

## СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ СТРУКТУР БОГОРОДИЧНЫХ ИКОН ДВУНАДЕСЯТЫХ ПРАЗДНИКОВ

*Работа представлена кафедрой художественного образования и музейной педагогики.  
Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор П. А. Кудин*

*Анализ икон, показанный в статье, характерен двуединой и противоположной направленностью. С богословской стороны — дается раскрытие религиозно-исторического сюжета; с художественной стороны — рассматривается путь соблюдения композиционных законов. Тем не менее утверждается, что следование канонам не препятствует иконописцу вводить в икону творческие дополнения, не нарушающие канонические основы. Материал статьи будет способствовать совершенствованию методики анализа станковой живописи.*

**Ключевые слова:** русская икона, богословие, каноничность, художественность, композиция.

V. Tyul'kin

## COMPOSITION STRUCTURES OF ICONS OF THE MOTHER OF GOD RELATING TO THE TWELVE GREAT FEASTS

*The analysis of icons, presented in the paper, is characterised by the dual and reversed orientation. In theological terms the religious and historical plot is revealed; in artistic terms the essence of compositional law observance is considered. However, the author maintains that adherence to canons does not prevent an icon-painter from introducing creative additions that do not violate the canonical principles. The material of the paper will promote improvement of the easel painting analysis methods.*

**Key words:** Russian icon, theology, canonicity, artistry, composition.

Двунадесятые праздничные иконы располагаются в храме на иконостасе, образуя праздничный ряд (чин). В православных храмах России иконостасы создавались высокими многоярусными (только в российских храмах!). Первый, местный или храмовый ряд состоял из икон, расположенных на уровне середины Царских врат. Со стороны верующих, смотрящих на алтарную преграду (иконостас), — этот ряд составляли иконы:

справа — Иисуса Христа; по другую сторону Царских врат — Богородицы; образы архангелов или диаконов (на створках северной и южной дверей входа в алтарь через иконостас); храмовые иконы — по обеим сторонам входных дверей в алтарь. Над первым рядом по всей ширине иконостаса на главном связующем конструктиву брус (тябле) устанавливаются иконы деисусного чина. В центральной его части над Царскими вратами помещается ико-

на «Спас в силах». Справа и слева от «Спаса» находятся образы Иоанна Предтечи и Матери Божией, показанные в рост в молитвенном обращении к Иисусу Христу. Затем, далее, иконы архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, других великомучеников. Над деисусным чином располагается ряд праздничных икон. Последующие два ряда содержат иконы праздничного, пророческого и праотеческого чина.

Четыре Богородичные двенадцатые и одна Великая праздничная иконы напоминают верующим о пяти главных жизненных событиях Царицы Небесной, отмечаемых в Православии. Данные пять периодов охватывают земную жизнь Пресвятой Богородицы и представлены иконами: «Рождество», «Введение во храм», «Благовещение», «Покров» и «Успение». Икона «Покров Пресвятой Богородицы» относится к Великому празднику. Четыре других образа входят в число двенадцатых праздников, остальные восемь двенадцатых праздников являются Господними и представлены иконами: «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Вход Господень в Иерусалим», «Вознесение», «День Святой Троицы», «Воздвижение Креста Господня».

Анализ композиционной структуры иконы должен опираться на богословские основы древнерусской иконописи. Иной подход будет означать проведение исследования иконы в отрыве от ее культового назначения, религиозно-исторического содержания, иносказательно-гайиственной сущности. Еще бытуют представления об иконе только как о прекрасном декоративном искусстве, что ее совершенные качества могут (а подчас – должны!) рассматриваться независимо от православных принципов ее создания. В первой трети XX в., вплоть до его конца, в иконе обсуждались композиция, пространство, линия, колорит вне ее духовного содержания. Возникло неразрешимое противоречие – сущностно-содержательная сторона в исследовании почти не участвовала, а формальный подход в анализе произведений изобразительного искусства не приветствовался, так как с неизбежностью смыкался с принципом композиционного анализа абстрактных

живописных работ, в которых сюжетно-содержательная основа вообще отсутствует. В настоящее время противоречие анализа произведений древнерусской живописи благополучно разрешилось в связи с отсутствием в России тотального атеизма. Поэтому на этих страницах анализ композиционной структуры Богородичных икон двенадцатых праздников будет опираться на их евангелистическое и апокрифическое (дополняющее Евангелие) содержание.

Праздничный чин иконостаса содержит иконы не только вышеперечисленных двенадцатых праздников. Этот ряд дополняется иконами иных праздников, в соответствии со своеобразием российского региона, именем посвящения храма (тезоименитством) или иными его особенностями. Другими праздничными иконами являются, к примеру, «Тайная вечеря», «Причащение апостолов», «Суд Пилата», «Распятие», «Снятие со креста», «Положение во гроб», «Оплакивание», «Сошествие во ад», «Воскресение», «Жены-мироносицы у гроба», «Уверение Фомы», «Сошествие Святого Духа на апостолов» и другие иконы.

**Образы Рождества Пресвятой Богородицы.** Годовое исчисление на Руси начиналось с сентября месяца. Поэтому первым церковным праздником являлось Рождество Богородицы. Иконический сюжет этого события прочно устоялся. Тем не менее изографы Руси часто вносили в него свои дополнения. Например, композиционная структура иконы XV в. (Львовская картинная галерея) значительно отличается от иконы Рождества Богородицы первой половины XVII в., также Новгородского письма (Центральный музей древнерусской культуры Андрея Рублева. Москва).

Определенные отличия композиционных структур образа Рождества Богородицы обусловлены тем, что это событие не содержится ни в одном из четырех канонических текстов Евангелия. Датированная II в. апокрифическая повесть, в которой рассказывается о благочестивых супругах Иоакиме и Анне, отце и матери будущей Богородицы, остававшихся до старости бездетными, так и называлась – «Повесть о рождении Девы Марии».

Канонический сюжет, повторяющейся в иконах Рождества Богородицы, представляет

момент, когда благочестивая Анна родила ребенка. Анна возлежит на ложе, близ которого пребывают в хлопотах женщины, помогающие первым часам жизни девочки, предназначение которой – подарить миру Спасителя душ человеческих. В новгородской иконе, созданной в XV в., пространство композиции по глубине четко разделено на два плана, которые различаются и по высоте пола (уровень ближнего плана значительно ниже уровня дальнего плана). Перепад уровней показан в виде стенки, украшенной лепным или расписным орнаментом. Лестничный переход из одного пространства в другое не изображен, хотя в других иконах Рождества Богородицы он изображается в виде лестницы.

Отсутствие прямой связи между первым и вторым планами означает стремление иконописца подчеркнуть особенность, торжественность события. Передний план посвящен Анне, малютке Марии и девам, совершающим омовение родившейся девочки. Это сугубо интимное пространство. Анна сидит на наклонном ложе, что зрительно делает фигуру неустойчивой. Иконописец изобразил Анну опирающейся на деву, которая поддерживает ее левой рукой, а правой – указывает на спеленатую Марию и дев, приготавливающих купель для малютки.

На дальнем плане три девы приносят Анне дары. В одном из помещений верхнего этажа дома изображен Иоаким, издали наблюдающий за величием происходящего в «женской» половине дома. В древнерусской иконописи иногда изображали архитектуру так, что не всегда была понятна сущность пространства – внутреннее оно (интерьер) или же внешнее (фасад здания). В этих случаях использовалась условность: если действие происходило в интерьере, тогда отдельные архитектурные формы (объемы) соединяли тканью, чаще всего красной. Ткань – велум (от *лат.* – парус) – перебрасывалась с одного строения на другое. Это показывало молящемуся, что изображаемое событие происходит во внутренних помещениях дома.

В иконах начала XVII в. перепад пространств первого и второго планов композиционно смягчался двумя способами. В первом

случае вместо стенки изображалась лестница. Во втором случае стенка прикрывалась сюжетом любования малюткой Марией, которую Иоаким и Анна совместно бережно держат на руках. Второй композиционный прием встречается чаще всего в иконах Рождества Богородицы с клеймами, в которых раскрывается земная жизнь Матери Божией.

В данных трех иконах развитие пространств первого и второго планов выражено по-разному. В первой рассмотренной иконе (XV в.) пространства двух планов относительно независимы друг от друга, их продолжение происходит слева – направо, от Анны. Девы, приносящие дары Анне, появляются справа извне. Пространство первого плана не имеет динамики развития, так как сдерживается фигурами дев с купелью и Марией на руках у одной из них.

Во второй иконе (XVII в.) пространство развивается из глубины к переднему плану, как бы «перетекая» вниз по лестнице. Сама лестница стала своеобразной межой, разделяющей все пространство дома на две части. В левой части композиции располагается ложе, с возлежащей Анной, а внизу – девы, купель и малютка Мария. В правой части композиции изображены девы, приносящие дары, а на дальнем плане в одном из помещений дома изображены Иоаким и Анна, с любовью смотрящие на Марию. Так как архитектура по своему виду достаточно понятно характеризуется как внутренние помещения, поэтому велум в композицию не вводится.

В третьей новгородской иконе «Рождество Богородицы в житии» перепад уровней переднего и второго планов закрыт креслом с высокой спинкой, на котором восседают Иоаким и Анна и с нежностью держат спеленатую Марию. Примечательно, что в этой иконе вместо открытых пространств образовалось пространство иного рода – визуальное создаваемое самим молящимся, хотя и неосознанно. Если соединить линией лики персонажей иконы, тогда получим эллипс, близкий к окружности. Тем самым в композиции иконы создано замкнутое пространство, в котором выделены четыре функциональных события: Анна на ложе роженицы; Иоаким и Анна, си-

дящие в кресле с Марией на руках; две девы, расположенные на полу и приготавливающие купель; девы, приносящие дары. Прямые связи между этими функциональными частями композиции образуют оси эллипса, подобные кресту. Необходимо отметить, что такая композиционная структура явилась следствием замкнутого обрамления содержания ковчега, состоящего из 23 клейм, в которых отражена земная жизнь Богородицы. Диагонали всего прямоугольника иконы координируют с диагоналями эллипса (его осями). В этом проявляется одна из сторон гармоничности композиционной структуры иконы, а также тонкое художественное чутье иконописца. Отметим, что изображенный в нижней части иконы фонтан родниковой воды – это символ чистоты и святости родившейся, будущей Матери Божией. Фонтан, расположенный по центру композиции, создает вместе с углом ложа Анны вертикальную ось зеркальной симметрии. Эта ось делит композицию ковчега на две функциональные зоны. Левая часть композиции в большей мере связана с рождением Марии, а в правой – изображены Иоаким, Анна, Мария и девы с дарами. Заметим, что в иконе XV в. эти зоны отделяются горизонтальной осью в соответствии с уровнями ближнего и дальнего пространств.

**Образы введения во храм Пресвятой Богородицы.** Изображается второе последовательное праздничное событие земной жизни Богородицы. Об этом событии известно также из апокрифического евангелия. Так как Иоаким и Анна дали обет посвятить будущего ребенка Богу, поэтому в день, когда Марии исполнилось три года, они в сопровождении невинных дев, держащих в руках зажженные светильники, ведут Марию в храм. В храме их встречает первосвященник Захария, который предрек, что через Марию Господь явит человечеству спасение. В храме Мария жила двенадцать лет, находилась в святая святых храма, куда никто из верующих мирян никогда не допускался. Пищу Марии приносил ангел. Эти события стали основой содержания праздничных икон «Введение во храм Пресвятой Богородицы». Композиция икон может создаваться иконописцем по-разному, но без

нарушения канонических основ содержания. Рассмотрим композицию трех таких икон.

Икона «Введение во храм», хранящаяся в Государственном Русском музее, относится к наиболее ранним на Руси (XIV в.). Создана для Кирилло-Белозерского монастыря. Отличается строгостью, монументальностью, даже некоторой «брутальностью»\*. Композиция иконы характерна высокой уравновешенностью форм. Этому способствует симметрия в расположении персонажей и архитектурных объемов. В границах ковчега по вертикальной оси иконы на фоне входа в храм изображена трехлетняя Мария. Справа от Марии стоят Иоаким и Анна, позади которых – девы с зажженными свечами. Марию встречает первосвященник Захария и священнослужитель храма. Трехнефный храм представлен как бы в разрезе, что хорошо раскрывает его внутреннее пространство. В боковом левом нефе изображена лестница с крупными, даже тяжелыми ступенями, что соответствует тектонике всех форм композиции. На верхней площадке лестницы, в отдалении от всех, находится Мария. Наверху центрального нефа храма показан ангел, приносящий пищу Марии. В композиционно-структурном отношении Мария и ангел гармонично уравновешивают все композиционное целое. Икона являет собой классический пример иконописи Древней Руси, которую характеризуют: простота изображения глубочайшего содержания; наличие в композиции только необходимого и достаточного количества действующих лиц, предметов, в соответствии с канонами; торжественная строгость происходящего события; стилистическое единство всех элементов композиции; функциональное и символическое значение цветов, связанных воедино колоритом и обусловленных религиозным содержанием иконы.

Иное решение художественного образа создано в иконе «Введение во храм» XVI в., находящейся в Церковно-археологическом кабинете Московской духовной академии (ЦАК МДА). В этой иконе имеются значительные отличия от вышерассмотренного образа. Различия обусловлены прежде всего обликом (и конструкцией) архитектуры. Тектоника здесь

во многом противоположна той монументальности, которая составила значимую сторону художественного образа предыдущей иконе. В данном случае произошло сочетание весомых форм, присущих «бруталисткой» иконе, с тонкими колонками беседок, удерживающих легкие испарушенные оболочки-покрытия. Наличие в композиции велума однозначно указывает, что все изображения (персонажи, архитектурные формы) находятся в интерьере храма, который напоминает облик внутренних помещений дома. В храмах, в которых отсутствовала алтарная перегородка (иконостас), вход в алтарь преграждала невысокая ограда и дверь (калитка). На иконе видно, что Мария одна вошла в алтарное помещение через калитку, где ее встретил Захария. Остальные сопровождающие Марию остались по другую сторону ограды. Как и в предыдущей иконе, Мария изображена также в левом верхнем углу образа. Здесь для нее создано отдельное помещение в виде небольшой беседки. Ангел, приносящий Марии пищу, наполовину скрыт за куполом большой беседки в отличие от иконы XIV в., в которой ангел по соподчиненности занимает одно из центральных мест композиции. Важное отличие между иконами состоит также и в колорите. Серебристо-голубые и синие цветовые тона, придающие строгую торжественность в иконе XIV в., заменены в иконе XVI в. на розовые и зеленые. Тем самым образ приобрел иной оттенок – *не благоговейную торжественность* «Введения во храм», а *благодатную радость* от свершившегося события.

Существует множество икон «Введения во храм», среди которых особую известность в искусствоведении приобрели образы, находящиеся в Новгородском государственном объединенном музее-заповеднике (рубеж XV–XVI вв.) и Кирилловском историко-художественном музее-заповеднике (1497 г.). Тем не менее лучшими по композиционно-художественным достоинствам признаются две иконы «Введения во храм Пресвятой Богородицы», между которыми пролегли два столетия. Одна – вышерассмотренная, хранящаяся в Русском музее (XIV в.), другая – находящаяся в Третьяковской галереи (XVI в.).

Икона «Введения во храм с житием Богоматери, Иоакима и Анны» (XVI в. ГТГ) имеет оригинальную композиционную структуру. Клеймы с житием образуют в иконе не раму, как это наиболее часто встречается в древнерусской иконописи, а своеобразный портал. Тринадцать клейм-сюжетов, начиная от благой вести Иоакиму, которому ангел сообщает о рождении у него с Анной дочери, и до «Успения Богородицы». Следовательно, клеймы стали своеобразным входом в пространство храма, началом «Введения во храм» Марии и мысленным вхождением молящегося в жизнь этого образа. Действительно, другого входа в храм в иконе нет. Но есть вход в алтарь храма, который отгорожен, и на пороге алтаря стоит Захария, встречающий Марию. Так как алтарь расположен в этой иконе справа, поэтому Мария изображена в правом верхнем углу ковчега. Рядом с нею изображен парящий в воздухе ангел, который передает пищу непосредственно в руки Марии. Отметим, что в иконе XIV в. вводят во храм Иоаким и Анна, а девы сопровождают их. В иконе XVI в., Новгородской иконе конца XV в., а также в иконе с «житием» Иоаким и Анна изображены в некотором отдалении, а вводят Марию во храм непорочные девы. Данную икону (с порталом клейм) можно назвать *молитвенным переживанием* череды событий происшедших в жизни Марии, Иоакима и Анны.

**Образы Благовещения Пресвятой Богородицы.** В древнерусской иконописи сюжет о «Благой вести Деве Марии» был так любим изографами, что композиционное построение изводов (редакций икон) претерпевало существенные дополнения, изменения. Это особенно характерно для икон, созданных в XV–XVIII вв. В композицию вводились такие элементы, как пещера – символ места будущего Рождества Спасителя. Мария изображалась за чтением Святого Писания, а не за прядением, согласно канону, и другие детали.

Какие же элементы композиции могут и должны наличествовать в канонических иконах? Для этого и (прежде всего) необходимо вспомнить историю Благой вести, изложенную в Евангелии от Луки, единственном из четырех Евангелий, в котором это событие

описано. Отметим интересное совпадение. Этимология слова «Благовещение» как известия Марии, сообщенного ей архангелом Гавриилом, тождественно слову «Евангелие» как Священному Писанию, созданному в разное время четырьмя авторами: Матфеем, Марком, Лукой, Иоанном.

В «Святом Благовествовании от Луки», дополненном апокрифическим евангелием, повествуется, что Первосвященник поручил семи непорочным девам, в том числе – Марии, изготовить для алтарной части храма завесу. Марии было поручено прясть «багряницу», называемую также «порфира», «пурпур». Это ткань, из которой создавалось одеяние для царственных особ. В апокрифическом евангелии сказано, что Мария перед началом работы вышла с кувшином к колодцу, где услышала голос архангела Гавриила, но не видела его. По возвращении в дом, снова приступив к пряже красного багрянца, Мария увидела архангела Гавриила, который, представ перед ней, обратился со словами: «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна ты между женами... зачнешь во чреве и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус... и Царству Его не будет конца. <...> Тогда Мария сказала: се, раба Господня; да будет мне по слову твоему» [2, гл. 1, стих. 28, 31, 33, 38].

В иконах «Благовещение» в руке у Марии веретено с красной нитью. Поза Марии изображается в двух положениях: во-первых, она испугана от неожиданности, но, несмотря на смущение, ее одна рука приподнята, ладонь открыта к архангелу как знак приятия сообщения; во-вторых, ее поза выражает смирение, готовность принять путь, предназначенный ей Богом. Изображается Мария в двух позах – стоя или сидя. Архангел Гавриил предстает перед ней чаще всего в позе движения, при которой одна нога полусогнута, что создает также и легкое коленопреклонение. В католических иконах архангел предстает Марии в большинстве случаев полностью коленопреклоненным. Рассмотрим три древнерусские иконы, наиболее характерные для православной иконописи.

Икона «Устюжское Благовещение» (вторая половина XII в. ГТГ). Относится к наиболее

ранним иконам. Ее внушительные размеры (229 x 144 см) позволили иконописцу создать образы Архангела и Марии практически в натуральную величину – около 165 см. В композиции иконы нет никаких сопутствующих предметов, раскрывающих или дополняющих это событие. Только архангел, Мария и в полусфере над ними Господь, от которого исходит тонкий синий луч Святого Духа и касается плеча Марии. Дух Божий символизирует воплощение Бога, «шедшего с небес и воплотившегося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася»\*\*. Поэтому в овале на груди Марии изображен Божественный Младенец, а в руках Мария держит пряжу и нить красного цвета, что указывает на живую, кровную связь Марии и Младенца. Икона создает чувство светлой радости, величественности события. Эта икона не только самая ранняя, из созданных на Руси, но и наиболее почитаемая по своим иконописным качествам.

Икона «Благовещение». Исполнена в 1405 г. для Благовещенского собора Московского Кремля предположительно Андреем Рублевым. В отличие от «Устюжского Благовещения» эта икона содержит атрибуты, обычно присущие праздничным образам. Здесь в композицию введена архитектура, которая, судя по всему, представляет интерьер здания и место, где Мария занимается изготовлением багряницы.

Композиционную структуру иконы характеризуют уравновешенное количество взаимодействующих живописных масс (светлых – темных), тонко найденная мера динамики фигуры архангела Гавриила, что говорит о великом мастерстве иконописца. Поза Марии – это яркое выражение смысла диалога Марии и Архангела. Ее правая рука является жестом удивления: «Как будет это, когда Я мужа не знаю?» [2, гл. 1, стих. 34]. Вместе с тем наклон головы указывает на смиренную готовность принять предназначенное ей свыше: «Се, раба Господня, да будет Мне по слову Твоему» [2, гл. 1, стих. 38]. Существенно отметить, что наклон головы и положение тела сидящей Марии выражают не безвольность рабы, а волевою готовность принять, переданное ей указание Бога, и выполнить высшее предназначение.

Такое сочетание в образе – рабы Божией и Царицы Небесной – практически не встречается в других иконах Благовещения. Именно эту ипостась художественного образа имел в виду Леонардо да Винчи, когда утверждал, что писать духовное – трудно. Поэтому с высокой долей вероятности можно говорить, что данная икона – творение Андрея Рублева.

Когда Рублев приступил к работе в Благовещенском соборе Кремля, ему было около 45 лет (родился в 1360 г.). Данный образ написан в 1405 г., а вершина творчества иконописца Рублева – «Пресвятая Троица» – создана в 1411 г. Таким образом, работа над иконой «Благовещение» совпадает с высоким уровнем его художественного акме, т. е. с расцветом творчества живописца.

В коллективной монографии, посвященной Благовещенскому собору Московского Кремля, отмечаются высокие художественные достоинства этой иконы.

Икона «Благовещение» из Покровского монастыря в Суздале (XVI в.). Своеобразие композиции состоит в том, что в этот образ введена одна из тех семи дев (сидит на полу), которым Первосвященник поручил изготовить завесу для храма, а Марии – багряницу. Кроме того, в нижней части иконы изображены три лебедя, пьющие из фонтана с родниковой водой, что и является символом чистоты и верности.

«Благовещение» (конец XV в.). Навершие Царских врат из церкви с. Кострицы Боровичского района Новгородской области находится в Центральном музее имени Андрея Рублева (Москва). Царские врата – главный вход в алтарь – украшаются образами: «Благовещения»; «Евхаристии»; «Евангелистов» – Матфея, Марка, Луки, Иоанна. К настоящему времени сохранилось значительное количество Царских врат XVI–XVII вв. Среди них с наиболее совершенной росписью, в данном случае – изображением сцены Благой Вести, признана иконопись Царских врат из церкви села Кострицы.

Символическое значение Царских врат – вход в Царствие Божие. Знаменательно, что в навершии этого входа находится образ «Благовещения». Тем самым через этот зримый образ

выражаются слова Акафиста, посвященного «Благовещению» и обращенные к Марии как «вратам входа» в «Небесный рай»: «Радуйся, райских дверей отвержение», «Радуйся, дверь спасения», «Радуйся, честнаго таинства дверь», «Радуйся, Ею же отверзется рай».

**Образы Покрова Пресвятой Богородицы.** Праздник «Покров» хотя и не входит в число двенадцатых, но почитается наравне с ними. Впервые введен на Руси в XII в. Андреем Боголюбским во Владимиро-Суздальском княжестве.

Событие Покров Божией Матери произошло в X в. в Константинополе. Русские паломники в Царьград Андрей Юродивый и его ученик Епифаний во время молитвы во Влахернском храме увидели появление Богородицы над Царскими вратами в окружении ангелов и святых. Мария помолилась, сняла с Себя мафорий<sup>\*\*\*</sup> и распростерла его над молящимися. Это чудесное явление положило начало его празднованию на Руси и особой церковной службы, в Акафисте которой поют: «Радосте наша, покрый нас от всякого зла, честным Твоим омофором».

Тем не менее в Византии праздник Покров не существовал, следовательно, не сформировался и канон для иконописного выражения этого события. Иконы «Покров Богородицы» появились только на Руси в Суздале в XIII в. К XIV столетию сложилось два вида иконописного образа: а) Покров распростерт над Богородицей, стоящей в позе Оранты – Молящейся, с воздетыми руками, Покров как бы парит над Марией, удерживаемый двумя ангелами; б) Богородица держит Покров — мафорий или по слав. – омофор на своих руках, внизу, рядом с престолом стоит Роман Сладкопевец со свитком Священного текста в руке, а другой рукой дирижирует пением Акафиста Богородице. Встречаются иконы, в которых иконописцы совмещали образ Богородицы с изображением Сладкопевца, как это показано на иконе начала XVI в., хранящейся в Русском музее.

Матерь Божия покрыла мафорием (омофором) народ, находящийся в храме в момент, когда над городом нависла угроза захвата иноземцами. Поэтому на иконах изображаются

в виде фона здания города. Там, где на фоне показаны только купола храмов, – это купола церквей всего города, а не одного Влахернского собора, что принципиально.

Явление Богородицы Андрею Юродивому и Епифанию возникло над Царскими вратами, т. е. по центральной оси храма. Поэтому во всех иконах Покрова Богородицы преобладает симметрия относительно вертикальной оси композиции.

Иконы Покрова созданы на Руси, как правило, русскими иконописцами. В них сохраняются традиции византийской иконописи, но вместе с тем это новое слово в иконописи, сказанное отечественными изографами.

**Образы Успения Пресвятой Богородицы.** Благовест о скором Успении (Успении) также сообщил архангел Гавриил. В этой Благовести сообщалось, что Сын позаботится, спасет Ее – возьмет на Небо. Поэтому в иконах «Успения» позади смертного одра изображается Спаситель, который держит на руках душу Марии в образе спеленатой малютки. Тело Богородицы на следующий день после похорон, как сказано в апокрифе, также было взято из гробницы на Небеса. В доме, где свершилась кончина (Успение) Марии, находились Иоанн, Петр, другие апостолы, а также иерусалимские жены. На двусторонней иконе кисти Феофана Грека изображена (около 1392 г.) «Богородица Донская», а на обороте – «Успение Богородицы». Симметричность композиции, помноженная на великолепно нарисованные фигуры апостолов и колорит цветовых тонов, создает иконе Феофана Грека простоту и ясную гармонию. Гармонию, которая «собирает ум» (Леонардо да Винчи) и удерживает на себе длительное время. На переднем плане по оси иконы изображен подсвечник с зажженной свечой – символом недолговечности жизни телесной и неугасимости жизни духовной.

К моменту Успения Богородицы апостолы разошлись по разным странам проповедовать учение Христа. Мария обратилась к Сыну с пожеланием проститься с его учениками. Согласно апокрифу, апостолы были чудесным образом перенесены ангелами в дом Матери Божией. Это событие нашло отражение в иконописи. Например в иконе «Успение» конца

XII – начала XIII в. из церкви Рождества Богородицы Десятинного монастыря в Великом Новгороде в верхней части композиции показано это явление. Над Иисусом изображены симметрично четыре архангела, которым поручено выполнять это действие, и двенадцать апостолов, по шесть в правой и левой части иконы. Над ложем Марии склонились апостолы: Иоанн (у изголовья Богородицы), Павел – по его другую сторону. Петр выполняет каждение смертного одра. Среди апостолов изображены Три Святителя: Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст.

Наиболее часто встречаются три вида композиции иконы «Успения». Первый вид композиции представляет икона кисти Феофана Грека, в которой отсутствует сцена перенесения апостолов в дом Марии. Второй вид определяется композицией иконы из церкви Рождества Богородицы Десятинного монастыря. Здесь значительную роль выполняет изображение апостолов, переносимых ангелами. К третьему виду композиции относят иконы, в которых вводится сюжет с грешником Аффонием.

В апокрифическом Евангелии говорится, что при погребении Марии в Гефсиманском саду иерусалимский иноверец глумился над процессией. Тогда явился ангел и мечом отрубил ему руку, которую он протянул к смертному ложу Марии, пытаясь воспрепятствовать похоронам. Раскаявшемуся Аффонию ангел прирастил руку.

Итак, третий вид иконы «Успения» отличается от второго и первого видов тем, что на месте подсвечника (композиция Феофана Грека) изображается ангел с мечом и грешник Аффония. Хорошим примером композиции третьего вида является икона «Успение Пресвятой Богородицы», выполненная иконописцем школы Дионисия в конце XV – начале XVI в., из Успенского собора г. Дмитрова Московской области. В настоящее время хранится в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева в Москве.

Основные сведения о земной жизни и Успении Богородицы сообщаются в апокрифе Иоанна Богослова «Слово Иоанна Богослова на Успение». О том, что из всех учеников Христа при его распятии присутствовал самый

молодой и любимый его ученик Иоанн, вместе с Матерью Христа, сообщается только в Евангелии от Иоанна: «Потом говорит ученику: се, Мать твою! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» [1, гл. 19, стих. 27].

«Слово о Успении» положено в основу Акафиста «Успению Пресвятой Богородицы» (гимну, служебному пению, состоящему из 24 частей, по числу букв греческого алфавита). Слова Акафиста есть обращение с любовью к Богородице и надеждой на Ее защиту грешных: «Радуйся, красотой всех добродетелей украшенная»; «Радуйся, возводящая к небеси любовь и веру к Тебе имущих»; «Ра-

дуйся, вшедшая в престольный град самого Вседержителя»; «Радуйся, Заступнице роду христианскому от Бога дарованная»; «Радуйся, обрадованная, во Успении Твоем нас не оставляющая».

На Руси Успению Богородицы посвящены главные соборы городов. Всенародное отношение любви к Богородице воплотилось также в праздничных иконах, посвященных Матери Божией, начиная от Ее «Рождества»; затем «Введению во храм»; далее «Благовещению»; «Покрову» – молитве о заступничестве; и образах завершения Ее земной жизни – «Успению Пресвятой Богородицы».

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Брутализм — направление в западной архитектуре 1950–60-х гг., стремящееся к подчеркнутой обнаженности конструкций, зрительной весомости, даже утяжеленности архитектурных форм.

\*\* Из молитвы «Символ веры». Изложение учения, во что должен был верить православный христианин. Данный Никеоцареградский символ принят на первом и втором Вселенских соборах.

\*\*\* Мафорий (от *греч.* – покрывало). Верхняя одежда, надеваемая поверх туники (белой шерстяной или льняной длинной рубашки с короткими рукавами), с прорезом посередине для головы. Украшалась каймой и бахромой. Мафорий Богородицы малинового (пурпурно-вишневого) цвета с тремя символическими звездами: на челе (символ девства в момент рождения Иисуса), на правом плече (символ девства до Его Рождества), на левом плече (символ девства после Рождества Христова).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Евангелие. От Иоанна Святое Благовествование. Гл. 19, стих. 27.
2. Евангелие. От Луки Святое Благовествование. Гл. I, стих. 28, 31, 33, 34, 38.
3. Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М.: Искусство, 1990. 387 с., ил.
4. Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. Древнерусская живопись как исторический источник. М.: Изд-во МГУ, 1974. 161 с.