УДК 75.046(47)
ББК 85.14(2)
А72

Все права защищены.
Любое использование материалов данной книги, полностью или частично,
без разрешения правообладателя запрещается

Научный редактор — канд. искусствоведения *А. С. Преображенский (МГУ; ГИИ)*
Рецензенты: канд. ист. наук *О. В. Чумичева*, канд. ист. наук *М. Р. Майзульс (РГГУ)*

Антонов, Дмитрий Игоревич.

А72 Нимб и крест: как читать русские иконы. — Москва : Издательство АСТ, 2023. — 304 с. — илл. — (*Искусство. Подарочная энциклопедия*).

ISBN 978-5-17-126938-8

Перед вами не обычный путеводитель по русской иконописи. Главная цель этой книги — дать читателям ключи, которые позволят ориентироваться в мире икон и настенных росписей. Понимать логику изображений и видеть информацию, скрытую в деталях.

Автор шаг за шагом показывает, как можно «читать» иконы и как разбираться в интересных нюансах, скрывающихся в каждом сюжете. В каждой главе, кроме общих сведений, речь идет о редких деталях и интересных фактах, связанных с русскими иконами.

Книга будет равно интересна и тем, кто хочет получить общие знания о русской иконописи, и тем, кто занимается историей культуры, искусства, религии.

УДК 75.046(47)
ББК 85.14(2)

ISBN 978-5-17-126938-8

© Д. И. Антонов, текст, 2020
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2023

Моей бабушке Елене Антоновой,
которая учила меня в детстве писать стихи и рассказы
и ушла, когда эта книга была почти закончена.
Моему дедушке Борису Антонову,
который научил меня удивляться и радоваться
даже самым простым вещам.

Центр визуальных исследований
Средневековья и Нового времени
РГГУ

Содержание

К читателю — о чем эта книга и зачем 8

Глава 1. Иконы и люди

Икона: в поисках определения 11
Тело святого и «тело» иконы 18
Средневековый зритель 29
Иконы и фольклор: что общего? 33
Иконографический «канон» — реальность или фантом 36
Постсоветский ренессанс: от прошлого к будущему 41

Глава 2. Геометрия иконы

Перспектива: обратная, прямая и...? 46
Суммирование ракурсов 50
Круговой обзор 59
Суммирование и движение 62
Динамика: рассказ о действии 65
Правое и левое 74
Визуальные акценты: положение, освещение, размер 78
За стеной и под землей: внутреннее пространство 85

Глава 3. Знаки

Дерево, горка, дом: маркеры пространства 100
Знаки святости: нимб, «слава», мандорла 103
«Антинимб»: хохлы и шапки 122
Вздыбленные vs растрепанные: волосы аскетов 132
Борода 134
Профиль и фас 141
Жесты 145
Благословение и приказ 145
Молитва, предстояние, внимание 153
Скорбь и страх 155

Бегство и преследование 158
Триумф 159
Прикосновение к святому 160
Искушение и вдохновение 165
Умирание: смерть и метафора смерти 166
Публичные жесты 172
Атрибуты 175
Крылья святых 176
Голова и чаша: знаки мученичества 179
Атрибуты пророков: рассказ о будущем 184
Одежда 188
Книга и свиток 200
Ключ 203
Крест 205
Цвета 208

Глава 4. Сюжеты и знаки: принципы чтения

Распятие 214
Сошествие во ад 226
Битва новгородцев с суздальцами 238
Хвалите Господа с небес 245

Глава 5. Курьезные мотивы

Ослиная челюсть, мальчик с занозой и змей с женским лицом 255
Рождество Христово и старый пастух 265
Адская троица 276
Визуальные ошибки: нимбы демонов и грешников 281

Заключение 287
Сокращения 289
Библиография 290

К читателю — о чем эта книга и зачем

Однажды в детстве я приехал с отцом во Владимир и впервые оказался в Успенском соборе XII в. Впечатлений от каменной резьбы или росписей я уже не вспомню. Но мне не забыть, как с изумлением я остановился перед стеной, на которой заметил краба. Диковинная морская тварь глядела на меня с плохо сохранившейся фрески. Это надолго осталось загадкой. И только когда я стал историком и занялся культурой Средних веков, я вспомнил о крабе и догадался, что он был частью композиции Страшного суда — сцены, где Море поднимает со дна утопленников, чтобы воскресшие люди предстали перед Христом.

Средневековое искусство полно загадок, которые могут удивить не только ребенка. Современные зрители не знают многих принципов, на которых основана иконопись, плохо ориентируются в ее мотивах и знаках. Даже образы, которые кажутся простыми, бывают наполнены смыслами, ускользающими от взгляда. Как тексты на (полу)забытом языке, изображения требуют расшифровки и истолкования.

Перед вами необычный «путеводитель» по русской иконографии. В отличие от большинства альбомов и книг, он посвящен не отдельным сюжетам и не известным шедеврам. Речь идет о том, что необходимо для их «прочтения». Главная цель книги — дать ключи, которые позволят ориентироваться в безбрежном мире икон и настенных росписей, понимая логику изображений и информацию, скрытую в деталях. Как будет видно, для этого совершенно недостаточен каталог-указатель икон, как бы подробно он ни был прокомментирован. Знать множество сюжетов и историю их развития важно, но такую информацию сегодня легко найти и в Интернете — для ознакомления, и в научной литературе — для изучения. Именно этому посвящены бесчисленные альбомы и интернет-ресурсы. И все же этого мало. Чтобы понимать иконографию, нужно ориентироваться не только в ее «словаре», но и в «грамматике». Чтобы верно читать все, о чем говорит икона, нужно разобраться в том, как она построена. Научиться замечать нюансы и особенности, которые делают неповторимым каждый образ.

Мы будем двигаться от мелких и незаметных элементов к более крупным и сложным. Рассмотрим геометрические принципы, которые позво-

ляют иконописцам рассказывать о пространстве и об изображенных предметах. Знаки — мельчайшие «кирпичики», из которых строится любой визуальный рассказ. (Как увидим, они насыщают изображение множеством смыслов, иногда совершенно неожиданных.) Поговорим о многих фигурах и мотивах, их особенностях и редких вариациях. Наконец, в конце рассмотрим курьезы и ошибки. Визуальные решения, которые породили легенды вокруг отдельных персонажей. Это позволит лучше понять, как живет, меняется и развивается язык русской иконографии.

В этой книге почти не идет речь о стилистике. Это важное ограничение. Стиль не только влияет на наше эстетическое восприятие образа — он позволяет определять школу, примерное время и место создания иконы. Но серьезный анализ стилистики — искусствоведческое поле. Оно слишком специфично для тех, кто не занят профессионально историей искусства. А попытки говорить о стиле в популярном ключе рождают поток эмоциональных характеристик («утонченный», «изысканный», «мрачный», «сияющий»…). Без отточенного на практике умения отличать нюансы красок, линий, форм все эти описания остаются «немыми» для читателя. Я не искусствовед и не буду вторгаться в чужое поле. Перед нами совсем другие задачи. Эта книга посвящена тому, как «читать» иконы. Другими словами, она посвящена иконографии — и, отчасти, антропологии искусства. Мы будем говорить только о тех художественных приемах, которые можно четко описать и которые нужны для понимания образа.

Сразу проясню, что такое иконография. Хотя в бытовом контексте это слово часто используют как синоним «искусства иконы» или, шире, «древнего искусства», на самом деле это любая художественная система, которая основана на устойчивых знаках, фигурах, моделях — то есть имеет свою «азбуку» (визуальные элементы) и «грамматику» (принципы их использования и сочетания). В этом плане иконография похожа на язык, а ее вариации — на диалекты. Иконографические системы можно увидеть в круглой скульптуре и барельефе, в комиксах, анимации или компьютерных играх. При этом чем реже зритель сталкивается с какой-то визуальной системой, тем больше ему нужно объяснять. Образы не считываются «сами собой», но требуют расшифровки.

Учитывая, что у всех нас разный опыт и разное знакомство с византийским и русским искусством, я постарался сделать системный рассказ, который бы затронул — глава за главой — все ключевые вопросы, без которых иконы нельзя понять. При этом не оставаясь на уровне ликбеза, что мало интересно и автору, и читателю, но в каждом разделе углубляясь в любопытные и редкие нюансы. Темы, о которых я буду говорить, не новы, но практически никогда они не рассматривались в единой системе и в доступном изложении.

Я надеюсь, что книга будет полезной и для тех, кто хочет познакомиться с русской иконой, зная о ней мало, и для тех, кто профессионально занимается визуальными исследованиями, культурной антропологией или фольклором. В каждой главе, о чем бы ни шла речь, я не ограничиваюсь известными фактами и банальными примерами, но говорю о том, что малоизвестно, редко привлекало внимание или вовсе не было описано. По мере рассказа мы будем двигаться от базовых вещей к более специфичным. Если первая глава посвящена общим вопросам, то в последних разговор станет уже детальным, а фокус сместится на необычные сюжеты и редкие мотивы.

Завершая вступление, хочу выразить признательность коллегам Ольге Чумичевой и Михаилу Майзульсу, которые ознакомились с рукописью и дали мне ряд полезных советов. Особая благодарность — Александру Преображенскому, который взял на себя труд научного редактирования книги и провел его с максимальным вниманием и с академической тщательностью. Благодаря работе Александра многие нюансы удалось скорректировать, а книга обогатилась важными деталями и новейшими датировками целого ряда упоминаемых икон.

Глава 1

Иконы и люди

Прежде чем углубиться в анализ иконографии, обратимся к истории и к общим понятиям. Мы поговорим о том, как развивалось иконопочитание, как люди взаимодействуют с иконами, какие роли играют религиозные образы и что такое «иконографический канон».

Икона: в поисках определения

Как известно, самые сложные вопросы — это простые вопросы. Для начала нам нужно определить, что такое «икона». Будем двигаться, расширяя круги.

В обиходной речи под «иконами» часто понимают русские христианские образы. Это неудивительно, учитывая, что в XX в. именно русские иконы были «переоткрыты» и с грандиозным успехом представлены на мировых выставках, затем их десятилетиями уничтожали и продавали за рубеж большевики, легально и нелегально вывозили из страны, наполняли ими коллекции мировых музеев и частные собрания. Русские иконы оказались в центре внимания, русские эмигранты создавали иконописные школы в Европе и Америке.

Отвлекаясь от популярного контекста, можно сказать, что иконы — это религиозные образы, созданные в православных странах (греческие, русские, сербские, грузинские…). Впрочем, посмотрев еще шире, мы увидим, что иконами часто называют и католические образы.

Где проходят границы этого понятия? Казалось бы, они могут быть функциональными: иконой следует называть не любое изображение Троицы, Христа, святого или ангела, но только то, что используется для молитвы. Все остальное, от резного декора каменных храмов до современной скульптуры (которая часто изображает святых, ангелов и даже Святую Троицу, как в парке на Стрелке в Ярославле), от книжных иллюстраций до частных рисунков, иконами называют гораздо реже. Исходя из этого полагают, что икона должна быть написана на доске — или ее современном аналоге, от картона до пластика, — но не на стене,

книжной странице или другом, бытовом или церковном предмете. Это очень распространенная идея. Но она не совсем верна — по двум причинам.

Во-первых, иконы не привязаны к материальному носителю. Их не только писали красками (восковой энкаустикой, яичной темперой, маслом и др.), но вырезали из камня, дерева и кости (это могла быть рельефная резьба, реже — круглая скульптура), изготовляли из металла, вышивали на ткани, а с XX в. начали размещать на синтетических материалах. И даже образы на одежде в Византии могли назвать иконами. Само греческое слово *икона* (*εἰκόνα*, от др.-греч. *εἰκών*) означает «изображение», «образ». В христианской культуре им стали обозначать образ религиозный — независимо от его размера, выполняемой роли и места пребывания (храмовые, городские, дорожные, домашние, нательные…). В 787 г. Седьмой Вселенский собор постановил, что нужно «полагать во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и сделанные из мозаики и из другого пригодного к этому вещества, иконы Господа и Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа, непорочные Владычицы нашея Святыя Богородицы, также и честных ангелов и всех святых и преподобных мужей». Никакой привязки к доскам или к краскам здесь нет. В самом деле, христиане молились самым разным изображениям. Миниатюры и фрески могли почитать, благочестиво целовать или соскабливать с них частицы краски, чтобы обрести помощь и исцеление (выпив красочный пигмент с водой или поместив его в нательный амулет). Иными словами, их часто считали настолько же благодатными, как храмовые моленные образы.

Во-вторых, икона — не обязательно образ, созданный исключительно для молитвы. Многие храмовые иконы размещают высоко в иконостасе, что затрудняет молитвенный контакт с ними. Они могут изображать не святых, которым можно адресовать просьбу или благодарность, но события прошлого (священной истории, чуда, видения) или будущего (Апокалипсиса, Страшного суда). Их роль в большей степени повествовательная, дидактическая. Кроме того, иконы позволяют выстроить храмовое «пространство образов». Без них невозможна сама структура православной церкви. Иконы отображают тексты, которые важны для религиозной традиции — общехристианской или региональной. У икон много ролей, и эти роли не сводятся исключительно к моленной.

Иногда «икону» пытаются отделить от «не иконы» по принципу освящения. Если образ был благословлен священником, с чтением молитв, с окроплением водой, он превращается в «икону». Этого не происходит с миниатюрами или другими изображениями на христианскую тематику, а следовательно, образ можно определить как «икону», ориентируясь на совершение обряда. Но на самом деле такая идея работает совсем плохо. В ранней Церкви освящения не проводили — достаточно было надписать

на образе имя святого[1]. При этом храмовые иконы и фрески освящались вместе самой церковью. Когда обряд утвердился, многие иконы отказывались освящать в одной православной Церкви, но освящали в другой. Некоторые домовые иконы оставались неосвященными. Все это происходит и сегодня, не слишком влияя на наше восприятие религиозных образов.

По сути, понятие «икона» предполагает узкую и широкую трактовку. В первом случае это православное изображение на переносном (в отличие от настенных росписей) и самостоятельном носителе (в отличие от книжных иллюстраций или вышивки на одежде). Это именно то, что мы чаще всего называем иконой. Во втором случае понятие расширяется на любой христианский образ, независимо от того, где он размещен, в какой стилистике написан и в какой Церкви используется. Больше того, «иконой» можно называть любой моленный объект: статую, мощи святого и даже храм или монастырь: иногда историки говорят о «пространственной иконе» как о некоем месте, которое погружает человека в окружение религиозных изображений и ритуальных действий[2]. В нашей книге мы будем чаще всего говорить об иконах в узком смысле слова. Однако все знаки, мотивы и схемы, о которых пойдет речь, оказываются общими и для русской фрески, и для книжной миниатюры, и для других изображений.

Восточнохристианское учение об иконах выработалось в период иконоборчества VIII–IX вв. Это неудивительно, учитывая, что любые идеи и представления лучше всего оттачиваются в полемике — в данном случае с иконокластами, которые дважды, с 730 по 787 и с 813 по 843 гг., пытались не только запретить создание новых образов, но и уничтожить старые иконы, росписи и мозаики на территории Византийской империи. Такое движение возникло вполне предсказуемо — у иконоборцев были веские аргументы.

Христианские авторы с первых веков осуждали поклонение идолам и осмеивали язычников, которые уповают на помощь рукотворных изображений и статуй, не зная вездесущего Бога. Но вскоре после того, как христианство в 313 г. стало легальной религией в Римской империи, ситуация изменилась. Люди начинали общаться с иконами точно так же, как «язычники» с образами своих богов. Религиозные практики христиан все больше напоминали практики их не крестившихся соседей. Это было очевидно, учитывая, что несколько веков христианство сосуществовало с традиционными римскими культами (хотя император Феодосий в конце IV в. сумел вытеснить их на периферию и закрыть большинство святилищ, только в середине VI в., при императоре Юстиниане, всех язычников было предписано крестить, несогласных подвергнуть суду и репрессиям, а их последние храмы уничтожить). Христиане не просто поклонялись иконам, они одаривали и украшали их, прикасались к ним, ожидая исцеления, отламывали от изображений частицы, соскабливали фрагменты краски,

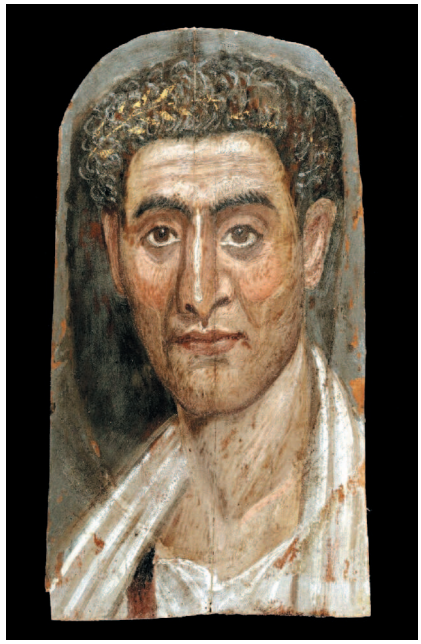
1

Традиция подписывать изображения пришла в христианское искусство из античного. На Руси использовались и греческие, и русские надписи (часто аббревиатуры, к примеру МР ΘУ — от греч. *Meter Theou*, «Матерь Божья»), и надписи, сделанные на смеси обоих языков. Аббревиатуры функционировали, скорее, как идеограммы, условные знаки. Они помогали идентифицировать святого, но не обязательно предполагали точное знание и буквальное считывание сокращенных слов. См. об этом: Франклин 2010, с. 414–428; см. также: Иларион 2, с. 133–134.

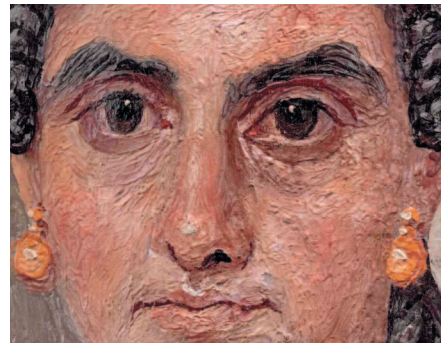
2

О «пространственных иконах» см.: Лидов 2009.

Портрет молодого человека, энкаустика. 125–150 гг. н. э.
Государственное античное собрание, Мюнхен



Портрет Деметриоса. 95–100 гг. н. э.
Бруклинский музей



Фрагмент портрета женщины в голубой накидке. 54–68 гг. н. э.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

добавляя ее в Евхаристию, делали иконы крестными родителями детей… Образы стали персонифицировать и воспринимать как земные «тела» святых, настолько же чудотворные, как их мощи.

Радикальным ответом на такие практики стало иконоборчество. Противники иконопочитания апеллировали к библейской заповеди: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им» (Исход 20: 4–5). Не только в почитании икон, но в самом создании религиозных изображений иконокласты усматривали грех и идолопоклонство.

Немалую роль в том, чья сторона одержит верх, играли политика и войны империи. Если образы способны творить чудеса и защищать христиан, значит, их можно использовать в ходе военных столкновений — размещать на городских стенах и воротах, нести в войсках, ожидая чудесного заступничества. Победы зримо свидетельствовали о силе икон. Однако поражения, от которых не спасли городские и походные образы, разубеждали в их эффективности. Неудачи в военных кампаниях склоняли чашу весов в сторону иконоборцев не хуже, чем аргументы богословов. Неудивительно, что иконоклазм стал укрепляться после катастроф VII в., когда империя потеряла огромные территории в Малой Азии и Северной Африке из-за наступления арабов. При этом мусульмане, которые с VII в. оказались соседями и противниками Византии, как и иудеи, соблюдали ветхозаветный запрет на религиозные изображения. Их аргументы, вкупе со стремительным завоеванием арабами все новых территорий, убеждали многих, что поклонение иконам — грех, за который Бог карает христиан. В 730 г. иконокласты впервые пришли к власти.

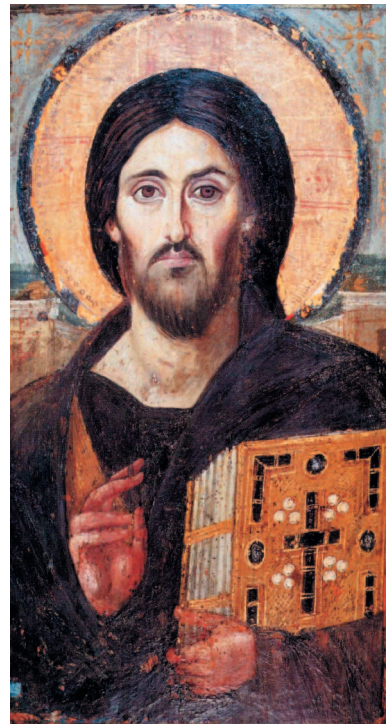
А вторая волна иконоборчества началась после разгрома в войне с болгарами (в 811 г. хан Крум Старший разбил византийскую армию в Вырбишском ущелье — там был убит император Никифор I).

Императоры и патриархи-иконоборцы не только вводили церковные запреты на религиозную живопись — образы массово уничтожали, увы, лишая потомков уникальных произведений раннего христианского искусства. В нем были сильны античная пластика, реализм, приемы иллюзионизма — имитации объема на плоскостном изображении.

Рассмотрим один пример. Раннехристианские энкаустические (написанные восковыми красками) иконы наследовали традиции погребальных портретов римского Египта. Сегодня они известны как «фаюмские», по месту первой находки, в Фаюмском оазисе в 1887 г. Такие погребальные образы распространились с I в. н. э. Воск сохранял яркость красок и ложился густыми мазками — с их помощью художники буквально «лепили» складки кожи и пряди волос. Если приглядеться к этим портретам, можно увидеть легкую асимметрию, которая свойственна любому человеческому лицу. Наша правая и левая стороны не зеркальные отражения друг друга — морщины, форма глаз, бровей и губ всегда отличаются. Портреты великолепно передают эту особенность.

Сохранившиеся иконы доиконоборческого периода тоже написаны в технике энкаустики и реалистично отображают мимические нюансы и легкую асимметрию лиц. В одном случае это помогло отразить идею о божественной и человеческой природах, нераздельно слитых в Христе — догмат, который окончательно утвердили на Халкидонском соборе 451 г. На иконе из синайского монастыря Св. Екатерины, написанной в VI в., скорее всего, мастером из Константинополя, лик Христа изображен с резкой асимметрией. Она четко видна, если закрыть последовательно одну, а затем вторую часть лика. Левая (от зрителя) сторона светлее, глаз округлой формы, ус аккуратно окаймляет рот. Правая более темная, веко и ус опущены, бровь изломана, на щеке лежит тень. В этой иконе иногда усматривают «грозную и милостивую» стороны Бога, но «грозы» здесь нет — скорее, мы видим одновременно лицо человека, уставшего от тяжести своего земного бремени, ожидающего муки, и лик Бога, излучающий свет и чуждый страданию. Реалистические особенности письма могли хорошо передавать, среди прочего, и сложные богословские идеи.

Однако после эпохи иконоборчества традиции реализма постепенно угасли. Возобладали символизм и статика, распространенные в искусстве восточных соседей Византийской империи. Это на века определило развитие православной иконописи.



Христос Пантократор. VI в.
Монастырь Св. Екатерины, Синай

Апостол Петр. VI в.
Монастырь Св. Екатерины, Синай

Мученик и мученица.
VI–VII вв.
Национальный музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, Киев

Несмотря на многолетнее истребление религиозных образов (вместо них изображали кресты, растительный орнамент или бытовые сцены), иконоборцам не удалось искоренить традиции. В VIII–IX вв. иконопочитатели, среди которых были известные богословы, как Иоанн Дамаскин, разработали много аргументов в защиту икон. Прежде всего они апеллировали к прецедентам. Даже в эпоху Ветхого Завета, несмотря на библейский запрет создавать образы и поклоняться им (Исх. 20:4–5), в Иерусалимском храме поместили изображения херувимов. С рождением Христа все изменилось: Бог-Слово воплотился в человеческом теле и зримо явил себя: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14:9). Сомневаться в том, что Христа можно изображать, — сомневаться в догмате Боговоплощения.

Особую роль для иконопочитателей играла легенда о нерукотворном образе, что возник на материи, плате (греч. *мандилион*, рус. *убрус*), которым Христос отер свое лицо. Эта реликвия не только легитимировала практику создания икон, но и подтверждала их силу и эффективность: первую «икону» дал людям сам Господь, и она творила чудеса, исцеляя болезни и защищая города от врагов. Спустя век после победы над иконоборцами, в 944 г. в Константинополь из Эдессы торжественно перенесли образ, который считали тем самым чудотворным Мандилионом. До разграбления города крестоносцами в 1204 г. и утраты он был одной из самых значимых святынь византийской столицы и хранился в храме Богоматери Фаросской наравне с другими великими святынями: частью Креста Господня, Терновым Венцом, жезлом Моисея и др.[3] Помимо Мандилиона в X в. Константинополь перевезли и два Керамиона — его нерукотворные отпечатки, возникшие на черепице.

Кроме того, иконодулы (почитатели икон) обосновали идею о том, что люди поклоняются не самим образам, а их «первообразам», через изображение — тому, кто изображен (здесь прослеживаются отзвуки платонизма, который будет влиять на многих христианских авторов). Почитая иконы, почитают Господа и святых. Художники показывают людям истины веры, которые открылись Отцам Церкви. Иконопись — богословие в красках.

Эти идеи утвердил Седьмой Вселенский собор, собравшийся в 787 г. в Никее (последний собор, который признают Вселенским в Православной церкви). Его решения были переведены на латынь; папа Адриан переслал их императору Карлу Великому. Однако при его дворе составили четырехтомное опровержение, «Каролингские книги» или «Опус короля Карла

3

В 1204 г. французский король Людовик IX Святой выкупил 22 реликвии Фаросской церкви у Балдуина, императора Латинской империи (образованной в том же году на захваченных территориях Византии). Святыни вскоре поместили в созданную для них капеллу Сент-Шапель — этот храм-реликварий теперь играл в Париже ту же роль, что Фаросская церковь в Константинополе. Среди предметов, переданных Людовику, упоминался «святой плат, к доске прикрепленный» — вполне вероятно, что это и был Мандилион. Однако главной святыней Парижа стал не он, а терновый венец Христа. В 1793 г. французские революционеры разграбили Сент-Шапель и выбросили древние реликвии Фаросской церкви. Уцелели только четыре, и образ на плате, к сожалению, не входил в их число. См.: Реликвии 2006, с. 212–216.