта, ни одной детали из древних текстов. А самое главное - сопоставили их с результатами обследования учеными его мощей. Результаты оказались сенсационными.

На основе археологических и анатомо-антропологических исследований российские исследователи описали реальный облик святителя: его рост, комплекцию и даже черты лица, а также определили болезни, которыми страдал Чудотворец.

Впервые из текста жития убрали все факты из жизни другого ликийского святителя - Николая Пинарского, которые по ошибке занесли туда более тысячи лет назад.

Александр Бугаевский поясняет, что Николай Мирликийский был архиепископом города Миры в IV веке, а Николай Пинарский жил в VI веке, стал архиепископом Пинарским и умер 10 декабря 564 года. Путаница произошла из-за очень схожих подробностей жизнеописаний святых: оба родом из Ликии, архиепископы, почитаемые святители и чудотворцы. Эти совпадения привели к заблуждению, существовавшему долгие годы: что в истории церкви был только один святитель Николай, прославившийся как Чудотворец.

Архиепископа Николая Мирликийского современники описывали кратким и смиренным: "Он одевался очень просто, без всяких украшений, имел лик, исполненный святости и благодати. От него исходило удивительное сияние, как от пророка Божьего Моисея".

Для проведения анатомо-антропологического исследования святых мощей была вскрыта гробница в Барии. Экспертизу проводил профессор Луиджи Мартино.

Он сделал заключение и о болезнях святого. Поврежденные суставы, позвоночник и кости грудной клетки свидетельствуют о мучениях, которые перенес святитель Николай в тюрьме - его пытали на дыбе. Радиологическое исследование черепа показало обширное внутреннее костное уплотнение черепной коробки. Профессор Мартино считает, что эти изменения вызваны долгим многолетним влиянием тюремного холода и сырости (святой провел в темнице около двадцати лет).

В жития Николая Угодника вписано неизвестное доселе чудо, которое раньше не включалось в жизнеописание святителя. "Деяние о подати" Александр Бугаевский обнаружил в четырех греческих манускриптах. В нем рассказывается как Николай Чудотворец спас родную Ликию от непосильного налога, который вверг народ в страшную нищету.

Профессор Луиджи Мартино в результате изучения останков установил, что лик, изображаемый на иконах, полностью соответствует внешнему виду захороненного в гробнице человека: "По строению черепа и скелета святитель принадлежал к белой европеоидной средиземноморской расе, для которой характерны средне-высокий рост и смуглая кожа. С высоким лбом, с носом, стремящимся к орлиному, скелетом средней крепости".

Антропологическое исследование мощей свидетельствует о том, что великий святой не ел мяса, а употреблял только растительную пищу. По строению скелета был определен и точный рост великого святого. Он составил 167 сантиметров.

Широкую народную любовь обрел святой Николай-Чудотворец на Руси, многочисленны здесь его храмы. И в этой любви, в глубоком постижении личности мудрого и кроткого Чудотворца из Мир Ликийских большую роль сыграли его глубокие, яркие образы, созданные древнерусским искусством. Иконография святого Николая сложилась еще в Византии. На Руси в основе иконографии лежит один из древнейших образов святого Николая - икона, написанная в середине XIII в. в Новгороде. Святой Николай изображается высоколобым, лысеющим старцем, лицо которого испещрено морщинами. Одежды святого Николы, в которых он изображен на иконах, имеют глубокий символический смысл, указывающий на высокое назначение священнослужителя. Рядом со святым обычно изображают Иисуса Христа и Богородицу. Многочисленны в древнерусском искусстве житийные иконы Мирликийского святителя.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Опишите внешность Николая Мирликийского.
2. Какие чудеса из жизни Николая включаются обычно в сюжеты клейм?

## Раздел 7. Анализ икон новгородской, псковской и тверской школ живописи

В работе дан анализ икон новгородской, псковской и тверской школ XV-XVI вв. Это объясняется тем, что до XIV-XV вв. древнерусская икона в большинстве своем была приближена к греческой, а в XV-XVI вв. становится самобытной и самостоятельной, особенно в Новгороде, Пскове и Твери.

**Никола Чудотворец** (конец XV - начало XVI в. (?), Тверь) (размер 66 x 45,5)

**Описание.** Поясное фронтальное изображение Николая Чудотворца с жестом благословения, непокрытой ладонью левой руки святитель поддерживает кодекс Евангелия. На фоне иконы по сторонам головы святого изображены полуфигуры Спаса и Богоматери соответственно с Евангелием и омофором в руках.

Фигура святителя имеет узкие плечи, голова небольшая. Лик Николы с крупными, близко посаженными глазами и высоким лбом, его объемная форма подчеркнута двумя концентрическими полукругами. Веки крупные и рельефные, нижние имеют самостоятельный объем, как бы приложенные к поверхности лика. Вохрения розовые, с примесью киновари (краска мелкотертая), положены плавью по серо-зеленому санкирю. Тонкие и длинные белильные движки вплавлены в живопись. Пышные, несколько орнаментальные пряди волос и бороды написаны по санкирной основе голубоватыми полосами и белыми линиями.

На Николе темно-голубая фелонь, белый омофор с черными крестами и розовый подризник. Складки фелони намечены более темной линией, их высота обозначена многообразными по форме пробелами: прямыми линиями, свободными росчерками, ударами кисти. Рукав подризника на правой руке с частыми поперечными складками, изображенными линиями белил. Формат кодекса с закругленным торцом вертикальный, крышка его коричневая, с белой ассистной разделкой, красными крупными камнями и рядом жемчужин по краям, обрез густо красный.

Нимб Николы розовый (мелкотертая киноварь с белилами), орнаментирован узором из крупных длинных листьев на коротких изгибающихся стеблях, написанных белилами с примесью киновари; нимбы Спаса и Богоматери синие с белильной обводкой. Фон иконы темно-желтый, надпись красная.

**Надпись:** СТЫИ НИКОЛА

**Иконография.** Поясное изображение св. Николая, епископа г. Миры в малоазийской Ликий, распространено в древнерусском искусстве. Представление святого держащим Евангелие рукой, не покрытой омофором, встречается относительно редко, сходное положение непокрытой левой руки Николы на тверской иконе XV в. Изображения Спаса и Богоматери по сторонам головы святителя связаны с Никейским чудом, представление полуфигур непосредственно на фоне иконы характерно для памятников XIV —

раннего XV в.: новгородская икона «Никола, Косма и Дамиан с житием Николы» первой половины XIV в. из погоста Озерово, вологодская икона «Никола Чудотворец с житием» раннего XV в. из погоста Каргач.

**Датировка и атрибуция.** В каталоге выставки «Живопись древней Твери» икона отнесена к началу XV в., Г. В. Попов датирует икону широко, XV—XVI вв.

Генезис стиля иконы сложен. Пропорции полуфигуры Николы с небольшой головой и узкими плечами, общий ее конусообразный абрис, выводящий очерк головы непосредственно из линии плеч, последовательно встречается в новгородской иконописи XV в.:

«Никола Чудотворец» первой трети столетия в Новгородском музее, «Никола Чудотворец» второй половины века в музейном собрании в Хельсинки. С данными памятниками представленную икону связывает также одинаковый по рисунку и типично новгородский орнамент нимба в виде крупных листьев-цветков на широких изгибающихся стеблях, однако в этих новгородских произведениях, как и в более ранних со сходным узором нимбов, рисунок, прографлен и покрыт золотом.

Тип лика Николы на иконе из Георгиевского — высокий куполообразный лоб, крупные глаза с тяжелыми веками — характерен для тверских произведений XV в.: «Никола» на выносной иконе первой четверти XV в. из с. Васильевское, «Иоанн Богослов» второй половины XV в.

Приемы построения объемов на рассматриваемой нами иконе последовательно сопоставимы с группой тверских произведений второй половины XV в., так называемой консервативной группы, связанной с посадским искусством, к которой принадлежит «Иоанн Богослов»: полосы-тени открытого санкиря в виде концентрических полукружий на лбу, по надбровным буграм создают конструкцию формы, ее завершение дается в виде тонких вплавленных в живопись длинных пробелов. Общий колорит иконы, построенный на контрасте голубого и розового, также близок памятникам этой группы. Усложненная графика лика на иконе из Георгиевского говорит о возможности ее исполнения в начале XVI в.

В стиле иконы есть и архаический пласт. Близкие нашему памятнику приемы изображения нижнего века в виде самостоятельного объема и моделировка щек двойными вертикальными линиями открытого санкиря известны на иконах деисусного чина первой половины — середины XV в., так называемого Анисимовского. Г.В. Попов относит данный комплекс к архаичному течению в тверской живописи, отмечая в их живописи культивирование традиций конца XIV — начала XV вв. К архаизирующим чертам иконы из Георгиевского относятся также пышные, сложно уложенные пряди волос, щеточкой обрамляющие щеки, тонкий кодекс с закругленным корешком. Указанные детали, как и цветной орнаментальный нимб, связаны с балканской традицией (цветной орнаментированный нимб - вьющийся побег с распластанными стилизованными цветками - на житийной иконе Николы Чудотворца 1350-1360 гг. тонкие кодексы с закругленными корешками в руках

евангелистов деисусного чина третьей четверти XIV в. в Хиландарском монастыре), которая последовательно прослеживается в ведущих тверских произведениях первой половины XV в.. Можно предположить, что при создании иконы был повторен тверской памятник первой половины XV в., тем более, что архаические черты есть и в его иконографии, и в особенностях устройства деревянного щита-основы.

Указанная общность живописи исследуемой иконы с произведениями Твери и частично Новгорода не исчерпывает ее стилистических и образных особенностей. Неподвижность и строгая фронтальность лика Николы, плотность письма глаз, контраст сверкающих белил белка и темной радужной оболочки с расширенным зрачком, общий отстраненно магический тип образа имеет своим источником вологодское и провинциальное ростовское искусство, архаичное по стилю. Характерна застылость лика при почти полной симметрии рисунка, плотное по живописи исполнение глаз с расширенным зрачком на иконах «Спас Нерукотворный» последней четверти XIV в. из Пошехонья, и «Никола Чудотворец с клеймами жития» из погоста Каргач.

Сложный генезис стиля исследуемого памятника находит свое разъяснение через место его происхождения. Ближайшим крупным художественным центром для земель вокруг Бежечей была Тверь, откуда могли приглашать художников для украшения местных храмов. Известны несколько тверских икон XVI в., происходящих из мест, находящихся недалеко от с. Георгиевское: «Параскева Пятница в житии» первой трети века из с. Поречье и «Богоматерь Одигитрия (Смоленская)» второй четверти века из с. Дрюцкое. Из церкви Богоматери Смоленской самого Георгиевского происходит створка Царских врат с изображением Василия Великого второй половины XVI в. Северные новгородские и ростовские земли были рядом, да и сам Бежецкий Верх был во владении Новгорода. Приводимые в качестве аналогий провинциальные ростовские памятники происходят из смежных с Бежецким Верхом ростовских земель.

Можно предположить, что создание изучаемой нами связано с Антониевым Никольским Краснохолмским монастырем, основанным в 1461 г. выходцем из Кирилло-Белозерского монастыря Антонием на землях Бежецкого Верха, на р.Могоче, притоке р.Осень. возможно этот памятник повторяет чтимый образ монастыря, посвященному мирликийскому святителю: с.Георгиевское расположено в нескольких километрах от Антониева монастыря, на другом притоке р.Осень.

**Никола Чудотворец с 18 клеймами жития** (первая половина XVI в. Тверь) (размер 106,5 x 84)

**Описание.** В среднике ростовое изображение св. Николы с разведенными в сторону руками, правая благословляет, в левой на плате открытый кодекс Евангелия с текстом:

«ВО ВРЕМЯ [ ]НО СТАІС НА МЪСТЕ РАВ І НАРОДЬ УЧИКЪ ЕГО МНОЖЕСТВО МНОГОЯ».

На святителе белая фелонь с черными крестами и белый омофор с киноварными крестами, подризник сине-зеленый, у пояса красный плат. Поручи, епитрахиль и палица золотые с изображением цветных камней. На золотом фоне по сторонам головы Николы два густо-розовых медальона с золотым ассистом, заключающие полуфигуры Христа с Евангелием и Богородица с омофором.

Средник окружает широкая темно-синяя рама с белильным растительным орнаментом и 18 клейм со сценами жития Николы.

Клейма:

1. Рождество св. Николая. Р[ ]ТВО СТАГО НИКОЛЫ
2. Крещение св. Николая. Надпись на Евангелии в руках священника: «ВЛ[ ] ЕСИ ЧУД И ДЕЛА ТВО[ ]» («Велий еси господи и чудна дела твоя и ни едино же слово довольно будет к пеню чудес твоих» — из текста священнической молитвы на чин крещения).
3. Св. Николай отказывается принимать молоко в постный день.  
**СТ НИКОЛА В СРЕДУ**
4. Приведение в учение.
5. Поставление в диаконы.
6. Поставление в священники.
7. Поставление в епископы. На свитке у архиерея надпись: **БЖН БЛТЬ ИЖЕ ВО ЕВАН [ ] М** (Божественная благодать иже во Евангелии).
8. Явление во сне царю Константину.
9. Изгнание беса из кладезя.
10. Чудо о корабельниках (спасение корабля во время бури).
11. Прибытие по морю к Иерусалиму.
12. Спасение трех мужей от казни.
13. Исцеление бесноватого.
14. Посещение трех мужей в темнице.
15. Чудо о трех девицах.
16. Спасение Димитра.
17. Успение св. Николая.
18. Перенесение мощей из Мир Ликийских в Бари.

Формат клейм приближен к квадрату, композиции их затеснены. Фигуры крепко построены, с круглыми головами. Традиционные архитектурные формы конструктивны, как и горки с широкими лещадками. Одежания белые, густо-розовые, сине-зеленые, светло-зеленые. Белильный ромбовидный орнамент на фелони священника в клейме 2, на каймах диаконских белых стихарей — красные или зеленые круги с крестами в центре. Архитектурные формы, как и горки, многоцветные в пределах одного клейма: голубые, светло-зеленые, густо-розовые. Крыши построек сине-зеленые, такого же цвета морские волны. Пышная крона дерева в кл. 9 написана светлым оливковым тоном с синими «светами», изогнутый ствол охристый с золотым ассистом. Золотом исполнены купель в клейме 2, кадьницы и колокола в клейме 17, отдельные детали архитектуры покрыты золотым ассистом.



Лики написаны густым розовым тоном по светлому зеленому санкирю, губы — красной охрой, контуры ликов и описи его черт проложены той же краской. Белильные движки тонкие и длинные. Разделка одежд дана немногими конструктивными линиями более темного тона, по белому — светло-зеленым. Пробела в виде заливок и линий, на холодных по тону и коричневых одеяниях и драпировках они голубые, на густо-розовых — белые. Фоны и нимбы золотые, золото положено на тонкий слой светлой охряной краски. Поземы зеленые. Опушь на полях красная.

**Иконография.** Ростовое изображение св. Николая в окружении клейм жития распространено в иконописи XVI в. Известно много вариантов данной иконографии, которые различаются в основном по количеству и составу клейм при близком решении средника. Памятник из Калязина отличает от распространенного типа, во-первых, изображение в среднике иконы раскрытого Евангелия с текстом Евангелия от Луки, читаемого на Литургии в дни памяти святителя. Ту же особенность установила Э.С. Смирнова в произведениях Пскова — поясной образ первой половины — середины XIV в. из церкви «Николы от Кож»; Новгорода — житийные иконы первой трети XV в. из Вяжицкого монастыря в Успенском соборе Московского Кремля, второй половины XV в. в Владимирском музее, первой половины XVI в.; Вологды — житийная икона первой половины XVI в. из церкви Леонтия Ростовского в Вологодском музее; Твери — поясные иконы второй половины XVI в. из Волынской Никольской церкви и церкви Белой Троицы. Икона из Калязина схожа с новгородской во Владимире общей схемой средника (в обеих на фоне изображены полуфигуры Христа и Богородицы в медальонах) и количеством клейм. По составу сюжетов жития расхождения между памятниками имеются в трех клеймах: в иконе из Калязина — сюжеты «Поставление в священники», «Прибытие по морю в Иерусалим», «Чудо о трех девицах», тогда как в новгородской иконе — «Явление во сне епарху Евлалию», «Чудо о ковре» и «Спасение Агрикова сына». Сцену посвящения святого в диаконы, наряду с двумя другими сюжетами восхождения святого по лестнице церковной иерархии, находим на иконе из Вяжицкого монастыря. Те же три сцены посвящения, как и «Чудо о девицах» и «Путешествие по морю в Иерусалим» (с изображением града на берегу и поднятого паруса на корабле, как на калязинской иконе), имеются в вологодской иконе «Никола», которую можно признать по своей иконографии исходящей из новгородской традиции.

Расположение клейм на иконе из Калязина несколько иное, чем на новгородской иконе во Владимире, и более логичное, соответствующее последовательности жития. Иконографические схемы большинства клейм близки, отдельные редкие мотивы сходны: в сцене поставления в диаконы Никола изображен коленопреклоненным, в «Исцелении расслабленного» больной лежит в правом нефе базилики, в «Посещении трех мужей» последние находятся внутри арочного строения с разновысокой крышей, в «Спасении корабельников» мореплаватели сидят единой плотной группой на дне корабля. «Рождество Николы» с поздравляющими девами, как в сцене Рождества

Богоматери, подобно той же сцене на иконе из Вяжищского монастыря. Отметим при этом, что исследовательница новгородской иконописи Э.С. Смирнова говорит о наличии в Новгороде собственных образцов клейм со сценами жития Николы. Подобные иконографические схемы «Рождества Николы» и «Поставления в диаконы» характерны, видимо, не только для новгородских икон, но и шире, для памятников раннего времени: эти же мотивы — в ростовской иконе начала XIV в. из Павлова. С новгородскими рукописями 30—40-х гг. XVI в. сходно изображение в клеймах 10 и 11 калязинской иконы парусного корабля западного типа в виде ладьи с окованными бортами и с высокими надстройками на носу и корме, но подобные мотивы могли быть известны новгородскому искусству и в начале XVI в.

Московские житийные иконы с изображением Николая Чудотворца XV — раннего XVI в., в том числе образ первой трети XVI в. с 18 клеймами из Пятницкой церкви в Дмитрове, исполненный мастерами дмитровского удельного князя Юрия Ивановича, при близком количестве и составе клейм (за исключением отсутствующих в них «Чуда о трех девицах» и «Путешествия в Иерусалим») имеют иные иконографические схемы сцен (Никола-диакон при поставлении стоит, как и исцеляемый расслабленный, корабельники сидят по длине всей лодки). Однако можно отметить в калязинской иконе и отдельные иконографические мотивы, сходные с московскими и, шире, со среднерусскими памятниками: при перенесении мощей изображен город Бари в виде одноглавой церкви за стеной, как на иконе 1513 г. из Зарайска или на московской иконе первой половины XVI в., тогда как в новгородских памятниках в этой сцене град не изображался. Но данный мотив есть в тверских житийных иконах Николы: конца XV — начала XVI в. из с. Григорькова и 1560-х гг. в Тверской картинной галерее. В иконе из Калязина можно признать тверскую иконографическую традицию, восходящую к новгородской живописи и дополненную отдельными элементами среднерусского искусства.

**Датировка и атрибуция.** Т. В. Попов памятник приписал руке местного иконописца первой половины XVI в., имевшего в качестве образца произведение из круга мастеров дмитровского князя Юрия Ивановича (1504—1533 гг.). Е. В. Дувакина при работе над подготовкой каталога собрания МИАР датировала икону первой половиной XVI в., оговаривая возможность ее исполнения среднерусским мастером в 1526 г. Авторы каталога выставки Центрального музея имени Андрея Рублева в Генуе предложили атрибутировать икону как произведение мастера из Калязина середины XVI в.

По своим иконографии и стилю памятник не связан с произведениями, происходящими из Дмитрова. Конструктивность форм, некоторая грузность пропорций, лепка круглых голов персонажей, объемность их рук и ног соответствуют традиции тверского искусства посадского круга, распространенного в провинции. Типичны приемы моделирования фигур в светлых одеяниях лаконичными линиями зеленого цвета, письмо ликов чрезмерно

ярким розовым тоном. К этой же традиции относятся конструктивность форм архитектурного стаффажа и горок с крупными квадратными лещадками. Все названные черты стиля характерны для наиболее значимых произведений этого направления тверской живописи: створки Царских врат второй половины XV в. иконы «Параскева Пятница с клеймами жития» первой трети XV в.. Колорит памятника из Калязина с его контрастом густо-розового и сине-зеленого, дополненный холодными светлыми оттенками голубого и зеленого, также сродни названным произведениям, при этом плотность живописи и жесткость контуров близки «Параскеве Пятнице в житии». Все эти особенности позволяют увидеть икону как памятник первой трети XVI в., то есть одновременный возведению посадской церкви калязинской слободы, откуда он происходит. Однако провинциализм живописи, который сказывается в излишней затесненности клейм, заметная уплощенность фигуры святого в среднике могут свидетельствовать и о более позднем времени написания иконы, во второй четверти XVI в., что согласуется и со временем появления в новгородских памятниках корабля западного типа. 1551 г. как дата исполнения иконы тем не менее проблематична ввиду таких особенностей ее стиля, как пластическая выразительность, округлость рисунка, сочность и красочность письма, особенно в личном.

**Никола Чудотворец (фрагмент иконы, врезок)** (середина — вторая половина XV, Новгород.) (размеры: общий - 31 x 26,5; древней части - около 20,5 x 10)

**Описание.** Изображение поясное, фронтальное. Правой рукой Никола двуперстно благословляет, левой, покрытой фелонью и омофором, держит закрытое Евангелие. Фелонь светло-голубая, с яркой пробелкой, нанесенной энергичными спрямленными мазками, и полупрозрачными черными линиями складок. Омофор белый с черными крестами, прорисован коричнево-оранжевыми линиями. Поруч, верх епитрахили и крышка Евангелия рыжевато-охряные. Обрез книги киноварный, застежки черные, крышка украшена белыми жемчужинами.

Голова крупная, с высоким лбом, узким прямым носом каплевидной формы и маленьким ртом. Рука небольшая. Рисунок в пределах уцелевшего фрагмента оставляет впечатление некоторой сжатости торса с боков.

Личное исполнено сильно разбеленной охрой по коричнево-оливковому санкирю. Активная розово-красная подрумянка отчасти прикрывает как санкирь, так и охрение. Белильные движки, узкие и длинные, очерчивают брови и складки на лбу; более короткие, спрямленные, положенные параллельно друг другу - обозначают выпуклости формы. Волосы прорисованы охрой и белилами. Описи личного прозрачные розовато-коричневые.

**Иконография.** Изображения Николы, как поясные, так и в рост, благословляющего и держащего кодекс, были очень распространенными в искусстве Новгорода XV в. Если верно предположение, что врезок является

фрагментом иконы с избранными святыми, то она принадлежала к типу иконы, обычному для Новгорода середины — второй половины этого столетия.

**Датировка и атрибуция.** При первой публикации отнесена к новгородской школе и датирована XV в. Тип лица святого, приемы письма, характер моделировки и чистые светлые краски иконы имеют аналогии в новгородской живописи середины - второй половины XV в. Второй половиной XV в. она датировалась на выставке в Афинах .

Характер выразительности насупленного лица святого сближает памятник и с такими иконами середины XV в., как «Дмитрий Солунский» (Музей икон Реклингхаузен, ФРГ) или «Илья Пророк», однако следует учитывать, что на публикуемой иконе личное, утратившее тончайшие завершающие слои, могло иметь более гладкую и плавную моделировку, характерную для иконописи второй половины - конца XV в. Устойчивость традиций в местном искусстве также склоняет к более широкой датировке.

**Никола Чудотворец с 20 клеймами жития (1551-1552 гг. Новгород)**  
(размер 150 x 112)

**Описание.** В среднике Никола в рост, фронтально, в архиерейском облачении; поднятой правой рукой двуперстно благословляет, в левой руке, покрытой платом, держит Евангелие. Ноги поставлены широко, одеяния сильно расширяются книзу. Фелонь белая с красной каемкой, орнаментированная крестами, вписанными в квадраты; на лицевой стороне орнамент черный, на изнаночной — серый. Омофор белый с золотыми крестами, вписанными в коричневые больших размеров. Так же решены три горизонтальных полосы у его нижнего конца. Подризник и плат темно-зеленые, синеватого оттенка, с узкими спрямленными чуть голубоватыми пробелами и черной прорисовкой складок. Оклад Евангелия, епитрахиль, поруч и палица золотые, с коричнево-красными и зелеными камнями и жемчугом. Обрез Евангелия и отворот палицы киноварные с розоватым оттенком. Такой же киноварью написаны медальоны в верхних углах средника. В медальонах: слева — Христос, в коричнево-красном хитоне и темно-зеленом гиматии, правой рукой двуперстно благословляет, в левой, покрытой желто-зеленым платом, держит закрытое Евангелие с охряной крышкой и зеленым обрезом; справа — Богоматерь, в коричнево-вишневом мафории, с белым омофором на покровенных руках; надписи твореным золотом, XIX в.: **1С ХС; МР [ ]**.

Черты лица Николы мелкие, правильные, выражение строгое, замкнутое. Охрение красноватое по оливковому санкирю. Письмо гладкое, с постепенными переходами от темного к светлому. Белильные движки тонкие и мелкие, подрумянка едва заметна. Волосы написаны линиями белил голубоватого оттенка. Описи черт лица, прядей волос и бороды коричневые.

В верхней части фона красная надпись вязью XIX в.: «**АГИѠ Н-И-КО  
ЛАИ Ч-ЮДОТ-ВОРЕЦ**». Позем оливково-зеленый, с мелкими белильными крапинками вверху, отчеркнут сверху белой линией.

Клейма иконы (привожу тексты надписей) :

1. Рождество Николы. **РОЖДЕСТВО СТАГО НИКОЛЫ.**  
Никола представлен стоящим в купели.
2. Приведение во учение. **ПРИВЕДОША СТАГО НИКОЛЫ В НАОУЧЕНИЕ ГРАМОТЫ.**
3. Поставление в диаконы. **[ ]ОСТАВЛ[ ] [ ]ГО НИКОЛЫ ВО ДІЯКОНЫ.**
4. Поставление в пресвитеры. **ПОСТАВЛЕНИЕ СТАГО НИК[ ] ВЪ ПРЕСВИТЕРЫ.**
5. Поставление в епископы. **ПОСТАВЛЕНИЕ СТАГО НИКОЛЫ ВЪ ЕПИ[ ]ПЫ**
6. Посечение древа и изгнание беса из источника. **СТЫ[ ] [ ]ЛАЕ ИЗГНА ЪСА ИЗЪ КЛАДЕЗЯ.**
7. Исцеление бесноватого. **СТЫЙ НИКОЛАЕ ИСЦЕЛИ МУЖА БЕСОМ ДЕРЖИМА.**
8. Явление Николы царю Константину во сне. **СТЫИ НИКОЛАЕ ЯВИСЯ ЦРЮ КОНСТАНТИНУ ВО СНЕ.**
9. Явление Николы трем мужам в темнице. **СТЫ НИКОЛАЕ ЯВИСЯ ТРЕМЪ МУЖЕМЪ В ТЕМНИЦЫ.**
10. Избавление трех мужей от казни. **СТЫ НИКОЛАЕ ИЗБАВИ ТРЕХЪ МУЖЕЙ ВТ МЕЧА.**
- 11-12. Чудо об Агрикове сыне Василие. **СТЫЙ НИКОЛАЕ ВЗЕМ ВТ ЦРЯ НЕВИДИМО АГРИКОВА СНА; СТЫЙ НИКОЛАЕ ПОСТАВИ АГРИКУ СНА ЕГО СЛУЖ[ ] ВШАГО ПРЕД ЦРЕМЪ ОУ СТОЛА.**
- 13-14. Чудо о ковре. **СТЫЙ НИКОЛАЕ КУПИ КОВЕРЪ У МУЖА НЕКОЕГО; СТЫИ НИКОЛАЕ ПРИНЕСЕ КОВЕРЪ ЖЕНЫ.**
- 15-17. Чудо о трех друзьях. **КОР[ ] ЛИНИЦЫ ПОГРУЗИША ТРЕХЪ ДРУЗЕЙ В МОРЕ; ДВА ДРУГА НА [ ]АМЕНИ ПЛЫША МОЛЯЩЕ[ ] СЯ СТОМУ НИКОЛЬ И ТРЕТИЙ ДРУХЪ ВСЕДЕ И ЧРЕВА КИТОВА И ВЫНЕСЕ МЕХЪ ЗЛАТА; ТРИ ДДРУГА ПЛЫША КО ГРАДУ ВИЗАНТИИ НА КАМЕНИ.**
18. Никола спасает корабль от потопа. **СТЫИ НИКОЛАЕ ИЗБАВИ КОРАБ[ ] ВТ ПОТОПА.**
19. Погребение Николы. **ПОГРЕБЕНИЕ СТАГО НИКОЛЫ.**
20. Перенесение мощей Николы из Мир Ликийских в Бари. **ПРИНЕСЕНИЕ МОЩЕЙ ИЗ МИРА В БАРЪ ГРАДЪ.**

Позади гроба — круглый башнеобразный храм.

Клейма вытянуты по вертикали, отделены друг от друга узкой полоской золотого фона. Композиции ясные, уравновешенные. Фигуры правильных пропорций, отчетливо выделяются на фоне архитектуры или пейзажа. Постройки традиционных форм, довольно массивных пропорций. Это башнеобразные и базиликальные здания, под плоскими, круглыми и двускатными кровлями, кивории над престолами. Боковые стороны зданий, как правило, значительно темнее фронтальных. На колоннах, камне в «Чуде о трех друзьях» (клейма 16 и 17), гробе Николы — белильными крапинками обо-

значена фактура камня. Горки, одинаково развернутые по диагонали, светло-желтые, светло-коричневые, прозрачно-зеленые, с некрупными сдвоенными белильными лещадками и постепенно сгущающимися в «глубину» красными и сине-зелеными тенями. Основные цвета иконы: белый, розовый, глуховатый красный, желтый, коричневый, зеленый, от очень светлого до черно-зеленого, в некоторых одеждах — малахитового оттенка. Очень активны темные тона, сближенные с черным, который используется в качестве необходимого компонента колорита, расширяющего диапазон как хроматических, так и ахроматических контрастов, и подчеркивающего разнообразие оттенков других цветов, особенно красного.

В личном подрумянке чуть ярче, движки положены свободнее, чем в среднике.

Фоны, нимбы и поля золотые. Опушь красная, по сторонам узкая, вверху и внизу широкая. Позднейшие надписи в клеймах и на нижнем поле вписаны в первоначальные прографленные строчки.

**Иконография.** Средник принадлежит к иконографическому варианту, известному в Новгороде с XV в. и распространенному в XVI в. повсеместно. Состав клейм и их иконография соответствуют иконописной традиции русского Северо-Запада, Новгорода и Пскова. С середины XVI в. там становится популярным сюжет «Чудо о трех друзьях», иллюстрируемый, кроме издаваемого памятника, в новгородских иконах Николы середины XVI в. из Рождественского собора Антониева монастыря и конца XVI — начала XVII в. из г. Боровичи, в вероятно новгородской иконе середины XVI в. из собрания Д. В. Сироткина в Нижнем Новгороде, в псковских иконах середины — второй половины XVI в. неизвестного происхождения и второй половины XVI в. из церкви Варлаама Хутынского на Званице в Пскове, а также на стенках киота, по моему мнению, второй половины XVI в.

На анализируемой иконе сцены поставления святого в различные чины иерархии и чудеса на море объединены в горизонтальных рядах клейм. Последовательно проведено попарное сопоставление различных эпизодов одного и того же повествования (клейма 11—14). В этом отношении она близка к упомянутой иконе из собрания Д. В. Сироткина. Во многих клеймах сравниваемых икон фигуры нарисованы по одинаковым образцам («Рождество Николы», «Посечение древа и изгнание беса из источника», «Исцеление бесноватого», «Избавление трех мужей от казни», «Избавление Агрикова сына Василия от сарацинского плена», «Разбойники бросают за борт трех друзей», «Спасение трех друзей»). Данное сходство этих двух памятников подтверждает суждение Э. С. Смирновой о том, что новгородские иконники XV-XVI вв. пользовались «образцами» житийных клейм Николы.

Изображение храма в клейме с перенесением мощей Николы, известное в среднерусской живописи со второй половины XIV в., не встречается на новгородских иконах до середины XVI в.

**Датировка и атрибуция.** На основании надписи на нижнем поле икона издается как новгородская, 1551-1552 гг.

Атрибуция и датировка не противоречат ее стилю. Правильно нарисованные, строгие, замкнутые лики (особенно — в среднике), их плотное непрозрачное письмо имеют широкий круг аналогий в живописи середины столетия: во фресках Благовещенского собора Московского Кремля 1547—1551 гг. и иконах пророческого ряда его иконостаса, иконе «Владимирская Богоматерь» 1552 г. мастера Семиона Яковлева, иконах деисусного, праздничного и пророческого чинов иконостаса Спасского собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, по-видимому, 1550-х гг., а на новгородской почве — в иконах праздничного ряда иконостаса из Спасо-Нередицкого монастыря и упомянутой житийной иконе «Никола» из Антониева монастыря.

Массивные пропорции и основательная постановка фигуры в среднике, строгий, обобщенный рисунок клейм, типы ликов и их исполнение выдают связь иконописца с тем монументализирующим направлением русского искусства середины XVI в., которое в Новгороде представлено восходящими к византийским миниатюрам XIV в. миниатюрами Соловецкого Евангелия 1551 г. и Евангелия, вложенного в 1552 г. Ф. Сырковым в Сретенско-Владимирский Сырков монастырь. Икона ближе к миниатюрам второй из названных рукописей, несколько упрощенным по сравнению с соловецкими, представляющими более аристократический вариант искусства середины столетия.

В разреженности и ясности построения клейм, замедленности движения сказывается опора на традиции искусства первой половины XVI в. Характерная для живописи XVI в. тенденция к развитию сценического начала и усилению внешней экспрессии проявляется в памятнике в меньшей степени, чем в иконах иконостаса новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках 1558 г.

**Никола Чудотворец с 16 клеймами жития** (вторая половина XVI в. Псков (?)) (размер 114 x 95)

**Описание.** Некрупная полуфигура Николы свободно расположена в почти квадратной плоскости средника. Святитель правой рукой двуперстно благословляет, в левой, наполовину прикрытой омофором, держит закрытое Евангелие с зеленовато-голубым обрезаем и голубой крышечкой с орнаментом из цветных камней. На святителе темно-коричневая фелонь с серо-зелеными бликами и тонкими линейными пробелами, отмечающими направление движения складок. По сторонам от головы Николы в оранжевом и зеленовато-голубом медальонах полуфигуры Христа с Евангелием в правой руке и свитком в левой и Богоматери с омофором. Лик Николы написан плотной желтой охрой по серо-оливковому санкирю. Три ряда глубоких складок на лбу и морщины на щеках прописаны широкой коричневой линией, на высоких частях положены белильные оживки. Нимб обведен двойной тонкой линией с точечным орнаментом.

Надпись светло-коричневая: [ ]И[ ]. **НИКОЛАЕ ЧУДОТВОРЕЦ.**

Средник заключен в оранжевую рамку.

Состав клейм.

1. Рождество. [ ] **СТЫХЪ ОЦА НАШЕГО НИКОЛЫ**
2. Крещение. **КРЕЩЕНИЕ СТАГО НИКОЛЫ ЧЮ СИЦЕ** [ ]  
Младенец стоит в купели, рядом женская фигура со свечой и мужская, в боярской одежде.
3. Приведение во учение (надпись утрачена).
4. Поставление в диаконы (надпись утрачена).
5. Поставление в священники. [ ] **ПОСТАВЛЕНИЕ** [ ]
6. Поставление в епископы. **ПОСТАВЛЕНИЕ СТАГО НИКОЛЫ ЧЮД ВО АРХИЕПИСКОПЫ**
7. Явление во сне царю Константину. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ ЯВИСЯ ЕВЛАВ** [ ] **ВО СНЕ**
8. Явление трем мужам в темнице. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ КАКО ИЗБАВИ ТРЕХ МУЖЕЙ W ТЕМНИЦЕ**
9. Изгнание беса из кладезя. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ ЧЮД ИЗГНА ИС КЛАДЕЗЯ БЕСА**
10. Спасение корабля от потопления. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ КАКО ИЗБАВИ ТРЕХЪ МУЖЕ** [ ] **СИЦЕ В МОРИ**
11. Избавление трех мужей от казни. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ КАКО ИЗБАВИ ТРЕХЪ МУЖ** [ ] **W МЕЧНОГО ПОСЕЧЕНИЯ**
12. Никола спасает Димитра. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ ЧЮД КАКО ИЗБАВИ НЕКОЕГО ДИМИТРИЯ W МОРЯ СИЦЕ В ГОРАХЪ** [ ]
13. Никола покупает ковер у старца. **ЧДО СТАГО НИКОЛЫ О КОВРЕ СИЦЕ СТОИТ** [ ] **НИКОЛА ЧЮД И ДАЕТЪ МУЖЕВИ КОВЕРЪ**
14. Никола отдает ковер жене старцевой. **ЧУДО СТАГО НИКОЛЫ СИЦЕ СТОИТЬ НИКОЛА В РУКАХ ОУ НЕГО** [ ] **ОВЕРЪ ПРЕД НИМ СТОИТЬ ЖЕНА**
15. Погребение Николы. **ПОГРЕБЕНИЕ СТАГО НИКОЛЫ**
16. Перенесение мощей. **ПЕРЕНЕСЕНИЕ МОЩЕИ СВГО НИКОЛЫ ЧЮДОТВОРЦА**

Клейма крупные, по форме приближенные к квадрату, в верхнем и нижнем регистрах не разделены рамками, но сцены композиционно выделены. В композициях горизонтальных рядов здания поставлены на линии поэма, довольно высокого, фигуры же приближены к нижнему краю.

Размеры фигур неодинаковы, пропорции укороченные, головы большие, руки маленькие. Лики горбоносые, глаза написаны большими черными точками. Лицо выполнено коричневой охрой по оливковому санкирю свободными мазками, губы чуть розоватые. Одежды в основном белые, красные и синие, пробела мелкие, зигзагообразные, проложенные в тон. Наиболее сохранный фигура святого в клейме 12, здесь подризник Николы красный с голубоватыми пробелами.

Архитектурные фоны состоят из традиционных палат простой формы и приземистых трехглавых храмов с тройными рядами невысоких закомар. С



обеих сторон к ним примыкают широкие низкие приделы со звонницами, имеющими сквозные проемы.

Горки холмообразные, серо-зеленые, серые, розовые с киноварными приплесками и белильными лещадками в виде мелких «запятых».

В колорите преобладают серо-зеленые, зеленовато-голубые, красные, белые, розовые, желтые, коричневые цвета. Краски положены жидко. Белила крупного помола, в цветных пигментах видны крошки белил. Позем темно-зеленый, краска плохо кроющаяся.

**Иконография.** Наибольшее распространение типа поясного изображения святителя Николая в житии на Руси относится к XIII— XIV в. В XVI в. большей популярностью в житийных иконах пользовались ростовые изображения святого в типе Можайского или Зарайского. В Пскове поясные изображения были распространены среди архаизирующих памятников, например, «Никола, с житием» второй половины XVI века из Мелетова.

Состав и иконография клейм традиционны для новгородских и псковских икон XVI века. Редкая иконографическая деталь — наполовину скрытый землей гроб (клеймо 15) известен в псковской живописи на частях киота. Аналогично решены в обоих памятниках композиции поставлений. Особенностью нашей иконы является наличие текстов на свитках в клеймах поставления. Изображение восприемницы со свечой в сцене Крещения восходит к иллюстрированному рукописному житию Николы, выполненному в царской мастерской в 1570-х г.

**Датировка и атрибуция.** В системе письма личного и в цвете желтой охры в лике Николы в среднике находим сходство с псковской иконой «Избранные святые» второй половины XVI в. из с. Озеры в Псковском музее.

Оттенки зеленого, серого, красного, оранжевого, розового чисто псковские и близки «Четырехчастной» 1547 г. и праздникам из церкви Николы со Усохи в Псковском музее (особенно «Благовещение»). Весьма характерно применение крупнотертых белил в смеси с пигментами, следующее древней традиции, а также обилие белого цвета. Примечателен прием наложения пробелов, часто цветных: они не имеют четкой геометрической формы, живописны, кладутся зигзагом, волнистыми легкими линиями, отмечая направление складок, одежд. Истоки аналогичного приема находим в названных праздничных иконах и уже более отчетливо в иконе «Богоматерь Владимирская с чудесами» второй половины XVI в. Лики персонажей в клеймах, горбоносые с энергичной моделировкой, близки по характеру охрения ликам святых из указанных праздников. Весьма характерны развитые архитектурные фоны с элементами реальной местной архитектуры. При сходстве в колорите и рисунке с иконами середины века в нашем памятнике заметно упрощение приемов, огрубление живописи, которые связаны как с более поздним временем создания иконы, так и с принадлежностью к другому культурному слою.

**Части киота с клеймами жития Николы Чудотворца** (середина — третья четверть XVI в. Псков) (размер 153,5 x 27,5— левая створка, 153,5 x 28,5— правая створка)

**Описание.** Створки разделены на 10 клейм, по 5 на каждой, с эпизодами жития Николы. Клейма заключены в единый ковчег, клейма верхнего ряда имеют трапециевидную форму, повторяющую очертания верха створок.

Состав клейм (слева направо):

1. Поставление в священники.
2. Поставление в архиепископы.
3. Избавление корабля от потопления.

Темно-синее море заполняет все пространство клейма. Мачта корабля имеет необычное зубчатое завершение.

4. Спасение Димитра со дна моря.
5. Явление Николы царю Константину во сне.
6. Спасение трех мужей от казни. Палач изображен в воинской одежде.

7. Возвращение Агрикова сына Василия из сарацинского плена. Василий в боярской одежде. На столе кубки, кувшины, стопа и чарка-«утица». Навстречу Василию бежит собака.

8. Спасение трех друзей из морской пучины.

Изображение моря заполняет все пространство клейма.

9. Погребение Николы.

Святитель, участник обряда, держит в руках кадило. Гроб до половины скрыт землей.

10. Перенесение мощей.

Киноварные горки диагонально делят пространство клейма и заменяют собой позем.

Композиции клейм лаконичны. Немногочисленные фигуры, изящные, чуть вытянутые, с небольшими головами и руками, свободно размещаются в просторном поле клейма. Лики с круглыми подбородками и длинными носами, с характерным «крючком» на кончике, написаны коричневой охрой по оливковому санкирю с легкой подрумянкой. Граница санкиря и охрения мягко растушевана, тенью отмечены подглазья треугольной формы, впадины щек и висков. Белильные оживки, мелкие и многочисленные. Глаза небольшие, круглые, зрачки черные и крупные, около зрачка поставлена белильная точка.

Архитектура разнообразна: базиликального типа сооружения, увенчанные луковичной главкой, трехглавые и пятиглавые храмы со сквозными звонницами, криволинейные стены, иногда с зубцом посередине, палаты с разнообразными навершиями — бочкообразными, в виде изогнутых раковин, многоярусные, с расширением вверху. Здания розово-красные, серо-голубые, светло-желтые, слегка тонированные белые тщательно вычерчены, разграфлены бледно-голубыми линиями и имеют цветной контур.

Горки оранжевого, оливкового, розово-красного и темно-зеленого цвета с острыми мелкими лещадками, на которые положены широкие короткие серо-голубые пробела в виде прямоугольников и запятых. Лещадки обведены

красно-коричневой линией. На горках пучки длинных тонких черных трав с мелкими листочками. На темно-зеленых горках травы красные.

Море темно-синее с орнаментальными голубыми завитками волн.

Одежды в основном коричневые, темно-синие, розово-красные и белые. Складки прочерчены широкими темными линиями. Белые одежды, а также парус и престол покрыты графическим орнаментом, растительным и геометрическим, коричневого и черного цвета.

Все краски плотные, кроме коричневого, оливкового и плохо кроющего серо-голубого.

В иконе много золота, украшающего каймы одежд дьяконов, стол, ложе, главки храмов и колокола; в черных проемах зданий — золотые решетки.

Фон, поля и нимбы — золотые, золото на розоватом полименте.

Надписи внутри клейм 2,3,4,7,10 черные:

**С [ ]Т [ ] НИКОЛАЕ**

Остатки надписи в 6-м клейме киноварные.

Опушь киноварная.

**Иконография.** Части киота со статуей Николы. Судя по их форме, они были закреплены внутри киота и обрамляли статую по бокам. Это не были створки, так как тыльная сторона досок не имеет следов обивки или окраски и ширина досок недостаточна для того, чтобы закрывать обычно широкую статую, например, «Никола» в киоте из Псково-Печерского монастыря. Недостающие клейма жития — около пяти — от «Рождества Николы» до «Поставления в священники» могли располагаться на еще одной доске, укрепленной сверху, над головой святого.

Возможно, частью верхней стенки того же киота является эрмитажный фрагмент с сюжетами «Приведение Николы в учение» и «Поставление Николы в диаконы» (размер фрагмента 29x55,4x3 см), точно восполняющий житийный цикл боковых стенок в нашем фрагменте. Фрагмент близок по характеру живописи и материальным признакам (в обеих основой являются сосновые доски, одинаковый кракелюр живописного слоя и грунта свидетельствует об их сходном технологическом изготовлении), идентичен по ширине и толщине досок. Однако изображение храма на фрагменте из Эрмитажа в виде плоской стены, завершенной куполами, отлично от конструктивного, с колонками храма в клеймах рассматриваемого нами памятника (клейма 1 и 2). Это отличие может свидетельствовать как об исполнении киота в целом уже во второй половине XVI в., так и о том, что фрагмент из Эрмитажа принадлежит другому киоту, исполненному в той же мастерской, что и боковые стенки изучаемой нами иконы, но уже в более позднее время.

По летописным данным, скульптурные изображения Николы и Параскевы «на рези в храмцах» впервые появились во Пскове в 1540 г. Уже в 1542-1543 гг. по крайней мере три таких статуи (две из них — Никола) размещались в псковских храмах. Опись Псково-Печерского монастыря 1637 г. упоминает статую Николы в киоте в монастырской Никольской церкви.

Подбор клейм и их иконография отражают традицию, сложившуюся в Новгороде и Пскове к середине XVI в., в среде, близкой макарьевской мастерской. Особенностью памятника является сопоставление в горизонтальных регистрах клейм, сюжеты которых имеют смысловую связь (поставления, морские чудеса, избавление от казни, скорая помощь), что отражает общую дидактическую направленность искусства этого круга, например, «Никола с клеймами жития» 1551-1552 гг. из музея имени Андрея Рублева — выделение клейм с поставлениями в верхней части иконы, «Никола с житием» XVI в. из Нижегородского музея.

Сюжет «Спасение трех друзей» получает наибольшее распространение с середины и во второй половине XVI в. в основном в новгородских и псковских памятниках: «Никола с клеймами жития» 1551—1552 гг. «Никола с житием» 60-х гг. XVI в. из Рождественского собора Антониева монастыря в Новгородском музее, «Никола с житием» середины XVI в. из Нижегородского музея, «Никола с житием» 1563 г. из Боровичей в Новгородском музее, «Никола с житием» второй половины XVI в. в музее имени Андрея Рублева, «Никола с житием» середины — второй половины XVI в. в Государственном Русском музее.

Редкая деталь — бегущая навстречу Василию собачка в сцене его возвращения из сарацинского плена — получает преимущественное распространение со второй половины XVI в. в том же регионе: уже упомянутая икона «Никола с житием» второй половины XVI в., «Никола с житием» середины XVI в.. Аналогичные изображения входят в Лицевое житие Николы, первый известный иллюстрированный житийный свод, созданное царскими мастерами в 70-х годах XVI в. на основе образцов, бытовавших в макарьевской мастерской.

В клейме 9 «Погребение Николы» редкая иконографическая деталь — гроб, до половины скрытый землей, — повторена в иконе «Никола с житием».

**Датировка и атрибуция.** К псковской иконописи середины — второй половины XVI в. памятник был отнесен Н. А. Барской при описании его для каталога музейного собрания. На псковское происхождение указывают характерный для Пскова колорит, сумрачный, при обилии белого цвета, построенный на сочетании тонально сгармонированных контрастных, темных и насыщенных цветов, излюбленные псковичами цветовые сочетания темно-зеленого с розово-красным и оранжевого с голубым, а также характерные оттенки коричневого, темно-синего, оливкового, плохо кроющего серого-голубого. Близок псковским памятникам способ изображения темных активно окрашенных горок с контрастными по цвету мелкими острыми лещадками и круглыми пятчками.

Псковская традиция проявляется и в живописи личного. Выявляя строение лица, мастер сохраняет свойственную именно псковской культуре живописную моделировку, используя довольно темную карнацию. Местный тип сохраняется в аскетических ликах с круглыми подбородками и длинными носами с характерным «крючком» на кончике. Близкими примерами могут

служить: «Богоматерь Тихвинская с Акафистом» первой четверти XVI в. в Псковском музее, «Сошествие во ад» первой половины XVI в. в Псковском музее, «Четырехчастная» 1547 г. из Благовещенского собора Московского Кремля.

Палаты с разнообразными усложненными навершиями восходят к произведениям макарьевской мастерской, однако многие из этих фантастических форм получают широкое распространение и в псковских памятниках этого времени. Особенно излюбленным становится мотив полукруглых стен, соединяющих здания по сторонам композиции, с башенками или зубцом в центре. Вводятся формы реальной псковской церковной архитектуры, такие, как звонницы со сквозными проемами: «Никола с житием» второй половины XVI в., праздничный ряд из церкви Николая со Усохи в Псковском музее .

Части киота не могли быть украшены живописью до 1540 г., наиболее вероятное время создания киота — середина века. Общерусскому стилю этого времени соответствуют сложные архитектурные фоны, линейная проработка деталей, лаконизм композиции данного памятника.

*Контрольные вопросы и задания:*

1. Подберите иконы тверской школы с изображением Николая.
2. Подберите иконы московской школы с изображением Николая.
3. Представьте сравнительный анализ поясных икон с изображением Николая Мирликийского.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Иконы занимали в древнерусском искусстве важное место. Главной задачей живописи было «воплотить слово», воплотить в образы христианское вероучение. Икона призвана была раскрывать вечный, то есть религиозный смысл явлений. Все суетное чуждо ей. Она учит нас бесстрастию, молитве. Казалось бы, оценивая русскую икону, как явление художественной культуры христианизированной Руси, можно было бы ограничиться констатацией факта исключительного развития на русской почве искусства иконописания, полученного в дар от Византии.

Иконопись - это сложное искусство, в котором все имеет особый смысл: цвета красок, строение храмов, жесты и положения святых по отношению друг к другу. В течение долгих веков древнерусская живопись несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. Именно в глубоком раскрытии этих истин обретала живопись византийского мира, в том числе и живопись Древней Руси, созданные ею фрески, мозаики, миниатюры, иконы, необычайную, невиданную, неповторимую красоту.

Новгородская, псковская и тверская школы живописи являются особенно интересными и самобытными при анализе древнерусской живописи XV-XVI вв. Каждая из них имеет свои характерные черты и особенности. Стихия новгородской живописи - это импульсивность образа, достигнутая совсем особым цветовым строем, ярким и звонким. Новгородские художники не любят сложных, замысловатых сюжетов, им осталась чуждой сложная символика византийских и западноевропейских теологов. Они предпочитают изображать почитаемых местных святых. В основу живописного языка псковской школы положен четкий, графический рисунок, составляющий костяк всей живописной конструкции. Псковская живопись имеет ряд особенностей: динамичное построение композиции и энергичной размашистой манере письма, активность пробелов и избыточность орнаментики. Для тверской живописи характерно смешение различных стилей. В тверской живописи второй половины XV в. присутствует строгая традиционная цветовая гамма, в которой густые пробела приглушают цвета, пластичность и психологическая напряженность образа. Здесь нет той утонченности линии и цвета, которая характеризует произведения других иконописных школ в это время. По мере приближения к XVI в. появляется и другое, более декоративное направление в тверской живописи: гамма упрощается до двух-трех основных цветов, все большее место занимает в ней звучный контраст голубого с киноварью.

Святой Николай - один из любимейших святых русского народа, принадлежит к святым святителям. На иконах святители изображаются в богослужебном епископском облачении. Николай, став священником, стяжает славу своей помощью бедным, в рассказах житий выступает твердым и бесстрашным защитником невинно осужденных, помогает пленникам. Жития

повествуют, что уже при жизни облик святого Николая говорил о его святости, указывал на свершившееся в нем преобразование.

Широкую народную любовь обрел святой Николай-Чудотворец на Руси, многочисленны здесь его храмы. И в этой любви, в глубоком постижении личности мудрого и кроткого Чудотворца из Мир Ликийских большую роль сыграли его глубокие, яркие образы, созданные древнерусским искусством. Иконография святого Николая сложилась еще в Византии. На Руси в основе иконографии лежит один из древнейших образов святого Николая - икона, написанная в середине XIII в. в Новгороде. Святой Николай изображается высоколобым, лысеющим старцем, лицо которого испещрено морщинами. Одежды святого Николы, в которых он изображен на иконах, имеют глубокий символический смысл, указывающий на высокое назначение священнослужителя. Рядом со святым обычно изображают Иисуса Христа и Богоматерь. Многочисленны в древнерусском искусстве житийные иконы Мирликийского святителя.

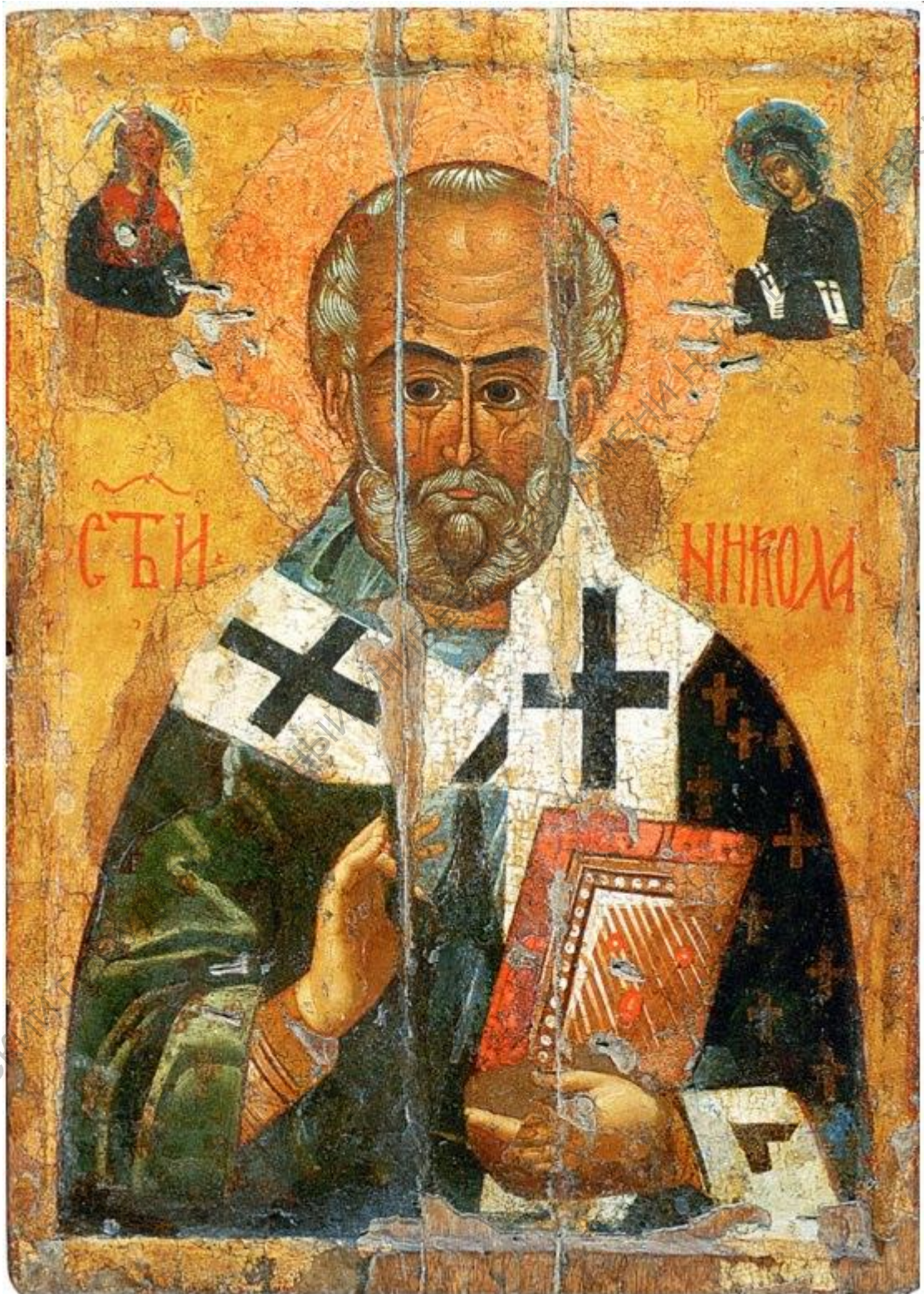
## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев, С.В. Зримая истина / С.В. Алексеев. – СПб.: Ладан, Троицкая школа, 2006. — 288 с.
2. Алпатов, М.В. Древнерусская иконопись / М.В. Алпатов. - М.: Изобразительное искусство, 1978. - 310 с.
3. Алпатов, М.В. Краски древнерусской живописи / М.В. Алпатов – М.: Изобразительное искусство, 1974. - 115 с.
4. Атеистический словарь / М. П. Новиков [и др.]. – М. : Политиздат, 1986. – 512 с.
5. Барская, Н.А. Сюжеты и образы древнерусской иконописи / Н.А. Барская. - М.: Просвещение, 1993. – 223 с.
6. Бобров, Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю.Г. Бобров. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
7. Володарский Н.И. По залам Третьяковской галереи. - М.: Изобразительное искусство, 1970. – 130 с.
8. Гордиенко Э. А. Иконы Николы на круглой доске в Новгороде // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2006. — № 1 (23). — С. 23-31.
9. Гусева, Э.К. А. Рублев. Из собрания Государственной Третьяковской галереи / Э.К. Гусева. - М.: Изобразительное искусство, 1990. – 48 с.
10. Евсева, Л.М. Живопись древней Твери / Л.М. Евсева, И.А. Кочеткова, В.Н. Сергеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://otveri.info/book/zhivopis-drevney-tveri-0/>
11. Еремина, Т.С. Русский православный храм. История. Символика. Предания / Т.С. Еремина. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 480 с.
12. Житие Николая Чудотворца. Издано по рукописи XVI века, принадлежащей Московскому Публичному и Румянцевскому музею (Folio, № 15) // ОЛДП. 1878—1882. Вып. 28-40.
13. Иванов, А.П. Духовные основы церковного искусства / А.П. Иванов // Журнал московской патриархии. - № 5. - 1989. – С.23-30.
14. Крутова, М. С. Святитель Николай Мирликийский в русской исследовательской традиции / М.С. Крутова // Богословский сборник. Вып. 3. М., 1999. С. 197—221.
15. Ключевский, В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник / В.О. Ключевский [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy\\_drevnerusskie\\_jitiya.html](http://dugward.ru/library/kluchevskiy/kluchevskiy_drevnerusskie_jitiya.html)
16. Лазарев, В.Н. Новгородская иконопись / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1981. – 199 с.
17. Лазарев, В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. — 395 с.
18. Лазарев, В.Н. Феофан Грек и его школа / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1961. - 133 с.



19. Лосский В.Н. Смысл икон / В.Н. Лосский, Л.А. Успенский // Пер. с фр. В.А. Решиковой, Л.А. Успенской— М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014. — 336 с.
20. Любимов, Л.Д. Искусство древней Руси / Л.Д. Любимов. - М.: Просвещение, 1974. – 336 с.
21. Овчинников, А.Н. Живопись древнего Пскова / А.Н. Овчинников, Н.И. Кишилов. – М.: Издание ГУ Гознака, 1971. - 101 с.
22. Подобедова, О.И. Об особенностях древнерусской художественной культуры / О.И. Подобедова // Палеоросия. Древняя Ручь: тво времени, в личностях, в идеях. - № 1 (9). – 2018. – С.192-203.
23. Попов, Г.В. Тверская икона XIII – XVII вв. Альбом./ Г.В. Попов. – СПб.: Аврора, 1993. — 280 с.
24. Преподобный Николай Чудотворец. Жизнь, чудеса, святыни / авт.-сост. Е. Щеголева. — М.: Эксмо, 2011. – 211 с.
25. Русская гимнография святого Николаю: проблемы её изучения. // Правило веры и образ кротости... Образ св. Николая, архиепископа Мирликийского, в византийской и славянской агиографии, гимнографии и иконографии. — М.: ПСТБИ, 2004. — С. 356—369.
26. Саенкова, Е.М. Икона «Святитель Николай Чудотворец с житием» 1-й пол. XV в. из собрания К.В. Воронина: особенности иконографии и стиля / Е.М. Саенкова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2011. – Вып. 3 (6). – С.34-46.
27. Спасский Сергей, архиепископ богословия. Православное учение о почитании икон [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.eparhia-saratov.ru/Content/Books/116/veneration.pdf>
28. Тарабукин, Н.М. Смысл иконы / Н.М. Тарабукин. – М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. – 224 с.
29. Трубецкой, Е.Н. Три очерка о русской иконе, - Новосибирск, 1991.
30. Успенский, Л.А. Богословие иконы православной церкви / А.А. Успенский — Коломна: Изд. братства во имя святого благоверного князя Александра Невского, 1997. — 656 с.
31. Федотов, Г.П. Святые Древней Руси / Г.П. Федотов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.eparhia-saratov.ru/Content/Books/120/saints.pdf>
32. Языкова, И.К. Богословие иконы / И.К. Языкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wco.ru/biblio/books/jazyk1/Main.htm>

Иллюстративный материал



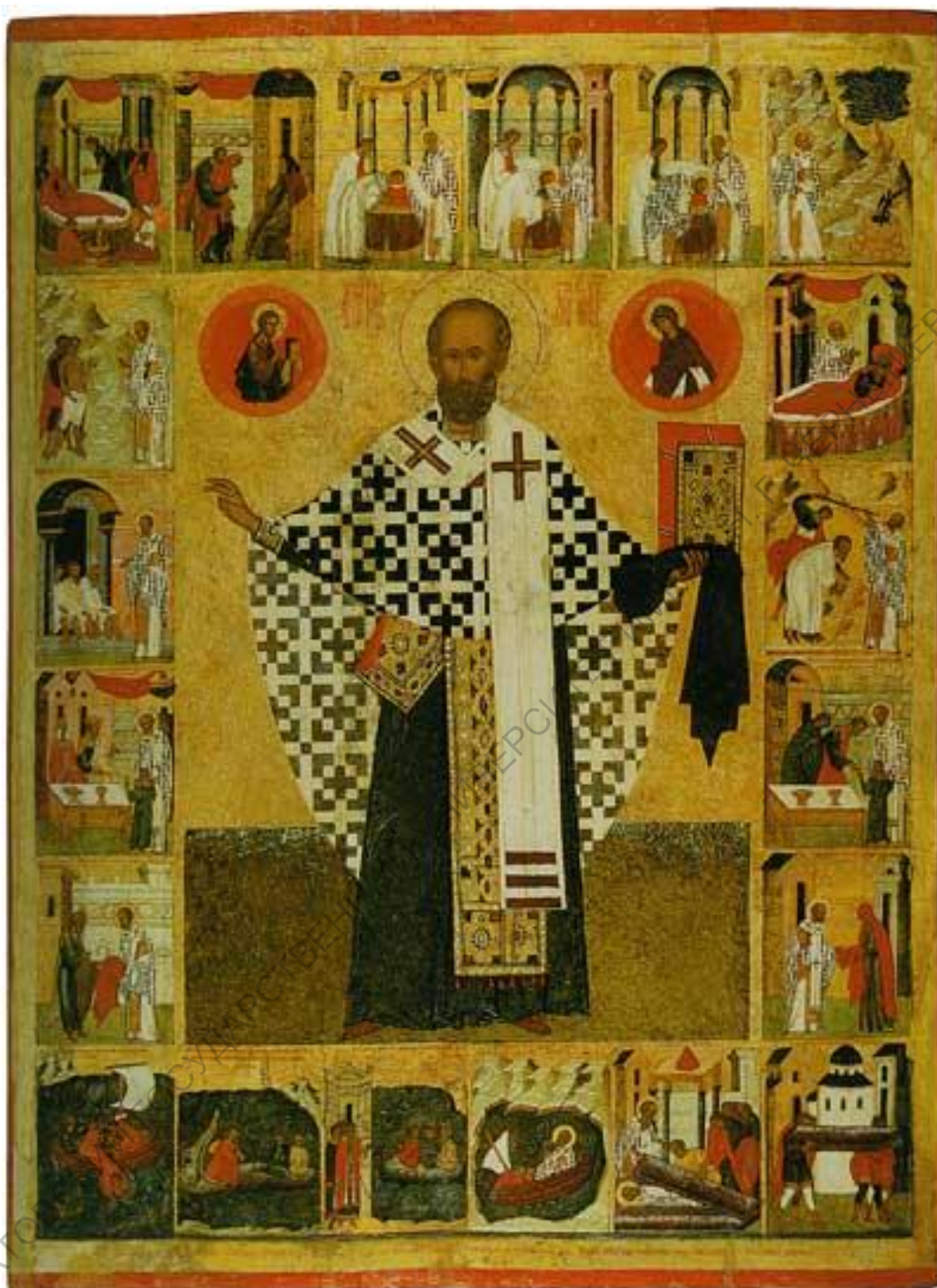
Никола Чудотворец. Конец XV- начало XVI в. (?). Тверь



Никола Чудотворец с 18 клеймами жития. Первая половина XVI в. Тверь



Никола Чудотворец (фрагмент иконы, врезок). Середина — вторая половина XV. Новгород.



Никола Чудотворец с 20 клеймами жития. 1551-1552 гг. Новгород

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1. Икона и ее место в древнерусском искусстве.....	4
Раздел 2. Особенности древнерусской иконописи.....	11
Раздел 3. Сюжеты и образы в древнерусской иконописи.....	18
Раздел 4. Новгородская, псковская и тверская школы иконописи.....	24
Раздел 5. Образ Николая в христианских источниках .....	31
Раздел 6. Иконография святого Николая.....	38
Раздел 7. Анализ икон новгородской, псковской и тверской школ.....	43
Заключение.....	60
Список использованных источников.....	62
Иллюстративный материал.....	64

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

ОБРАЗ НИКОЛАЯ МИРЛИКИЙКОГО В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ  
XIV- XVI ВВ.

Учебное пособие  
для студентов

Авторская редакция