



Никодим Павлович Кондаков

РУССКАЯ ИКОНА

Москва · ЭКСМО



Русская икона была наиболее значительным художественным явлением русской старины, исконным и преимущественным орудием и вместе с тем даром ее религиозной жизни. По своему историческому происхождению и образованию икона явилась переживанием высшей художественной традиции, а по своему развитию представила замечательное явление художественного мастерства. По своим декоративным достоинствам и необычайной характерности композиций, строгости типов, идеальности и духовной глубине религиозных замыслов икона стоит наравне с ранним средневековым религиозным искусством европейского Запада. Помимо того, историк искусства, памятующий, что в свое время от иконы произошла картина, должен усиленно всматриваться в художественный тип, представляемый русскими иконами, дабы понять исторические традиции, заложенные в картину и в ней до сих пор присутствующие.





**Пелена
с изображением
усопшего, Осириса
и Анубиса.**

*Середина II в.
Холст, энкаустика,
темпера.*

*Государственный музей
изобразительных
искусств
им. А. С. Пушкина,
Москва*

Расположенный справа египетский бог Анубис одну руку возложил на плечо умершего, а другой прикасается к его ладони, чтобы препроводить в загробное царство, на суд Осириса. Слева представлена мумия покойного, преобразовавшегося в Осириса, на что указывают корона и присущие этому богу атрибуты — жезл и бич. Портрет молодого мужчины, очевидно, был создан ранее и пришит в предназначенное место на пелене. Портрет исполнен в тонких градациях тонов, без резких бликов и теней. Несмотря на различия в трактовке фигур, смешение стилистических приемов, где жесткость традиционно египетских образов контрастирует с мягкой пластичностью фигуры человека, пелена смотрится как единое целое благодаря удачному цветовому решению.



ИСТОКИ ИКОНОПИСИ

Историю русской иконы мы должны начать с ее исконных источников, от древнейшего ее прототипа. Конечно, памятники этого прототипа будут или работы самой Византии, или вообще греческого Востока, откуда принесено на Русь само христианство. Византия знала икону, а потому икона уже существовала тысячу лет до того русского периода, когда состоялось ее историческое процветание. Но начиналась икона именно в период IV—V веков и стала известной тогда в ограниченной среде погребальных портретов мучеников и святых угодников, которые, будучи исполнены после смерти их, возлагались на их гробах и саркофагах для поклонения и прощания с умершим. Отцы Церкви указывают, что эти портреты, исполненные на деревянных дощечках восковой живописью (энкаустикой), затем ставились над их могилами в усыпальницах, построенных в память мучеников или исповедников веры. Но такое почитание было связано с обычаем изготовления погребальных портретов, распространенным в Древнем Египте. Как раз к тому времени, когда христианство стало признаваемой в империи религией, живопись александрийского художественного периода достигла совершенства, и появилось много живописных мастерских, исполнявших погребальные портреты, ставшие священной частью сиро-египетских погребальных обрядов.

Снаряжая умершего для загробной жизни, египтяне с удивительной заботливостью устраивали захоронения, потому что душа умершего, связанная с телом, могла умереть, если новое жилище мертвого не было бы всесторонне обставлено для жизни его.

Вот почему в могиле умершего находились изображения его былой жизни и портрет, который должен был служить телом и опорой его двойника. Поэтому требовалось воспроизвести со всем реализмом черты лица, фигуру, одежды, положение в жизни.

Во времена Птолемея, под влиянием греков, мастерские некрополей стали производить для Фаюма и Верхнего Египта раскрашенные маски, и уже с I века заменять эти маски мумии дощечкой с портретом. Маска из плотного картона, вероятно, исполнявшаяся по гипсовому оттиску с лица, была в полном смысле слова «двойник» умершего.

С III века, под влиянием распространившегося христианства, все погребальное снаряжение стало ограничиваться поверхностным пропитыванием тела и пеленанием покойного. Внутри туго натянутых пелен, поверх лица, вкладывали портрет умершего, погрудный, написанный на дощечке. Это подобие мумии привязывали к доскам и засыпали в песок. Такого рода некрополи были найдены по берегам бывшего озера в Фаюме и южнее — в Антиное. Портреты, писанные на дощечках, иногда на покрывах мумии умершего, выглядывающие из четырехугольной рамы, как из окна, в большинстве случаев передают индивидуальные черты лишь в общих чертах. Это было обусловлено идеализацией умершего, которому требовалось придать больше жизненной силы. Мы видим в портретах преимущественно молодых людей обоюбого пола, реже пожилых, и крайне редко стариков; возможно, потому, что погребальные портреты исполнялись часто заранее.

Фаюмский портрет.
Конец I — начало II в.
Дерево, энкаустика,
сусальное золото.
Британский музей,
Лондон



Энкаустика, или восковая техника, употребляла, как известно из Плиния, краски, разведенные на расплавленном воске и, помимо кистей, пользовалась металлическими палочками, которые плавил застывший мазок, сообщая ту прозрачную глубину, которая дается лишь масляной живописью.

**Св. мученики
Сергий и Вакх.**

Икона из монастыря
Св. Екатерины на Синае,
Египет. VI—VII вв.

Энкаустика.

Музей искусств
им. Богдана и Варвары
Ханенко, Киев

В монастыре икона
находилась вплоть
до середины XIX века.
Синайская гора была
самим Богом названа
«святой землей»
(Исх. III, 5). У подножия,
где сейчас располагается
монастырь, Господь
говорил с Моисеем
из Неопалимой купины,
а затем на вершине
вручил Моисею
скрижали с Законом.

**Иисус Христос
и св. вмч. Мина
Котуанский
(Фригийский).**

Коптская икона, Египет.

VI в. Энкаустика.

57 x 57 см. Лувр, Париж



Принимая историческую последовательность во всяком мастерстве, мы логически должны прийти к заключению, что иконопись должна сохранить доселе ряд основных черт, идущих от ее первоначальных образцов. Такими образцами иконописи следует считать портретную живопись Александрийской эпохи греко-восточного искусства. Но даже в самых эллинистических портретах форма дощечки была не всегда удлиненной в высоту, как требовало того место портрета в мумии.

Ранние иконы известны нам также двух форм: узкая, удлиненная сверху дощечка и широкие и низкие дощечки, как употребленные для иконы святых мучеников Сергия и Вакха. Конечно, широкая форма первых иконных досок была обусловлена именно их постановкою сначала на саркофаге или гробе святого, а затем на престоле, тем более что престолы в усыпальницах мучеников делались именно над их останками или раками, уже в древнейшие времена. Широкая доска с «головными» образами святых Сергия и Вакха, исполненными, вероятно, еще в век Юстиниана (почитателя этих святых, построившего большую дворцовую церковь во имя их), относится именно к типу надгробных икон.

Если для портретов умерших лучшим художественным способом был энкаустический, дающий условия живописи масляной, возможность поправок и переписки, то процесс яичного письма, или темперы, был достаточен для иконописи, ограничившейся передачею типа, но усвоившей приемы энкаустики ради жизненности образа, составлявшей всегда основную задачу.



В иконе и доселе основным приемом является контраст теней и бликов и сила рельефа, сравнительно со средневековой западной живописью, которая ограничилась контуром и бледною, условною раскраскою. Глубина и сочность греко-восточной иконописи явилась, как увидим, основным источником колористических школ Италии, например, венецианской. В то же время резкая рельефность, достигаемая ярким охрением и белильными бликами, была причиною того, что все византийское искусство основалось на тех же приемах моделировки, а в русской иконописи «света» или блики и доселе называются «пробелами». Наконец, как увидим, «яичное» — темперное — письмо донине питается приемами портретной живописи древних.

Исполнение «образа» святого требовало, ввиду отдаления от многочисленных поклонников, именно общей, сочной моделировки, или, как говорят мастера, работы планами, выделяя с особою резкостью волосы и глаза. В подмалевок тела кладется коричневая темная основа, по которой планами наложена лепка лица — красноватую и бледно-коричневою охрою, а по ней блики выполнены прямо белилами; волосы, сначала проложенные общим густым тоном, разделаны кудрями; рельефно намечены густые ресницы. Глазные впадины проделаны общей теневой поверхностью, как если бы свет падал сверху, сбоку; затем, по выпуклостям лба, щекам, планами намечен сильно рельеф овала и прочерчены брови и веки; губы наведены красным, зрачок усилен черною точкою; фоном служит простой левкас.

Для иконы особо характерно ограничение образа святого его бюстом, на котором одежда, показанная хотя бы на плечах, передает жизненное положение; размеры фигуры должны приближаться к естественным, а потому особо типичная или индивидуальная портретность образа составляет основное требование. Доселе иконы святых, вновь канонизируемых, обычно воспроизводят наброски, рисунки или портреты, исполненные с натуры. Русские иконы Спаса и Святых именуются поэтому: «головная», «оплечная», «погрудная», «стоячая» (во весь рост).

Далее, икона сохраняет основное обращение святого лицом к молебщику, и в этом отношении иконописцы следуют требованиям своей задачи, а в ее исполнении руководятся образцом портретов умершего, обращенного лицом к приходящим родственникам. Изображение в профиль делалось в древности лишь на малых иконах, подвешивавшихся к большим иконам святого, и в иконе особого вотивного назначения, лишь под условием группировки створок складня и обращения святых к Спасителю или Богоматери.

Слева: Богородица, Павел Фивейский и Антоний Великий. Коптская икона из монастыря Антония Великого, Египет

Авраам, епископ Гермополиса.
Коптская икона VI в. из Бауита, Египет. Энкаустика. Музей Боде, Берлин

Копты — египетские христиане — полагают, что христианское учение принес их первый патриарх — апостол Марк, автор одного из четырех канонических Евангелий. Копты считают, что искусство иконописи родилось в Египте, а первым иконописцем был евангелист Лука.



Иконопись была и осталась стильным искусством, потому что она родилась в лоне греко-египетского искусства, стильного по преимуществу. Но это искусство подверглось влиянию греческого, которое в основе было идеалистично, ибо исходною формою брало пластику и упрощенный, очищенный от реальных случайностей, рисунок формы, как она представляется глазу художника, через длинный ряд наблюдаемых им форм.

Иконопись имеет задачу создать санкционированный образ, схему священного события и тип святого исторического лица, и потому она примкнула к портрету и миниатюре. Греко-восточный портрет стал основой иконописи, ибо он давал «подобие», «образ» личности, тип исторического лица. Миниатюра имела целью дать иллюстрации к рассказу, в привычных композициях, без подробностей, ради ясного представления факта. Иконопись имеет задачу представить понятную схему события, путем очищения темы от лишнего, а равно выработки типа. Иконопись отправляется от реального типа, но стремится, путем идеализации, к выработке духовных типов и форм. Реальный тип рыбака взят для образа апостола Петра, но, чтобы стать «образом», он должен был пройти в счастливую художественную эпоху греко-восточного мира (III—IV вв.) искус, дабы рыбный ловец стал ловцом душ и апостолом.

В противоположность декоративной живописи церквей, портрет и за нею икона стремятся к выпуклой яркости представления живого человека, с его индивидуальными чертами или, по крайней мере, типическими, притом с чертами классовыми или профессиональными.

Индивидуальная портретность не всегда достигалась при ремесленном исполнении, но и большинство заказчиков довольствовались типичною верностью портрета, не ища индивидуальности. Но если иконы могли довольствоваться подобием святого, то они должны были заботливо преследовать характерные приметы его, которые были известны его поколению.

Историческая зависимость иконописи от древнего египетского портрета сказалась особенно в основном колорите иконы.

Апостол Петр. Начало VI в.
Дерево, энкаустика. 92,8 x 53,1 см.
Монастырь Св. Екатерины, Синай, Египет

Этому колориту способствовали и колорит египетской живописи, и энкаустическая техника. Энкаустика производилась не только на досках, но и на стенах. На фресках тонкие орнаментальные разводы и все мелкие фигурные сцены исполнялись или по подготовленному белому левкасу, или по навощенному и прозрачному цветному фону: черному, малиновому, алому, голубому — клеевыми, яичными или энкаустическими красками. Существовали рядом широкая и чисто художественная манера письма, ищущая воздушности и вместе глубокой мягкости теней, красоты сочных пятен, и противоположный прием декоративной живописи, с бледными фонами, легкими полутонами сцен, обвешанных голубоватой и светло-лиловой дымкой туманных далей.

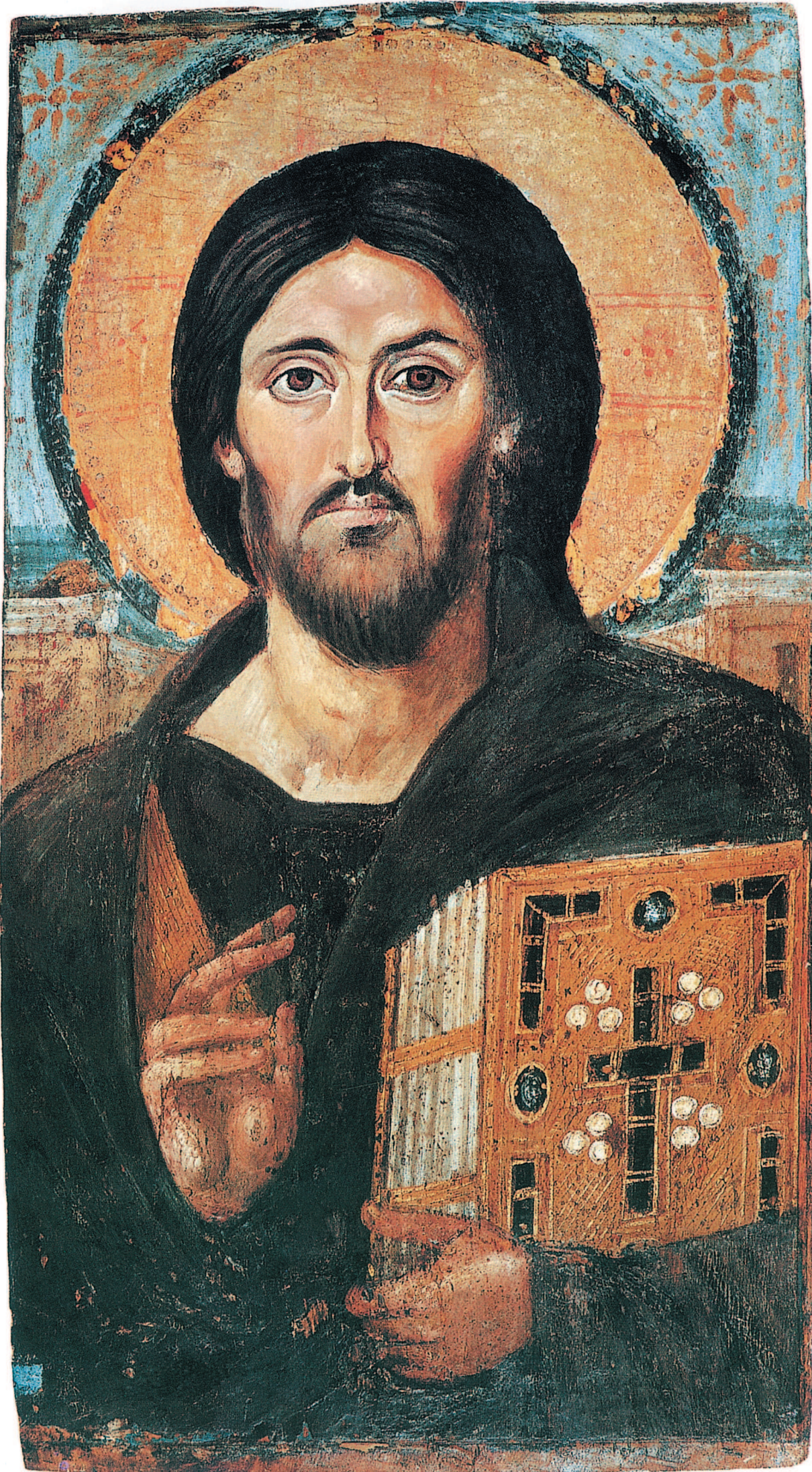
Надо помнить, что в иконах мы имеем дело с усвоенным стилем, с тонкою художественною манерою, перенятою целиком ремесленниками. Не только общий контур портрета, с импрессионистской «рембрандтовской» его постановкою, взглядом сбоку или же в сторону, но и тип вдумчивых лиц, сосредоточенный и серьезный взгляд расширенных глаз, полуопущенных век и, особенно, самоуглубленная созерцательность,— все это перешло в христианскую иконопись, стало идеальными чертами Спасителя, Богоматери, Николая Угодника, как наследие религиозного искусства тончайшей художественной эпохи.



Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми.
VI в. Дерево, энкаустика. 50 x 69 см.
Монастырь Св. Екатерины, Синай, Египет

Богоматерь с Младенцем и двумя ангелами.
VII в. Дерево, энкаустика. 200 x 133 см.
Базлика Санта-Мария ин Трастевере, Рим

Иконопись на всем тысячелетнем ее развитии составляет важное явление искусства, благодаря цветовой активности иконы, которая ярко выделяется при сравнении со стеной живописью. Своеобразие иконы заключалось не в рисунке, но в ее специальном колорите, который сообщал ей особую декоративную гамму.



Икону нельзя себе вообразить с натуральным живописным фоном, ибо это будет или картина, или уродливое ей подражание; фон иконы обязательно декоративный, золотой или желтый, причем охра иногда заменяет золото и имеет различные степени яркости, бледности, густоты. Эта материальная основа иконы определяет интенсивность красок в каждой фигуре или предмете, на иконе представленных, которые не допускают или, по крайней мере, не требуют воздушной градации, но стремятся к воспроизведению красок, непосредственно близких к зрителю.

Отсюда, даже на мелких фигурах иконы, представленных в отдалении, выписываются полностью орнаментальные разводы на тканях одежд. Икона имеет, следовательно, свои особые декоративные законы. В этом отношении предметом особого интереса всегда будет являться связь иконы с александрийским портретом, а через него с египетской живописью. Именно ее образцы явились для иконы типической основой, а охра являлась любимой краской египтян.

Густые, чисто материальные краски, свойственные египетскому ремеслу: палевая и золотистая охра, красная краска с кирпичным оттенком, коричневая с оттенком натурального пурпура, темно-каштановая, зеленоватое индиго, темно-лиловая, сгущенная почти в черную тушь, и палевый левкас фона, наблюдаются нами одинаково в росписи деревянных саркофагов и египетских усыпальниц, которые, начиная уже с IV века, пользуются, наряду с эллинистической живописью, своим этническим искусством, никогда не умиравшим.

Этот исконный тип изменялся, усложнялся и слабел в византийской иконописи, реже в русской, но, что особенно замечательно, возвращался вновь с прежнею силою всякий раз, как только влияния стеной живописи переставали действовать. Подобно тому как исконный геометрический орнамент составляет до сих пор основной тип кустарного орнамента, так в огрубелой иконописи наших северных захолустьев находим древнейший греко-восточный тип иконы.

Христос Пантократор.

*Середина VI в. Дерево, энкаустика. 85 x 45 см.
Монастырь Св. Екатерины, Синай, Египет*

Сохраняющаяся преданием, идея иконы, притом именно «моленной», в отличие от декоративных изображений иконостаса, как портрета родственника и святого на дощечке, является реальною основой христианского искусства и неизменно представляется четырехугольной дощечкой с портретом живого человека.

В период основания Византии искусство знало уже и другие римские виды портрета: официальный портрет императора, префекта на знамени, на щите, носимый в процессиях, или выполненный эмалью и нашитый на одежде военного или гражданского чина. Подобные портреты Отцов Церкви и святых, внутри круглых медальонов, исполнялись обычно на арочных тягах церквей как форма, преимущественно декоративная.

Почитание икон на греческом Востоке началось с появлением именно в Египте первых портретов чтимых умерших христиан и скончавшихся мучеников за веру. На могилу или саркофаг умершего возлагали икону, подходя к ней с возложением на себя крестного знамения, целовали, вместо умершего, его икону — обычай, перенесенный затем на всякую икону, принимаемую как «благословение».

Епископы христианских общин принимали это поклонение иконам, как дело и свидетельство истинного благочестия. Поток пилигримов, устремившийся с Запада на Восток, вслед за императрицами Византии и высшею знатью Рима, собирав и скупав по высокой цене образа чтимых святых и частицы их мощей, внося свои затаенные, восточными культами упроченные, религиозные привычки и потребности в область новой веры. Поклонники идеального учения, попадая в Иерусалим, в среду христиан, торгующих мощами и образами, возмущались новым «идолопоклонством».

Греческий Восток развивал идейные стороны веры и, одновременно, ту практику, которая, на основе глубоких и незабываемых преданий Древнего Египта, построила его обширные и наполненные художественными памятниками некрополи, и которая затем перенесла образцы священной старины в ближневосточную иконопись.



Распятие Христово.
VIII–IX вв.
Дерево,
сусальное золото,
темпера.
30 x 46,4 см.
Монастырь
Св. Екатерины,
Синай, Египет

Многочисленные пилигримы IV—V и последующих веков уносили с собой на память, как благословение от святых мест, «образа» святых, чтимых на Востоке, открывая тем самым и утверждая на христианском Западе почитание святых Георгия, Димитрия, архангела Михаила, пророка Илии, Космы и Дамиана, Пантелеймона, Никиты, Екатерины, Анастасии, двух Феодоров, Параскевы и Пелагии.

По установившемуся в православии греко-восточному обычаю, задолго до канонизации и обретения мощей, иконные изображения наиболее чтимых в народе, еще при жизни, святых делались и распространялись уже во время ближайших к угоднику поколений, и сохранялись общие типические о них сведения, а главное — наброски, рисунки и словесные заметки.

Затем, христианское искусство, в силу самой исторической основы христианства, стало воспроизводить, способом той же иконописи на дереве, образа Спасителя — Богочеловека, Богородицы, апостолов и святых, и главным видом моленной иконы стали погрудные изображения священных лиц Нового и Ветхого Заветов. Позднее в этот ряд станковых икон поступили изображения евангельских событий, или Господские и Богородичные праздники, также жития святых, или «деяния» вокруг моленной иконы святого. И потому, хотя название «иконы» легко распространилось и вообще на священные изображения, но доселе означает преимущественно образа священных лиц, и на долю моленных икон преимущественно и повсеместно и выпадает быть «чудотворными», и, равным образом, и «явленными» иконами. «Чудотворные» иконы праздников составляют исключения.

Церкви древнейшей эпохи (VI—VII веков) или вовсе не расписывались, как например, древнейшие базилики Центральной Сирии и большей части Малой Азии, или же, в чрезвычайных случаях, украшались по фасадам и апсидам декоративными эмблемами креста, мозаичными изображениями торжественного и церемониального характера. В них разрабатывались иконографические композиции, воплощались догматы, но не развивались христианские типы, не создавалось выражение согретоного религиозного чувства, как то было в иконах. Иконы, происходящие от античного портрета, сами по себе, уже с самого своего появления, открывают новое христианское искусство.

Главную роль в переработке эллинистической художественной основы сыграла та же икона на дереве, потому что именно она стала главным выразителем новых иконописных религиозных задач и формой преимущественного художественного творчества. Наряду с моленной иконой, рано появились и стенные иконы в усыпальницах, росписи которых не имели декоративного значения. Такого рода стенные иконы могли быть или обетными и поминальными (вотивными), или надгробными, и, конечно, их преимущественное место было сначала не в торжественных базиликах, но в мартириях — усыпальницах мучеников, а затем в часовнях — усыпальницах вообще, в которых перед иконами совершалась так называемая «инкубация» — лечение внушением.

Число дошедших до нас «портретных» икон или «образов» среди древнейших греко-восточных, преимущественно египетских, памятников живописи на дереве, настолько велико, что не оставляет сомнения в определении нами источников иконы.

Иоанн Креститель.
Византийская икона XIV в.
Дерево, темпера.
Монастырь Хиландар,
Афон, Греция

Подъем творческой активности очевиден на всех этапах византийской художественной жизни XIV века. Для искусства характерны символическая изобретательность иконографии, множественность стилистических вариантов, чрезвычайно тесная связь искусства с богословской мыслью и высочайшее мастерство. Два полюса византийской жизни — культура и религия — получили в искусстве XIV века законченное воплощение.



Иоанн Креститель.
Фрагмент триптиха.
Византийская икона XIII в.
Дерево, темпера, чеканка
по сусальному золоту.
Монастырь
Св. Екатерины, Синай,
Египет

Иоанн Креститель стоит на рубеже Ветхого и Нового Заветов, и этим, в соответствии с христианским пониманием, определяется его величие и одновременно ограниченность этого величия. Иоанн Креститель (после Богородицы) стал следующим самым чтимым святым христианства. Во время интерцессии (ходатайственной молитвы, следующей за освящением Даров на литургии) его имя поминается сразу за именем Богородицы.



Лик Иоанна Крестителя.

*Фрагмент византийской
иконы XIV в.*

Дерево, темпера.

*Монастырь Хиландар,
Афон, Греция*

В византийскую эпоху икона стала ремесленным производением, за редкими исключениями. Но икона-портрет всегда призывала мастера к художественному творчеству: он был именно в станковой живописи и в пределах погрудного образа полным хозяином, исполнял все сам, не так, как стеной живописец или мозаичист, ограничиваясь зачастую только картоном, общим рисунком. Мастер мог вносить в тип свои наблюдения, делал его национальным поневоле, выражал свои вкусы, ожидая того освобождения от принятого канона, которое, конечно, было всегда только желательным. Но когда оно, наконец, пришло, в эпоху национальных художественных переворотов Европы Западной и, как мы теперь знаем, Восточной, именно станковая живопись быстро стала главным поприщем художественного творчества, и из нее выработалась затем европейская картина.



Рождество Христово.

Византийская икона
XI—XII вв. Дерево,
сусальное золото,
темпера.

21,6 x 36,3 см.

Монастырь
Св. Екатерины,
Синай, Египет



Подобно тому как икона по существу есть образ или портрет святого, исполненный по памяти, но с натуры, так, равно, и христианское искусство вообще строило свои композиции на реальной основе, воспроизводя, хотя бы в обстановке и деталях, черты действительности, окружавшей христианские события.

Византийская икона представляет один из самых подробных иконографических изводов «Рождества Христова», содержащий редчайшие подробности. Кроме собственно «Рождества», изображены многочисленные связанные с ним события. При этом все эпизоды показаны как одна длинная сцена, последовательно разворачивающаяся в пейзаже гористой пустыни. Вверху изображены два хора ангелов, возглавляемых архангелами в императорских облачениях. Они совершают небесную службу, прославляя чудо воплощения на земле Богомладенца. Мистический характер действия подчеркнут изображением светового луча, падающего с небес на Младенца Христа в яслях. Пещера с образами Богоматери и Младенца составляет центр композиции, а фигура Богоматери выделена своими большими размерами и красным цветом ее ложа. На одной иконе представлен весь цикл «Рождества Христова», который достаточно точно соответствует текстам, читаемым на богослужениях в связи с празднованием Рождества. При этом спеленутый Младенец напоминает о завернутом в плащаницу теле погребаемого Христа, прообразуя Искупительную жертву. Купель в сцене омовения показана в виде византийского литургического потира, в котором приносится Евхаристическая жертва. Иконописец прямо следует литургическим текстам, поэтически сравнивающим «Рождество» и «Распятие», представляющим как одно целое Воплощение и Искупительную жертву. Литургическое влияние, характеризующее все византийское искусство XI—XII веков, проявляется в иконе не только в трактовке отдельных мотивов, но и в самом их количестве и чрезмерной подробности. Подобная интерпретация вызвала большую остроту эмоционального переживания исторического евангельского события, которое ежедневно обретало новую мистическую реальность в литургии.



Икона является «памяткой» о Вифлееме, Иордане, Голгофе, Храме Гроба Господня или древнем Анастасисе — храме Воскресения, также, и об Элеоне (храме Вознесения). Простейшее объяснение деталей местной природы и обстановки дают именно паломнические иконы, или памятные образки, уносившиеся паломниками к себе домой с мест почитания, часто из Иерусалима. Каждая тема здесь поучительна и по композиции, и по типам.

Недаром и ныне паломники получают иконки Воскресения Христова, так созданные: изображен современный мраморный кувуклий — четырехугольная будка над Гробом — и из отверстых врат его вылетает Воскресший. Далее, Вифлеем дает нам еще более древнюю память о пещере Рождества: представлен плоский подбой под скалу (и поныне пещера эта покрыта полом базилики и является очень низкой), над ним сверху сияет звезда. Сейчас серебряная звезда видна на полу в выдолбленной части пещеры, где были ясли. Внутри ясли с Младенцем, снаружи полулежащая Мария и дремлющий сидя Иосиф.

Апостол Иоанн Богослов и Премудрость. XV в. Дерево, сусальное золото, темпера. 36 x 44,5 см. Ватопедский монастырь, Афон, Греция

Но где Премудрость обретается?.. Не знает человек цены ее, и она не обретается в земле живых. Бездна говорит: «не во мне она»; и море говорит: «не у меня»... Книга Иова, глава 28

Апостол Лука Евангелист. Византийская икона XIV в. из деисисного чина. Дерево, сусальное золото, темпера. 79 x 119 см. Ватопедский монастырь, Афон, Греция

Паломнические иконы Божией Матери узнаются по припискам их местных имен: Афиниотисса, Скопиотисса, Мухлиотисса и прочими. Вместе с этим мы находим в иконописи любопытное изображение Синайской обители, скитов, вокруг Хорива, Старо-Афонских и русских монастырей и обителей, изображенных у ног их основателей.

Но, понятно, наряду с реальным основанием иконы, религиозное ее назначение требовало и быстро достигло сакрального оснащения ее символическими сияниями, в виде нимбов и ореолов, атрибутами и эмблемами, условными палатами и пустынями, «светом» воздушным, небесным или золотым, аскетической худобой и бледностью, и украсилось золотыми светящимися одеждами. Естественно также возникло соединение иконы с реликварием, то есть обычаем помещать на приносимых иконах также и приносимые мощи или частицы от святых мест Христовых в Палестине и прочих, чаще всего по окладу или внутри доски. Подобные редкие и драгоценные иконы, жертвуемые в монастыри и приходские храмы, помещались на особых полках и должны были храниться навсегда, как церковная святыня.

