

# Храм, Обряды, Богослужения.

---

## Содержание:

### **Православный храм, богослуженная утварь и одеяния духовенства.**

#### **Православный храм.**

Небесное и земное в символике православного храма. Архитектура православного храма. Алтарь. Святой престол. Горнее место, семисвечник, жертвенник, ризница. Живописные изображения в алтаре. Иконостас, средняя часть храма. Свет и светильники. Притвор. Колокола, колокольные звоны. Кладбища, часовни и их назначение.

#### **Богослуженная утварь.**

Дискос, потир, звезда, копие, лжица. Утварь для совершения особых богослужений, треб и таинств. Принадлежности архиерейской службы.

#### **Одеяния духовенства.**

Повседневные облачения. Кресты, панагия, посох. Богослуженные одеяния диакона и иерея.

#### **Иконопочитание и иконопись в богослуженной жизни Церкви.**

Введение. Храм — икона преображенного космоса. Икона в составе священного предания православной церкви. Догматическое обоснование иконопочитания. Изобразительные средства православной иконы и их символика.

#### **Чины божественной литургии, дни их совершения.**

Происхождение литургии. Церковное богослуженное чтение. Об орлецах. Возникновение и развитие осмогласия. Партезное пение. Православное богослуженное пение. Совершители и участники богослужения. Знаменный распев.

---

## Православный храм, богослуженная утварь и одеяния духовенства.

### Православный храм.

#### Небесное и земное в символике православного храма.

“В начале сотворил Бог небо и землю,” — сказано в книге Бытия (1:1). В этом догмате — источник православного восприятия мира.

Православный человек верует как в этот догмат, так и в то, что небесный мир, невидимый, духовный, и мир видимый, вещественный, земной, едины в Боге как их общем Создателе. В православном сознании гармонично единство невидимого и видимого, небесного и земного: и то, и другое суть разные образы тварного бытия, предназначенные

и предрасположенные к благодатному единению с Богом и друг с другом, и Бог присутствует в каждом из них и во всем, не смешиваясь ни с чем.

По православной вере и учению, есть, во-первых, область бытия Божия, в которой пребывает непосредственно Господь Бог в Своем Троическом Единстве. Эта область отлична от всего: она непостижима, как непостижим и отличен от Своего творения Бог — Всемогущий Дух, не имеющий ни тварного вида, ни формы, ни вещественности; во-вторых, есть творение Божие, состоящее из двух областей: небесного и земного. В области небесного пребывают ангельские существа и праведные люди, отошедшие в потустороннего мира от земной жизни. Эта область вечна: в ней нет времени и пространства. Область земного — это окружающий человека мир, подчиненный законам пространства и времени.

Небесное и земное, то есть и то, что вне времени, и то, что имеет время, сосуществуют, проникая одно в другое, восполняя друг друга, но не сливаясь, не переставая быть отличными друг от друга областями бытия. При этом области небесного принадлежит первенствующее положение, хотя обе эти области влияют друг на друга в силу теснейшей связи между ними. Бог предоставляет каждому созданию самостоятельность в рамках положенных Им законов бытия.

Особое место во всем небесном и земном принадлежит человеку — венцу творения. Сотворенный по образу и подобию Божию (Быт. 1:26), человек призван осуществлять в себе и собою гармоническое единство всех трех областей сущего: Божественного, небесного и земного, ибо в его природе заключено присутствие всех этих областей бытия. Поэтому и в сознании человека возможно целостное восприятие всего сущего.

Грехопадение человека нарушило гармонию мироздания. Нарушенная гармония природы и сознания была восстановлена в Господе Иисусе Христе и Самим Иисусом Христом, Сыном Божиим, Вторым Лицом Святой Троицы, пришедшим во плоти, то есть родившимся по человеческому естеству от Богородицы и Приснодевы Марии, дабы спасти Собой и в Себе род человеческий. В Самом Лице Господа Иисуса Христа, таким образом, прежде всего воссоздана была изначальная гармония всего сущего. Господь Иисус Христос Своим искупительным подвигом на Кресте, Воскресением и Вознесением на небо обожил принятое Им на Себя человеческое естество и, уничтожив власть смерти над человеческим естеством, дал возможность всем верующим в Него, духовно соединяющимся с Ним и причащающимся Его Тела и Крови в таинстве Причащения, наследовать вечную, небесную жизнь вместе с Ним в Царстве Божием. В людях, которые по доброй воле и любви соединяются со Христом, в той или иной мере восстанавливаются с помощью Духа Святого, посылаемого им Господом Иисусом Христом от Бога Отца, и правильный порядок внутренней жизни, и целостное восприятие всего творения как единства всего сущего в Боге.

Издревле, согласно библейскому свидетельству, человек ощущал космос как литургический организм: *“Небеса проповедуют славу Божию и о делах рук Его вещают твердь”* (Пс. 18:2). Взору верующего раскрывается это вселенское богослужение: *“Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все Ангелы Его, хвалите Его, все воинства Его. Хвалите Его, солнце и луна, хвалите Его, все звезды света. Хвалите Его, небеса небес и воды, которые превыше небес. Да хвалят имя Господа, ибо Он (сказал, и они сделали). повелел, и сотворились”* (Пс. 148:1-5). Для Православия характерно осознание бытия, достигающего высшей степени своего богоустановленного совершенства

через благодатное просвещение. Богослужение, совершающееся на земле, есть выражение этого стремления сотворенного мира к Богу. В нем совершается освящение жизни.

Отсюда литургически-храмовый стиль благочестия, свойственный православной душе с древнейших времен до наших дней. Храм становится тем местом, где человек восстанавливает свой Божественный образ через приобщение Христу. Возвращение к своему подлинному существу неотделимо от тайны соборности, когда человек начинает сознавать себя членом тела Христова. Напоенность одним Духом творит высшее единство, в котором каждый, не утрачивая своего индивидуального своеобразия, органически входит в состав сложного церковного организма: *“Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело, — так и Христос”* (1 Кор. 12:12). Переживание соборности преодолевает границы времени и пространства, делая возможным человеку ощутить себя в сущностном единстве с вечными истоками христианства. Поэтому православное богослужение, имея непреходящий первообраз за пределами времени, реализует его в земной истории через органическое сочетание различных литургических пластов: ветхозаветных и новозаветных.

Непрерывность космического богослужения, как условие существования Вселенной, находит символическое выражение в суточном круге православного богослужения. В его ритмы вплетена жизнь двух других богослужebных кругов: седмичного и годового.

С событиями Домостроительства Божия о спасении рода человеческого в значительной степени связано значение и назначение богослужebной символики Православной Церкви: символики храма, его архитектуры, убранства, живописи, богослужebных предметов, облачений, являющихся не чем иным, как проповедью в образах и красках, отражением прежде всего того, что совершается в таинстве Божественной литургии — ее молитвах, песнопениях, возгласах, ритуальных действиях.

Православная символика не просто иллюстрирует Божественную литургию, она призвана раскрывать духовные истины, содержащиеся в Евангелии и учении Церкви, сообщать догматическое ведение Церкви о мире небесном и земном, о Боге — Его отношении к миру и человеку. Иными словами, в земных, вещественных знаках и образах церковная символика являет догматическую картину мира, содержащуюся в православном вероучении.

Православная Церковь с древнейших времен хранила богооткровенное знание как, в каком виде и в каких формах следует изображать небесное и Божественное, чтобы богооткровенное знание, соответствуя всей глубине догматов Православной Церкви, давало верное представление об истине. Откровение Божие явило эту истину Церкви Христовой в учении святых апостолов, семи Вселенских Соборов и святоотеческих наставлениях. И это — основополагающий догмат православной литургики и жизни.

**Церковный символ** — это не “условный знак” того, что он изображает. Церковный символ таинственно содержит в себе то, что он изображает. Подобно тому, как Господь Иисус Христос является совершенным Образом Бога Отца, оставаясь таковым и после Своего воплощения; восприняв человеческую природу, Господь Иисус Христос совершает Свой Искупительный Подвиг.

Церковный символ соответствует своему небесному или Божественному первообразу, имеет в себе его благодатное присутствие и тем самым исполняет свое предназначение.

Православная Церковь с древнейших времен уделяла большое внимание символике, в особенности иконописи. Православное учение и вера всегда воспринимали образ-икону как святыню, в которой таинственно присутствует тот, кого она изображает.

Отношение Церкви к символике особенно ясно выражено в ее учении об иконе-образе Христа Спасителя. 82-е правило Трулльского Собора (691-692) гласит: “На некоторых честных иконах изображается перстом Предтечевым указуемый агнец, который принят в образ благодати, чрез закон показуя нам Истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, преданные Церкви как знамения и предначертания истины, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную, как исполнение закона. Сего ради, дабы и искусством живописания очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне образ Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представлять по человеческому естеству вместо ветхого агнца, да чрез то, созерцая смирение Бога Слова, приводимся в воспоминание жития Его во плоти, Его страдания и спасительная смерти, и сим образом совершившегося искупления мира.”

Из этого правила следует, что есть два вида символов: символы как знаки и предначертания, которые имеют неполное, иносказательное, преобразовательное соответствие тому, что изображают, и **символы как образы**, которые непосредственно изображают совершенное, истину, поскольку она являет себя в образе. Прообразом Христа Спасителя как Жертвы за грехи мира был в Ветхом Завете жертвенный агнец. Поэтому и в раннехристианские времена для обозначения Господа Иисуса Христа употребляли изображение агнца. Но поскольку Христос явился во плоти, то есть имел человеческий образ, то Церковь предпочитает благодать и истину в ее совершенстве, как исполнение прообразов времен Моисеева закона, и повелевает изображать Христа в том образе, в каком Он был в земной жизни.

В последней части 82-го правила раскрыто значение **иконы Христа Спасителя**: Божественное и человеческое, соединившись таинственно в Лице Господа Иисуса Христа, требуют выражения этого единства и в святых иконах. Смирение, уничижение Бога Слова, то есть образ подвластного Богу человека, являет нам в то же время славу Искупытельного Подвига, совершенного Им. Это значит, что в иконе Христа Спасителя должно видеть одновременно не только Его человеческий облик, но и Его Божественную славу как Искупителя мира.

Догмат VII Вселенского Собора об иконопочитании начинается и заканчивается словами о Евангелии и о Предании Церкви, утверждая этим исконную принадлежность иконописного образа Христовой вере и Церкви.

В деяниях VII Вселенского Собора есть слова: “Иконописание вовсе не живописцами выдуманно, а напротив того, оно есть одобренное законоположение и предание Кафолической Церкви и существовало еще во времена апостольской проповеди.” Такая связь внешнего иконного образа с сущностью православной христианской веры объясняется Лицом Самого Господа Иисуса Христа: “Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил” (Ин. 1:18). В Лице Иисуса Христа было явлено миру “сияние Славы и образ Ипостаси” (Бога Отца) (Евр. 1:3). Когда апостол Филипп просил Иисуса Христа: “Господи, покажи нам Отца,” Христос ответил: “Сколько времени Я с вами, и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца” (Ин. 14:8-9). В Иисусе Христе был дан миру видимый образ невидимого — его икона, Христос восстановил в человеческом естестве тот образ Божий, по которому был изначально сотворен человек: “Слово стало плотью” (Ин. 1, 14), и в видимых, земных чертах этой плоти запечатлело, явило неви-

димые духовные черты Божий. Как учит Святая Церковь, Божественная и человеческая, природы в Господе Иисусе Христе существовали “неслитно, неизменно,” то есть не смешиваясь, не переходя одна в другую, но и “нераздельно, неразлучно.” Это значит, что в земном облике человеческого естества Господа Иисуса Христа не было такого, о чем можно было бы сказать, что оно не имеет отношения к Его Божественному естеству, но все видимое, внешнее, плотское было явлением невидимого, духовного, Божественного. Иными словами, согласно догмату Церкви, в земном, человеческом облике Господа Иисуса Христа таинственно заключалось и присутствовало Божество, не смешиваясь, но и не отделяясь от этого человеческого облика.

Господом Иисусом Христом, включая не только душу, но и самый внешний, телесный облик, было воссоздано гармоническое единство всего сущего: Божественного, небесного и земного. Поскольку Иисус Христос стал первой иконой, образом Ипостаси невидимого Бога Отца, постольку в Церкви стал возможен внешний образ, икона Самого Господа Спасителя. Так с пришествием во плоти Сына Божия, освятившего в Себе земное и вещественное, стало возможным при соблюдении определенных условий во внешнем, земном веществе отображать небесное и Божественное.

Указанным догматом VII Вселенского Собора установлено воздавать иконам “почитательное поклонение” и только Единому Богу — Божеское, а “поклоняющийся иконе поклоняется существу изображенного на ней.” Такая связь осуществляется подобием, соответствием образа-иконы своему первообразу, благодаря чему честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу: “Я и Отец — одно,” — говорит Спаситель (Ин. 10:30). Но Господь Иисус Христос и Бог Отец едины по Существу Своему, хотя различны по Своим Личным свойствам. Наоборот — икона Спасителя и Сам Спаситель различны по существу, но едины во образе, лице (лике) Господа Иисуса Христа, изображенном на иконе. Это и обеспечивает таинственное присутствие в освященной Церковью иконе Самого Христа Спасителя Его Божественной благодатью.

История церковной живописи, как и всей христианской символики, есть богочеловеческий процесс, где знание и мастерство людей направлялись и совершенствовались под воздействием благодати Божией, внушениями Святого Духа.

Явление во плоти Сына Божия и Его Искупительный Подвиг есть духовный центр истории человечества. Все, что было до Христа и после Его земного подвига, обретает истинное значение и смысл в зависимости от отношения ко Христу и Его подвигу. Священная история Ветхого Завета содержала в себе пророческие преобразования Нового Завета: ветхозаветный агнец как жертва был прообразом Христа Спасителя — Жертвы за грехи человеческого рода. Такое же прообразовательное значение имели тельцы, горлицы, хлеб и вино у Мелхиседека, царя Салимского (Быт. 14:18). Прообразами Церкви христианской были Моисеева скиния, Соломонов храм, храм, построенный после Вавилонского пленения, и священные предметы, находившиеся в этих храмах: притвор, храм, алтарь, завеса, жертвенник, семисвечник, образы херувимов на рапидах. Православная Церковь заимствовала их из ветхозаветного иудейского храма потому, что это должно было стать и стало после пришествия Христова священными символами Православной Христовой Церкви, раскрывшей вероучительный смысл этих предметов.

С другой стороны, не только для христианской Церкви нужно было принятие из иудейской и языческой среды тех или иных элементов духовной культуры. Для самого мира, в окружении которого живет и которому служит Церковь, нужно, чтобы все лучшее в нем приобщалось церковной жизни, было бы воцерковлено.

Первое изъяснение сокровенного смысла форм **христианского богослужения** и его символики дано Иоанном Богословом в Апокалипсисе.

Святой тайнозритель увидел в открывшейся ему области небесного “дверь, отверстую на небе” (Откр. 4:1), войдя в которую, он узрел Сидящего на престоле в окружении двадцати четырех старцев с золотыми венцами на головах; пред престолом Господа — горящие семь светильников; посреди и вокруг престола — четырех животных с лицами льва, тельца, человека и орла летящего. Иоанн Богослов слышит, как животные воздают хвалу Богу: *“Свят, Свят, Свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет.”* Старцы падают пред Сидящим и поклоняются Живущему во веки веков, полагают венцы свои пред престолом и приносят славословие. Дабы раскрыть в деснице Сидящего на Престоле запечатленную семью печатями книгу, на престол восходит *“Агнец как бы закланный,”* приемлет книгу, и тогда все находящиеся у престола воспевают новую песнь, прославляя Агнца за то, что Он *“Кровию Своею искупил нас Богу,”* и множество ангелов, и всякое создание Божие *“на небе и на земле, и под землею, и на море, и все, что в них... говорило: Сидящему на престоле и Агнцу благословение, и честь и слава, и держава во веки веков”* (Откр. 5, 6-13). Это славословие Агнцу от всего небесного и земного сопровождается курением фимиама в золотых чашах (Откр. 5:8), возгласами *“аминь,”* поклонами (Откр. 5:14). Апостол Иоанн Богослов видит перед престолом золотой жертвенник (Откр. 8:3), под жертвенником — души убиенных за слово Божие (Откр. 6:9), Ангела, подходящего к жертвеннику с золотой кадильницей со множеством фимиама и с молитвами всех святых, возлагающего его на золотой жертвенник. И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Бога (Откр. 8:3-4). Все это происходит в храме Божиим (Откр. 11:1), который находится и отверзается на небе (Откр. 11:19; 14:17; 15:5). Апостолу Иоанну Богослову видится другой Ангел с *“вечным Евангелием,”* слышатся возгласы *“аминь,”* *“аллилуйя”* (Откр. 19:3-6).

Престолы в Апокалипсисе — это троны, на которых восседают: в центре — Господь Вседержитель, старцы подле Него — священники. Это как бы Горнее место. В православной литургике жертвенником иногда называется то, что обычно именуется престолом в центре алтаря, на нем совершается таинство Бескровной Жертвы — пресуществление хлебного агнца и вина в Тело и Кровь Христовы, так что жертвенник Апокалипсиса — это прообраз нынешнего престола. Под небесным жертвенником — души убиенных за слово Божие. И теперь мощи непременно присутствуют в основании престола (в кресте) и в антиминоссе, на который ставятся священные сосуды во время Божественной литургии.

Первым чином совершения Божественной литургии была **Тайная вечеря**, на которой Господь Иисус Христос претворил хлеб и вино в Свои Тело и Кровь, заповедав творить сие, то есть совершать то же и так же, в Его воспоминание (Лк. 22:19). Дальнейшее развитие литургика получила в катакомбный период и после него, когда греко-римский мир признал и принял Евангелие, а в IV-V вв. процесс становления православного богослужения и храмовой символики в основном закончился, совершенствуясь далее согласно веяниям новых времен. Церковный Устав, например, предполагает достаточное разнообразие в богослужении и дает возможность применять законы Устава, сообразуясь с обстоятельствами, так что церковные каноны, являясь организующими началами живого процесса служения Церкви в миру, способствуют поискам новых форм раскрытия того, что уже содержится в богоустановленных началах церковной жизни.

Следить за тем, чтобы новое в церковной жизни, в том числе в символике, было бы развитием православных традиций, — обязанность епископов и духовенства, имеющих должное знание смысла и содержания церковных литургических канонов, различающих то, что соответствует Православию, и то, что чуждо ему.

Предметные, или вещественные, церковные символы принято делить на знамения (знаки) и образы.

**Знамения** — это такие предметы или изображения, которые передают духовное значение Божественных и небесных истин и явлений, не изображая их непосредственно.

Первое знамение — это Крест, призванный напоминать о Распятии, но не имеющий изображения Распятия. Такой Крест сооружается на куполах храмов, изображается на богослужебных сосудах, одеждах, просфорах, на митрах, архиепископских, митрополичьих и патриарших скуфьях и клобуках, на архиерейских посохах, в орнаментах стенной и иконной росписи, на богослужебных и не богослужебных духовных книгах, на церковных орденских знаках и других установленных Церковью предметах.

Крест с изображением Распятого Господа Иисуса Христа — это образ.

К знамениям относятся также внешние и внутренние **архитектурные формы храма**, его некоторые части, жертвенник, иконописные изображения Всевидящего Ока в треугольнике, изображения лестницы, круга, меча, ключей (в образах Петра и Павла), головные уборы священнослужителей, архиерейские посохи, дикирий и трикирий, орлецы, подсвечники, паникадила, дарохранильницы, дароносицы, вервия, которыми опоясывается престол, одежды престола и жертвенника, завеса царских врат, илитоны, плат для отирания губ после Причастия, покровцы, воздух, звезда, лжица. Знамением Господа Иисуса Христа является хлебный агнец, изымаемый из просфоры, и вино, смешанное с водою в чаше до их претворения в Тело и Кровь Христовы, а также частицы, вынутые в честь Матери Божией, святых и о здравии и упокоении людей.

Образы — это священные изображения и предметы, овеещающие не только духовное значение, но и самое внешнее сходство Божественных и небесных лиц и предметов. К образам относятся прежде всего иконы: образы Господа Иисуса Христа, Матери Божией, Креста Господня с Распятым Спасителем, ангелов, святых людей, а также изображения священных событий.

К образам относятся алтарь с царскими вратами. Горнее место с седалищем для архиерея, семисвечник, престол, чаша, кадьница, горящие лампы и свечи, угли и ладан, дым (фимиа) от кадила. Эти предметы были явлены в Апокалипсисе как составляющие устройство и принадлежности храма небесного, одновременно являющиеся и знамениями глубоких духовных истин, и образами Божественного Откровения.

К образам относятся дискос с изображением ангелов, копие, как напоминание о копье, которым был прободен Спаситель на Кресте, губка, во образ той губы, через которую был напоен Спаситель уксусом на Кресте, вервие, опоясывающее престол, как образ пут ведомого на суд Спасителя, все богослужебные и повседневные облачения и одежды духовенства, соответствующие по виду и покрою или земным одеждам Иисуса Христа, или одеждам, в которых Он явился в Своей небесной славе, или одежаниям ангелов.

Особое положение в церковной символике занимают антиминос, напрестольные Евангелие и Крест, мощи святых.

На антиминосе, как правило, изображается положение Господа Иисуса Христа во гроб. Присутствие в антиминосе и под престолом мощей святых угодников имеет столь ве-

ликое значение, что без этого на престоле не совершается Евхаристия — таинство Бескровной Жертвы. В этом — гармония земного и небесного, ибо в таинстве Евхаристии участвуют земная Церковь в лице священнослужителей, совершающих эту службу, и верующих, и Небесная Церковь, что символизируется вещественными останками святых людей, так что совершаемое даже в самом отдаленном и малолюдном храме таинство Евхаристии приобретает значение и силу вселенского события.

Естественно, что в самой священной своей точке, там, где Иисус Христос снисходит в храм и предлежат Его Святые Дары, то есть на престоле, Православная Церковь должна иметь звено, связующее землю с небом — Церковь земную с Церковью Небесной. Таким звеном являются мощи святых угодников Божиих. Мощи святых мучеников на престоле храма свидетельствуют о неразрывной связи Иисуса Христа с Церковью, как Своим таинственным Телом.

Мученики своими страданиями и смертью за веру приобщились страданиям и смерти Господа Иисуса Христа и засвидетельствовали, что Он — истинно Сын Божий.

Святые мощи и Святые Дары, находясь в одном месте, означают собой Торжествующую Небесную Церковь, которая на земле является вот такой видимой реальностью.

Напрестольные Евангелие и Крест знаменуют собою, что все — совершающееся на престоле и во всем храме и Церкви совершается во исполнение Евангелия и Искупительного Подвига Иисуса Христа, Сына Божия: Евангелие есть знамение Иисуса Христа — учащего и проповедующего, образ того вечного Евангелия и книги, которую видит Иоанн Богослов в небесном храме, а напрестольный Крест есть образ Распятия Господня.

Обрядовая архитектура **литургии** пронизана символизмом, который, по свидетельству святого Дионисия Ареопагита, призван “озарить всю природу человеческую светом Божественных истин, сообразно с ее делимостью и вместе неделимостью,” ибо “надлежало бесстрастную душу вознести к простому и внутреннему созерцанию Боговидных образов и страстное тело врачевать и возводить к Богу по законам телесности, то есть посредством предустановленных, преобразовательных символов, которые были бы сообразны с понятиями души и в то же время соответствовали истинам неприкровенного богословия.” В таких Богочеловеческих символах и предстает душе верующего великое Таинство преложения Даров Господних, сообщая ей особый, евхаристически ориентированный строй духовной жизни, с особой силой выразившийся в одухотворенности церковного искусства. Просфора, из которой вынимается Агнец — образ Иисуса Христа (подобно тому, как в ветхозаветном богослужении его символизировал агнец пасхальный), литургически знаменует Пресвятую Деву Марию. Жертвенник, где совершается проскомидия, изображает рождественскую пещеру (вертеп). Дискос, на который полагается Агнец, символизирует ясли Христовы, звезда — звезду над Вифлеемом и ночь Рождества, покровы — пелены, которыми был повит Младенец Иисус, кадила и фимиам — дары волхвов Родившемуся Христу. Молитвы и славословия священнослужителей — поклонение пастырей и волхвов. Изобразительный символизм на литургии оглашенных также связан с событиями жизни Господа Иисуса Христа вплоть до последних дней Его земной жизни. Изобразительная символика на литургии верных охватывает события страданий Господа, Его Голгофской смерти, погребения, Воскресения, Вознесения, сидение Его одесную Бога и Отца, вплоть до эсхатологических образов второго славного Его пришествия.



Движение литургического времени не линейно, оно имеет круговой характер, символически показывая тем самым свою связь с Вечностью. Круговая композиция **суточных служб** выводит человеческое сознание из текущей и преходящей стихии субъективного времени. Изобразительный символизм вечерни приводит к переживанию Домостроительства спасения мира. В священнодействии вечернего входа и пения гимна “Свете Тихий” человек, подготовленный к тому всем ходом богослужения, прозревает истинный свет искупления во Христе. Мистика Света пронизывает весь строй литургической жизни: начало богослужебного дня — вечерня показывает этот Свет в символически-прикровенном виде, подобно тому, как он переживался во времена Ветхого Завета. Утренняя совершается уже в сиянии восходящего Солнца Правды, и, наконец, сама литургия — полное, сущностное раскрытие Света Христова, с которым соединяются души верующих. Световой символизм — организующий принцип церковного искусства как органической части богослужения. Сами интерьеры православных храмов ориентируют душу на внутреннее переживание Божественного Света. С повечерием соединяется литургическое воспоминание о сошествии Христовом во ад как о торжестве Воскресения, ведущего человека из состояния омраченности в царство духовного Света. Литургическая символика полунощницы напоминает человеку о непрерывном умном служении Богу небесной иерархии — Сил ангельских.

**Церковный год** — замкнутый литургический цикл. Ритм его Жизни определяется праздниками, которые, преодолевая текучесть временного потока, открывают мир вечного. Два основных праздничных цикла — Господний и Богородичный уже своим числом, двенадцать, освящают временное пространство года. Символика числа двенадцать глубоко обоснована в христианстве, будучи числом, олицетворяющим духовную полноту и гармоническую завершенность: двенадцать колен Израилевых, двенадцать судей, двенадцать апостолов. Святая Пасха — духовный центр 12 великих праздников.

В “Церковной мистагогии” преподобный Максим Исповедник (VII в.), проводя сознание через грандиозную иерархию смыслов, дает богословское обоснование храмового символизма, который получил завершенное архитектурное выражение только в эпоху Македонской династии (867 — 1057) в Византии. Храм — образ Божества и как таковой соединяет в себе множественность человеческих существ. “Такое неслитное соединение свойств существ, — пишет преподобный Максим Исповедник, — производит Сам Бог, соединяя их частные свойства в Себе, как причине, начале и конце.” Подобно тому и крестово-купольная система неслитно соединяет в себе множественность пространственных ячеек храма. Православный храм воплощает также в архитектурных формах образ мира, “состоящего из видимых и невидимых существ.” Будучи единым строением, храм по своему расположению разделяется на алтарь и собственно храм. Это членение — символ деления единого в основе мира на видимое (земное), и невидимое (мир духовный).

Православный храм воспринимается как органическая часть Богозданной вселенной, будучи ее духовным завершением. Увенчанные крестами купола церковью связуют небесное и литургическое пространство в целостный знак освященного мира. Духовное средоточие храма — алтарь в его восточной части, в центре которого-святой престол священнейшее место в храме, место присутствия Славы Божией.

Все происходящее в алтаре, в мире горнем, как духовное свершение, делается зримым в строении **иконостаза**. В иконостасе русских храмов полностью реализуется символика алтарных преград раннехристианских и византийских храмов. Начало XV века, проникнутое атмосферой духовного возрождения, отмечено возникновением высокого иконостаса,

окончательное оформление структуры которого произошло в XVI веке. Кроме царских врат, в иконостасе еще двое дверей. Дверь в северной части алтаря ведет в жертвенник, южная — в диаконник. Против них, на солее, устанавливаются места для чтецов и певцов (левый и правый хоры), которые символизируют лики небесной иерархии. Церковь органически связана с общиной верующих, посредством храмовой символики вступающей на новую ступень духовного сознания: к живому и благодатному переживанию присутствия Христа. Третья часть храма — притвор — служит местом молитвенного приготовления перед богослужением, напоминая о необходимости очищения человеческого существа, желающего идти по пути обожения своей природы.

Храм изображает собою то святое и чистое состояние всего сущего, в котором земное и небесное пребывали до грехопадения человека, в котором теперь они пребывают во Иисусе Христе и в котором будут пребывать в вечности после второго славного пришествия Христова. Православный храм своими крестами, иконами и архитектурным обликом изображает и самый процесс очищения и возрождения во Христе человека и всего творения в целом.

Божественная Премудрость, положившая в основу бытия всего сущего законы неслитного, но и нераздельного единства и подобия, дает возможность православному храму быть одновременно знаменем и всего творения Божия во главе с Творцом его — Богом, и Христа Спасителя, и человека. При этом алтарь, собственно храм (средняя часть) и притвор могут означать соответственно: Троидного Бога в Его отдельной от творения и непостижимой области бытия, духовный и вещественный мир.

Наступление Царства Божия есть освобождение избранного творения из плена греха и особое освящение и возрождение его для жизни вечной. Именно этот процесс и осуществляется Церковью Христовой для каждого верующего человека и для всей полноты верующих. При этом он осуществляется внутри храмов. В каждом из них благодатные дары таинств, проповедь Слова Божия, молитва, все богослужение, молчаливая проповедь икон, росписей и прочих символических предметов, наконец, особая благодать Божия, присутствующая в храме, очищает членов Церкви от скверн, которыми заражаются люди, живущие среди мира, научают людей истинам веры и способам духовного совершенствования, освящают их, делая достойными и способными к богообщению, возвышают людей духовно, все более восстанавливая в них Образ и Подобие Божие. Так уже в условиях земной жизни Церковь осуществляет для своих членов возможность жить по законам жизни вечной в условиях Царства Божия, Царства Небесного. Этот процесс называется спасением. Спасение человека и всей полноты верующих — это движение, путь от тьмы греха и смерти к свету, праведности и жизни вечной в единении с Богом.

Таким образом, с точки зрения своего назначения, православный храм является воистину ковчегом спасения для верующих людей. Подобно тому, как Ной спасал себя и свой род в бурных волнах потопа, находясь в ковчеге, так Церковь, словно корабль, спасает верующих от греховного потопа среди бурных волн житейского моря, препровождает их от берега тьмы и смерти к берегу света и вечной жизни, к тихому пристанищу Царства Небесного. Поэтому с древнейших времен, согласно Постановлениям апостольским, православный храм повелевалось соиздавать “наподобие корабля, продолговато устроенным, на восток обращенным, от обеих стран к востоку притворы имеющим.”

И действительно, форма храмов в виде корабля получила наибольшее распространение, так что многие наши храмы создают весьма впечатляющий зрительный образ корабля, устремившегося закругленными алтарными абсидами на восток, к восходу солнца.

**Внешняя форма храмов** может быть различна: крест, круг, восьмиконечная звезда, прямоугольник, но духовное значение ковчега спасения при этом сохраняется в любом случае. Обращение православного храма алтарем на восток понятно и соответствует спасительному значению Церкви, так как если плыть от тьмы к свету, то, конечно, нужно плыть с запада на восток: на востоке был рай (Быт. 2:8); Господь Иисус Христос как Солнце Правды (Мал. 4:2) приходит с востока и Сам именуется Востоком (Зах. 6:12; Пс. 67:34) или Востоком свыше (Лк. 1:78). Таинственному Востоку — Господу соответствует зримый восток как сторона света, от которой восходит солнце, начиная новый день.

Храм именуется также церковью, как вся полнота верующих во Христа православных христиан — Единая Святая Соборная и Апостольская Церковь, что присуще не только русскому языку: в греческом языке с апостольских времен словом “эκκλησία” называлась вся христианская Церковь (Мф. 16:18; 1 Кор. 12:28; Флп. 3:6; Гал. 1:13; 1 Кор. 10:32; Еф. 1:22, 23), отдельные местные общины христиан (1 Кор. 1:2; Рим. 16:1; Еф. 1:1) и даже просто верующая семья (Рим. 16:4; 1 Кор. 16:29; Флп. 1:2; Кол. 4:15).

Таким образом, язык Священного Писания Нового Завета одним и тем же словом обозначает любое собрание, любую совокупность верующих во Христа людей — от нескольких человек до всей полноты Вселенской Церкви, что соответствует словам Спасителя: “Где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них” (Мф. 18:20). Сложилась даже латинская поговорка:

“*Ubi tres, ibi ecclesia*” (Где трое, там и Церковь). Слово “эκκλησία” происходит от глагола “эκκαλεο” — вызываю, созываю собрание — и точно отражает понятие о церковной общине и всей Церкви, как об обществе созданных Христом и собранных во имя Христово людей. Но в этимологии этого слова отражены также времена, когда первые христиане не имели еще своих храмов как специально посвященных Богу сооружений для своих молитвенных собраний. Когда же появились храмы в современном значении, они стали называться тождественным слову “эκκλησία” словом “кириаки, кириакон,” что значит дом Господень или жилище Господне.

**Русь** приняла христианство от Византии в X в., и распространение христианства на Руси сопровождалось строительством храмов. Поэтому в сознании русских людей понятие “собрание верующих” было тесно связано с понятием “дом Божий.” Греческое слово “кириаки,” претерпев изменения, фонетически трансформировалось в слово “церковь” и стало означать и храм как здание, и собрание верующих, и всю Вселенскую Церковь Христову, так что храм как дом (здание) есть прекрасное символическое знамение Дома Божия как всей Христовой Церкви.

Духовное спасение людей, свершающееся в храме, свершается и во всей полноте Церкви и всю эту полноту символизирует таинственное духовное и молитвенное единение каждого члена Церкви со всей Вселенской Церковью. Поэтому духовно храм должен быть образом Вселенской Христовой Церкви, возрождающей, очищающей и возвышающей верующих людей, призывающей их ко спасению, к жизни вечной.

Итак, к значениям православного храма как знамени Бога и Его творения — Господа Иисуса Христа и человека — прибавляется еще одно существенно важное значение — Вселенской Церкви Христовой как дома Божия, как полноты всех собранных во имя Господне. Это значение не только дополняет собой перечень вышеприведенных значений. Оно входит в них, ибо, согласно православному вероучению, Вселенская Церковь есть таинственное Тело Христово, Глава которому Христос, а верующие люди в своей

полноте суть члены, составляющие собою это Тело (Еф. 5:30; Рим. 12:5). Естественно, что Тело Господа Иисуса Христа является по преимуществу именно Его жилищем, домом Господним. Апостол Павел называет Церковь как полноту верующих домом Бога, в котором Иисус Христос властвует как Сын (Евр. 3:3-6). Таким образом, понятие “кириаки, кириако́н” (жилище, дом Господень) объединяет и понятие о богочеловеческом естестве Самого Господа Иисуса Христа, и понятие о Вселенской Церкви как Теле Христовом, и понятие о всем творении в целом (Откр. 21:22-27; 22:3; Рим. 8:19-21), и, наконец, понятие об отдельном человеке как храме Божиим (Ин. 14:23; 1 Кор 3:16; 6:19).

Действительно, в грядущем Царстве Божиим и природа, и люди, и каждый из них — все творение должно быть домом и жилищем Божиим. Понятия творение, Христос, человек. Церковь, рассматриваемые как дом Божий, храм, не однозначны, не равны между собой. Их единство не упраздняет различия в лицах. Например, отдельный человек, хотя и призван к уподоблению Христу, не Христос; также и отдельный христианин, хотя и должен быть храмом Божиим, как и вся Церковь, не составляет Церкви как собрания. Церковь непременно предполагает несколько верующих во Христа, хотя бы двоих или троих. Это имеет глубокий духовный смысл, восходящий к Тайне Пресвятой Троицы. Единый в Существе Своем и Троичный в Лицах Господь Бог в устройстве Своего творения также положил законы троичности, отражающиеся в бытии небесного и земного миров.

Подобным образом и **народ церковный** разделен на три степени: духовенство, миряне верные, миряне оглашенные (и кающиеся). В свою очередь, духовенство также составляет три чина: епископство, священство, диаконство (архиерейство, иерейство, диаконство). Полнотой церковной власти и благодати обладают епископы, от них приемлют благодать рукоположения остальные священные степени.

Священники (иереи) по сообщенной им от епископов благодати Божией имеют власть совершать все шесть таинств Церкви, кроме седьмого — рукоположения в священные степени. Дიაконы, приемля благословение высших священнослужителей, имеют право участвовать в совершении церковных таинств, сослужить епископам и священникам, но сами не совершают таинств.

Миряне в Церкви также разделяются на три основных чина. Во-первых, это лица, участвующие в богослужении, но не в совершении таинств, среди которых есть особо посвященные чтецы и иподиаконы, имеющие право прислуживать в алтаре священнослужителям, читать и петь богослужебные тексты, певчие и прочие участвующие в богослужении. Во-вторых, это верующие, имеющие право молиться в средней части храма. В-третьих, это оглашенные и кающиеся — люди, которые, хотя и приняли Евангелие, оглашены проповедью Слова Божия, но по тем или иным причинам еще не крестились, не стали членами Церкви в полном смысле слова, и крещенные члены Церкви, но через тяжкие грехопадения оказавшиеся под епитимией покаяния. **Оглашенные и кающиеся** могут присутствовать не при всех священных службах. При совершении таинства Евхаристии после возгласа “Оглашенные, изыдите” они должны удаляться из средней части храма в притвор, который в древности отделялся для этого стеной с закрывающимися дверями. Самый притвор, как первая, начальная по входе часть храма, соответствует их духовному состоянию. Такое духовное состояние соответствует вообще области земного бытия, где происходит борьба света и тьмы, добра и зла. Поэтому притвор как место, отведенное Церковью для таких людей, знаменует собою область земного бытия и вообще плоти, как самой внешней составной части человека и всякой твари.

В современной церковной жизни давно мало оглашенных. Ныне все входящие в храм стоят, кому где придется, и не выходят при возгласе “оглашении, изыдите” кому следовало бы выходить, но это не отменяет силы и значения церковных понятий об этих людях. По существу есть в наши дни и оглашенные, есть и официально кающиеся, хотя к ним и не применяется внешне вся строгость древних правил, и стоят они зачастую по неведению не там, где им следовало бы стоять. А потому и притвор не утратил своего символического значения.

Люди, называемые уставом верными, занимают в храме при богослужении среднюю часть (собственно церковь) и могут присутствовать при всех службах и возносить свои молитвы об оглашенных и кающихся. Эти люди не безгрешны в полном смысле слова, но их духовное состояние не выходит из рамок канонических требований, предъявляемых к члену Церкви, они очищены покаянием и церковным прощением их грехов. Поэтому средняя часть храма и знаменует собою область небесного бытия (горний, ангельский мир) и душу человека. Миряне первого чина — певчие, псаломщики, чтецы — занимают место на возвышении — солее, близ самого алтаря, а некоторым из них разрешен и вход в алтарь.

**Алтарь** — это место, где преимущественно пребывает духовенство, возносящее у Престола Божия молитвы о всех людях. Епископ, а в его отсутствие священник, знаменует собою Христа Спасителя; диаконы, иподиаконы, алтарники также соответствуют небесным существам, служащим Богу. Все это согласуется с духовным значением алтаря как области бытия Божия, или духа человека как высшей составной его части, или рая небесного, где особого храма уже не будет, ибо Сам Господь Бог Станет для спасенных людей храмом (Откр. 21:22).

Священные чины Православной Церкви окормляют верующих людей духовно, а верующие своими добровольными приношениями содержат своих пастырей и служителей церковных материально; высшие чины духовенства и мирян молятся за нижних, нижние воссылают свои молитвы о высших; благодать Божия сообщается сверху вниз и в виде благодарности и любви возвращается снизу вверх; каждый член Церкви молится Богу о себе, о высших себя и низших, и за всех и за вся. Так возгревается в каждом и во всех любовь к Богу и друг к другу в союзе братства и взаимного служения.

Таково устройство церковной иерархии. Как видим, православный храм в духовном значении своих отдельных частей и их совокупности соответствует иерархическому устройству Церкви, как собрания верующих людей, и духовному состоянию, которое изображается каждым иерархическим чином, а также иерархии небесных, ангельских существ.

Согласно толкованиям святых отцов, православный храм имеет следующие основные духовные значения. Внешний облик храма знаменует собою Дом Божий, как все творение Божие, предызбранное ко спасению во Христе Иисусе, как Господа Иисуса Христа, как Вселенскую Церковь — тело Христово, как человека, спасающегося во Христе через Церковь, словно в корабле-ковчеге спасения, как Царство Божие, которое начинается на земле и совершенно осуществляется в грядущем Небесном Царстве.

Трехчастное деление православного храма соответствует: трехчастному делению всего сущего (области Троицкого Бога, небесной и земной областям бытия); Божественной природе Христа Спасителя (алтарь) и Его человеческой природе, как состоящей из души и тела (средняя часть храма и притвор).

**Алтарь** православного храма знаменует собою: превыспреннее небо, область бытия Троицкого Бога, совершенно не смешивающегося со Своим творением, почему алтарь и отделяется от средней части храма преградой — иконостасом; Божественную природу Христа Спасителя; Дух человека; Рай, или Царство Небесное. Алтарь соответствует также: Высшему чину ангельских существ; Высшей степени церковного народа — освященному духовенству; Высшей степени духовного состояния человека — обоженности.

**Средняя часть** храма, собственно храм, или собственно церковь, знаменует собою: Область небесного бытия в творении Божиим (мир ангельских существ и праведных людей, перешедших от смерти в жизнь вечную, то есть Небесную Церковь); Человеческую душу Христа Спасителя; Душу человека. Средняя часть храма соответствует также: Второму чину ангельских существ; Второй степени церковного народа — мирянам-верным; Второй (средней) степени духовного состояния человека — шествию по пути спасения вкупе с Церковью и под ее водительством.

**Притвор** знаменует собой: Область земного бытия в творении Божиим — мир, подчиненный законам пространства и времени.

Столь всесторонняя и органическая связь символики храма с глубиной догматического вероучения Православной Церкви свидетельствует, что не только человеческое мышление принимало участие в создании и устройстве православных храмов и не богословы придумывали символические значения для храмовой архитектуры, как это иногда представляется поверхностному сознанию. Премудрость церковного устройства есть свидетельство того, что это — богочеловеческое творчество, как и все духоносное творчество в Церкви.

### **Архитектура православного храма.**

Православный храм в исторически сложившихся формах означает прежде всего Царство Божие в единстве трех его областей: Божественного, небесного и земного. Отсюда наиболее распространенное трехчастное деление храма: алтарь, собственно храм и притвор (или трапеза). Алтарь знаменует собой область бытия Божия, собственно храм — область горнего ангельского мира (духовное небо) и притвор-область земного бытия. Освященный по особому чину, увенчанный крестом и украшенный святыми изображениями храм являет собой прекрасное знамение всего мироздания во главе с Богом его Творцом и Создателем.

**История** возникновения православных храмов и их устройства такова. В обычном жилом доме, но в особой *“горнице большой, устланной, готовой”* (Мк. 14:15; Лк. 22:12) была приготовлена, то есть особым образом устроена, и состоялась Тайная вечеря Господа Иисуса Христа со Своими учениками. Здесь Христос омыл ноги Своим ученикам. Сам совершил первую Божественную литургию — таинство претворения хлеба и вина в Свои Тело и Кровь, долго беседовал за духовной трапезой о тайнах Церкви и Царства Небесного, затем все, с пением священных песнопений, пошли на гору Елеонскую. При этом Господь заповедал творить сие, то есть совершать то же и так же, в Его воспоминание.

В этом зачаток и храма христианского, как особо устроенного помещения для молитвенных собраний, богообщения и совершения таинств, и всего христианского богослужения — того, что в развитых, достигших расцвета формах мы и сейчас видим в наших православных храмах.

Оставшись по Вознесении Господнем без Своего Божественного Учителя, ученики Христовы пребывали преимущественно в сионской горнице (Деян. 1:13) вплоть до дня

Пятидесятницы, когда они в этой горнице во время молитвенного собрания сподобились обещанного им Сошествия Святого Духа. Это великое событие, содействовавшее обращению ко Христу множества людей, стало началом устройства земной Христовой Церкви. Деяния святых апостолов свидетельствуют, что эти первые христиане *“каждый день еднородушно пребывали в храме и, преломляя по домам хлеб, принимали пищу в веселии и простоте сердца”* (Деян. 2:46). Первые христиане продолжали почитать и ветхозаветный иудейский храм, куда ходили для молитвы, но новозаветное таинство Евхаристии совершали уже в других помещениях, какими в то время могли быть только обычные жилые дома. Пример им подавали сами апостолы (Деян. 3:1). Господь через ангела Своего повелевает апостолам, *“став в храме”* Иерусалимском, проповедовать иудеям *“слова жизни”* (Деян. 5:20). Однако для таинства **Причащения** и вообще для собраний своих апостолы и другие верующие сходятся в особых местах (Деян. 4:23, 31), где их снова посещают особые благодатные действия Святого Духа. Это говорит о том, что храм Иерусалимский используется христианами того времени в основном для проповеди Евангелия еще не уверовавшим иудеям, в то время как христианским собраниям Господь благоволил устраиваться уже в особых, отдельных от иудеев местах.

Гонения на христиан со стороны иудеев окончательно прервали связь апостолов и их учеников с храмом иудейским. Христианскими храмами во времена апостольской проповеди продолжали служить специально для этого устроенные **комнаты** в жилых домах. Но уже тогда в связи с быстрым распространением христианства в Греции, Малой Азии, Италии делались попытки создания особых храмов, что подтверждают более поздние катакомбные храмы в форме кораблей. Во времена распространения христианства в Римской империи местом молитвенных собраний христиан часто стали служить дома богатых верующих римлян и особые постройки для светских собраний в их имениях — **базилики**. Базилика представляет собой стройное прямоугольное продолговатое здание с плоским потолком и двускатной крышей, украшенное извне и изнутри по всей длине рядами колонн. Большое внутреннее пространство таких зданий, ничем не занятое, их отдельное от всех прочих построек расположение благоприятствовали тому, чтобы в них устраивать первые церкви. Базилики имели вход с одной из узких сторон этого прямоугольного длинного здания, а в противоположной стороне имелась абсида — полукруглая ниша, отделенная от остальной части помещения колоннами. Эта отдельная часть служила, вероятно, алтарем.

Гонения на христиан заставляли их искать иных мест для собраний и богослужений. Такими местами стали **катакомбы** — обширные подземелья в древнем Риме и в других городах Римской империи, служившие христианам убежищем от преследований, местом богослужений и погребений. Наибольшую известность приобрели римские катакомбы. Здесь в зернистом туфе, достаточно податливом, чтобы самым простым инструментом вырезать в нем могилу и даже целую комнату, и достаточно прочном, чтобы не осыпаться и сохранить гробницы, были вырезаны лабиринты многоэтажных коридоров. В стенах этих коридоров одна над другой делались могилы, куда полагали умерших, закрывая могилу каменной плитой с надписями и символическими изображениями. Помещения в катакомбах по размерам и назначению делились на три основных категории: кубикулы, крипты и капеллы. Кубикулы — небольшое помещение с захоронениями в стенах или посредине, нечто вроде часовни. Крипта — это храм средней величины, предназначенный не только для погребения, но и для собраний и богослужений. Капелла с множеством могил в стенах и в алтарной части — это довольно просторный храм, вмещавший большое число

людей. На стенах и потолках всех этих сооружений сохранились до наших дней надписи, символические христианские изображения, фрески (настенные росписи) с изображениями Христа Спасителя, Матери Божией, святых, событий священной истории Ветхого и Нового Заветов.

Катакомбы знаменуют эпоху раннехристианской духовной культуры и достаточно ясно характеризуют направление развития храмовой архитектуры, живописи, символики. Это особенно ценно потому, что наземных храмов этого периода не сохранилось: они безжалостно разрушались во времена гонений. Так, в III в. при гонениях императора Декия в одном только Риме было уничтожено около 40 христианских храмов.

Подземный христианский храм представлял собою прямоугольное, продолговатое помещение, в восточной, а иногда в западной части которого делалась обширная полукруглая ниша, отделенная особой низкой решеткой от остальной части храма. В центре этого полукружия обычно помещалась гробница мученика, служившая престолом. В капеллах к тому же имелась за престолом кафедра (седалище) епископа, перед алтарем солея, затем следовала средняя часть храма, а за ней — отдельная, третья часть для оглашенных и кающихся, соответствующая притвору.

Архитектура древнейших катакомбных христианских храмов являет нам четкий, законченный корабельный тип церкви, разделенной на три части, с алтарем, отделенным преградой от остального храма. Это — классический тип православного храма, сохранившийся и до наших дней.

Если базиликальный храм — это приспособление гражданской языческой постройки для нужд христианского богослужения, то храм катакомбный — это свободное, не связанное необходимостью подражания чему-либо христианское творчество, отображающее глубину христианской догматики.

Для подземных храмов характерны арки и сводчатые потолки. Если крипта или капелла строились близко к поверхности земли, то в куполе средней части храма вырезался люминарий — колодец, выходящий на поверхность, откуда лился дневной свет.

Признание христианской Церкви и прекращение гонений на нее в IV веке, а затем принятие христианства в Римской империи как государственной религии положили начало новой эпохе в истории Церкви и церковного искусства. Разделение Римской империи на западную — Римскую и восточную — Византийскую части повлекло за собой сначала чисто внешнее, а затем и духовно-каноническое разделение Церкви на Западную, Римско-католическую, и Восточную, Греко-Кафолическую. Значения слов “католическая” и “кафолическая” одинаковы — “как все.” Эти различные написания приняты для отличия Церквей: католическая — для Римской, Западной, и кафолическая — для Греческой, Восточной.

Церковное искусство в Западной Церкви пошло своим путем. Здесь наиболее распространенной основой храмовой архитектуры осталась базилика. А в Восточной Церкви в V-VIII вв. сложился **византийский стиль** в строительстве храмов и во всем церковном искусстве и богослужении. Здесь были заложены основы духовной и внешней жизни Церкви, с тех пор именуемой Православной.

Храмы в Православной Церкви строились по-разному, но каждый храм символически соответствовал церковному вероучению. Так, храмы в **виде креста** означали, что Крест Христов — основа Церкви и ковчег спасения для людей; храмы круглые означали кафоличность и вечность Церкви и Царства Небесного, так как круг — это символ вечности, не имеющей ни начала, ни конца; храмы в виде восьмиугольной звезды знаменовали



собою Вифлеемскую звезду и Церковь как путеводную звезду ко спасению в жизни будущего, восьмого, века, ибо период земной истории человечества исчислялся семью большими периодами — веками, и восьмой — это вечность в Царстве Божиим, жизнь будущего века. Были распространены корабельные храмы в виде прямоугольника, часто близкого к квадрату, с выдвинутым на восток закругленным выступом алтарных абсид.

Были храмы смешанных типов: по внешнему виду крестообразные, а внутри, в центре креста, круглые, или по внешней форме прямоугольные, а внутри, в средней части, круглые.

Господствующим в византийской храмовой архитектуре остался прямоугольный храм с выдвинутым на восток закругленным выступом алтарных **абсид**, с фигурной кровлей, со сводчатым потолком внутри, который поддерживался системой арок с колоннами, или столпами, с высоким подкупольным пространством, что напоминает внутренний вид храма в катакомбах. Только в середине купола стали изображать пришедший в мир Свет Истинный — Господа Иисуса Христа.

Храмы отличаются несравненным великолепием, и большей внешней и внутренней детализацией. Он непременно увенчивается крестом на куполе или на всех куполах, если их несколько, как победным знаменем и во свидетельство того, что Церковь, как и все творение, избранное ко спасению, входит в Царство Божие благодаря Искупительному Подвигу Христа Спасителя.

Ко времени **Крещения Руси** в Византии складывается тип крестово-купольного храма, который объединяет в синтезе достижения всех предшествовавших направлений развития православного зодчества.

Архитектурная конструкция крестово-купольного храма лишена легко обозримой наглядности, которая была свойственна базиликам. Необходимы внутреннее молитвенное усилие, духовная концентрация на символике пространственных форм, чтобы сложная конструкция храма предстала как единый символ Единого Бога. Такая архитектура способствовала преображению сознания древнерусского человека, возводя его к углубленному созерцанию мироздания.

Вместе с Православием Русь приняла от Византии образцы церковной архитектуры. Такие известные русские храмы, как: **киевский Софийский собор**, София новгородская, владимирский Успенский собор нарочито строились по подобию константинопольского Софийского собора. Сохраняя общие и основные архитектурные черты византийских храмов, русские церкви имеют много самобытного, своеобразного. В православной России сложилось несколько самобытных архитектурных стилей. Среди них прежде всего выделяется стиль, ближе всего стоящий к византийскому. Это классический тип белокаменного прямоугольного храма, или даже в основе своей квадратного, но с прибавлением алтарной части с полукруглыми абсидами, с одним или несколькими куполами на фигурной кровле. Сферическая византийская форма покрытия куполов заменилась шлемовидной. В средней части небольших храмов имеется четыре столпа, поддерживающих кровлю и символизирующих четырех евангелистов, четыре стороны света. В центральной части соборного храма может быть двенадцать и более столпов. При этом столпы пересекающимся между ними пространством образуют знамения Креста и помогают разделению храма на его символические части.

Святой равноапостольный князь Владимир и его преемник, князь Ярослав Мудрый, стремились органически включить Русь во вселенский организм христианства. Воздвигну-

тые ими храмы служили этой цели, ставя верующих перед совершенным софийным образом Церкви. Эта ориентация сознания через литургически опытную жизнь определила во многом дальнейшие пути русского средневекового церковного искусства. Уже первые русские храмы духовно свидетельствуют о связи земли и неба во Христе, о Богочеловеческой природе Церкви. Киевский Софийский собор выражает идею Церкви как единства, состоящего из множественных, обладающих определенной самостоятельностью частей. Иерархический принцип устроения мироздания, ставший основной доминантой византийского мировоззрения, наглядно выражен как во внешнем, так и во внутреннем облике храма. Человек, входящий в собор, чувствует себя органически включенным в иерархически упорядоченную вселенную. Неразрывно связано со всем обликом храма его мозаичное и живописное убранство.

Параллельно со сложением типа крестово-купольного храма в Византии шел процесс создания единой системы **храмовой росписи**, воплощающей богословско-догматическое выражение учения христианской веры. Своей предельной знаковой продуманностью эта роспись оказала огромное влияние на восприимчивое и раскрытое духу сознание русского человека, выработав в нем новые формы восприятия иерархической реальности. Роспись Киевской Софии стала определяющим образцом для русских храмов. В зените барабана центрального купола — изображение Христа как Господа Вседержителя (Пантократора), отличающееся монументальной мощью. Ниже — четыре архангела, представители мира небесной иерархии, посредники между Богом и человеком. Изображения архангелов расположены по четырем сторонам света в знак их господства над стихиями мира. В простенках, между окнами барабана центрального купола, образы святых апостолов. В парусах — образы четырех евангелистов. Паруса, на которых покоится купол, воспринимались в древней церковной символике как архитектурное воплощение веры в Евангелие, как основание спасения. На подпружных арках и в медальонах Киевской Софии — изображения сорока мучеников. Общий замысел храма духовно раскрыт в образе Богородицы Оранты (с греч. Молящаяся) — “Нерушимая Стена,” помещенном вверху центральной апсиды, который укрепляет целомудренную жизнь религиозного сознания, пронизывая его энергиями нерушимой духовной основы всего тварного мира. Под изображением Оранты — Евхаристия в литургическом изводе. Следующий ряд росписи — святительский чин — способствует переживанию духовного соприсутствия творцов православного богослужения — святых Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Григория Двоеслова. Так уже первые киевские храмы стали как бы материнской почвой для дальнейшего развития духовной жизни русского Православия.

Генезис византийского церковного искусства отмечен многообразием церковно-культурных центров империи. Затем постепенно происходит процесс унификации. Константинополь становится законодателем во всех сферах церковной жизни, в том числе в литургическо-художественной. С XIV века подобную роль начинает играть и Москва. После падения Константинополя под ударами турецких завоевателей в 1453 году в Москве крепнет осознание ее как “третьего Рима,” подлинного и единственно законного наследника Византии. Кроме византийских, у истоков московской церковной архитектуры находятся и традиции Северо-восточной Руси с ее вселенской синтетичностью, и чисто национальная система новгородцев и псковичей. Хотя все эти многообразные элементы вошли в той или иной степени в московское зодчество, тем не менее ясно просматривает-

ся некая самостоятельная идея (“логос”) этой архитектурной школы, которой было суждено предопределить все дальнейшее развитие церковного храмостроительства.

В XV-XVII веках в **России** сложился значительно отличный от византийского стиль построения храмов. Появляются продолговатые прямоугольные, но непременно с полукруглыми абсидами на восток одноэтажные и двухэтажные с зимней и летней церквами храмы, иногда белокаменные, чаще кирпичные с крытыми крыльцами и крытыми арочными галереями — гульбищами вокруг всех стен, с двускатной, четырехскатной и фигурной кровлей, на которой красуются один или несколько высоко поднятых куполов в виде маковок, или луковиц. Стены храма украшаются изящной отделкой и окнами с красивой резьбой из камня или с изразцовыми наличниками. Рядом с храмом или вместе с храмом над его притвором воздвигается высокая шатровая колокольня с крестом наверху.

Особый стиль обрела русская деревянная архитектура. Свойства **дерева**, как строительного материала, обусловили и особенности этого стиля. Плавных форм купол создать из прямоугольных досок и балок трудно. Поэтому в деревянных храмах вместо него является остроконечной формы **шатер**. Более того, вид шатра стали придавать церкви в целом. Так явились миру деревянные храмы в виде огромного остроконечного деревянного конуса. Иногда кровля храма устраивалась в виде множества конусообразно восходящих вверх деревянных маковок с крестами (например, знаменитый храм на погосте Кижии).

Формы деревянных храмов оказали влияние на каменное (кирпичное) строительство. Стали строить затейливые каменные шатровые церкви, напоминавшие огромные башни (столпы). Высшим достижением каменной шатровой архитектуры по праву считается Покровский собор в Москве, более известный как храм **Василия Блаженного**, — сложное, затейливое, многоукрашенное сооружение XVI века. В основе плана собор крестообразен. Крест составляют четыре основные церкви, расположенные вокруг средней, пятой. Средняя церковь — квадратная, четыре боковых — восьмиугольные. В соборе девять храмов в виде конусообразных столпов, вместе составляющих собою в общих очертаниях один огромный красочный шатер.

Шатры в русской архитектуре просуществовали недолго: в середине XVII в. церковная власть запретила строить шатровые храмы, поскольку они резко отличались от традиционных одноглавых и пятиглавых прямоугольных (корабельных) церквей. Русские храмы столь разнообразны в общем облике, деталях убранства и украшения, что можно бесконечно удивляться выдумке и искусству русских мастеров, богатству художественных средств русской церковной архитектуры, ее самобытному характеру. Все эти храмы традиционно сохраняют трехчастное (или двухчастное) символическое внутреннее деление, и в устройстве внутреннего пространства и внешнего оформления следуют глубоким духовным истинам Православия. Например, символично количество куполов: один купол знаменует единство Бога, совершенство творения; два купола соответствуют двум естествам Богочеловека Иисуса Христа, двум областям творения; три купола знаменуют Святую Троицу; четыре купола — Четвероевангелие, четыре стороны света; пять куполов (самое распространенное число), где средний возвышается над четырьмя другими, означают Господа Иисуса Христа и четырех евангелистов; семь куполов знаменуют семь таинств Церкви, семь Вселенских Соборов.

Особое распространение получают красочные поливные изразцы. Другое направление более активно использовало элементы как западноевропейской, так и украинской, и белорусской церковной архитектуры с их принципиально новыми для Руси композицион-

ными построениями и стилистическими мотивами **барокко**. К концу XVII века постепенно вторая тенденция оказывается господствующей. Строгановская архитектурная школа обращает особое внимание на орнаментальное убранство фасадов, свободно используя элементы классической ордерной системы. Школа нарышкинского барокко стремится к строгой симметричности и гармонической завершенности многоярусной композиции. Как некое предвестие новой эры петровских реформ воспринимается деятельность ряда московских архитекторов конца XVII века — Осипа Старцева (Крутицкий теремок в Москве, Никольский военный собор и собор Братского монастыря в Киеве), Петра Потапова (церковь в честь Успения на Покровке в Москве), Якова Бухвостова (кафедральный Успенский собор в Рязани), Дорофея Мякишева (собор в Астрахани), Владимира Белозерова (церковь в подмосковном селе Марфине). Реформы Петра Первого, коснувшиеся всех областей русской жизни, определили и дальнейшее развитие церковной архитектуры. Ход становления зодческой мысли в XVII веке подготавливал усвоение западноевропейских архитектурных форм. Возникла задача найти равновесие между византийско-православной концепцией храма и новыми стилистическими формами. Уже мастер петровского времени И. П. Зарудный, воздвигая в Москве церковь во имя Архангела Гавриила (“Меньшикова башня”), сочетал традиционные для русского зодчества XVII века ярусность и центричность построения с элементами барочного стиля. Симптоматичен синтез старого и нового в ансамбле Троице-Сергиевой Лавры. Сооружая Смольный монастырь в Петербурге в стиле барокко, Б. К. Растрелли сознательно считался с традиционным православным планированием монастырского ансамбля. Тем не менее достичь органического синтеза в XVIII-XIX веках не удалось. Начиная с 30-х годов XIX века постепенно возрождается интерес к византийской архитектуре. Только к концу XIX века и в XX веке предпринимаются попытки возродить во всей чистоте принципы средневекового русского церковного зодчества.

Престолы православных храмов освящаются во имя какого-либо святого лица или священного события, отчего получает свое название весь храм и приход. Часто в одном храме бывает несколько престолов и соответственно им несколько приделов, то есть под одной кровлей оказываются как бы собранными несколько храмов. Они освящаются в честь разных лиц или событий, но весь храм в целом обычно получает название от главного, центрального престола.

Однако иногда народная молва закрепляет за храмом название не главного, а одного из боковых приделов, если он освящен в память особо почитаемого святого.

## **Алтарь.**

История алтаря православного храма восходит к тем ранним временам христианства, когда в катакомбных храмах под землей и в наземных базиликах в передней части, отгороженной низкой решеткой или колоннами от остального пространства, ставилась, как святыня, с останками святого мученика. На этой каменной гробнице в катакомбах совершалось таинство Евхаристии — претворение хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы.

В **останках святых мучеников** с древнейших времен виделось основание Церкви, ее краеугольный камень. Гробница мученика за Христа символизировала гроб Самого Спасителя: мученики потому и умирали за Христа, что знали о том, что они воскреснут в Нем и с Ним. “Яко Живоносец, яко Рая краснейший, воистину и чертога всякого царского показася светлейший, Христе, Гроб Твой, источник нашего воскресения.” В этой молитве

по перенесении предложенных Святых Даров на престол выражено символическое значение святого престола, как Гроба Господня.

В наше время в **антиминсе** на престоле непременно присутствуют **мощи святых**. Вещественные останки небожителей, таким образом, устанавливают прямую и непосредственную связь престола и алтаря земной Церкви с Церковью Небесной, с Царством Божиим. Здесь земное неразрывно и теснейшим образом сопряжено с небесным: под небесным жертвенником, соответствующим Нашему престолу, святой Иоанн Богослов видел души “убиенных а слово Божие и за свидетельство, которое они имели” (Откр. 6:9). Наконец, Бескровная Жертва, приносимая на престоле, а также то, что на нем, как правило, в дарохранительнице постоянно хранятся Тело и Кровь Спасителя в виде запасных Даров, делает алтарь величайшей святыней.

Естественно, что со временем алтарь со святым престолом стал все более отгораживаться от остальной части храма. В катакомбных храмах (I-V вв. по Р.Х.) уже существовали солея и алтарные преграды в виде низких решеток. Затем возник иконостас с царскими и боковыми дверями.

Такое отделение соответствует догматическому понятию о Боге, как совершенно отличном от Своего творения Вездесущем Духе, Который лишь по временам открывается людям в тех или иных Своих действиях и Которого являет нам Господь Иисус Христос — *“Единородный Сын, суций в недре Отчем”* (Ин. 1:18).

Слово “алтарь” происходит от латинского *alta ara*, что означает возвышенное место, возвышение. По-гречески алтарь в древности назывался “бима,” что означало возвышенный жертвенник, возвышение, с которого ораторы произносили речи, судилище, с которого цари возвещали народу свои повеления, творили суд, раздавали награды. Эти названия в общем соответствуют духовному назначению алтаря в православном храме. Но они также свидетельствуют, что уже в глубокой древности алтари христианских храмов устраивались на некотором возвышении по отношению к остальной части храма. Это, как правило, соблюдается и до наших дней.

Если алтарь в целом означает область бытия Божия, то вещественным знамением Самого невестественного Бога является престол, где Бог действительно особым образом присутствует в Святах Дарах и мощах Своих святых угодников.

Первоначально алтарь состоял из престола, который помещался в центре алтарного пространства, кафедры (седалища) епископа и скамей для духовенства (Горнее место), располагавшихся против престола у стены в полукружии алтарной абсиды. Предложение (нынешний жертвенник) и сосудохранилище (ризница) были в отдельных помещениях (приделах) справа и слева от алтаря. Затем предложение стало помещаться для удобства богослужения в самом алтаре, в его северо-восточном углу, слева от Горнего места, если смотреть со стороны престола. Вероятно, в связи с этим изменились несколько и названия святых мест алтаря. Престол в древности всегда назывался жертвенником или трапезой. Так называли его святые отцы и учителя Церкви. И в наших Службениках престол именуется и трапезой, и жертвенником.

В древности престолом называлось **архиерейское седалище на Горнем месте**, что вполне соответствует земному значению этого слова: престол-это царское или княжеское возвышенное седалище, трон. С перенесением предложения, на котором совершается приготовление хлеба и вина для таинства Евхаристии, в алтарь оно стало называться в устной традиции жертвенником, а престол стал именоваться Горним местом; собственно жертвенник (трапеза) получил название престол. При этом имеется в виду, что эта таинствен-

ная духовная трапеза является как бы тронем (престолом) Небесного Царя. Тем не менее в Уставе и богослужебных книгах по-прежнему жертвенник называется предложением, а престол носит также название трапезы, так как на нем возлежат и с него преподаются духовенству и верующим Тело и Кровь Христовы. И все же прочная традиция чаще всего трапезу именуется святым престолом Божиим.

В наши дни в соответствии с древнейшими традициями в восточной стене алтаря с внешней стороны храма устраивается полукружие — **абсида**. Посредине алтаря помещается святой престол.

Вплотную к середине абсиды алтаря против престола сооружается возвышение. В кафедральных архиерейских соборах и во, многих приходских храмах на этом месте стоит кресло для епископа, как знамение престола (трона), на котором невидима восседает Вседержитель. В приходских храмах в полукружии абсиды возвышения и кресла может и не быть, но в любом случае это место является знаменем того Небесного Престола, на котором незримо присутствует Господь, и называется поэтому Горнее место. В больших храмах и кафедральных соборах соответственно алтарной абсиде вокруг Горнего места полукружием расположены скамьи для духовенства, сослужащего епископу. Горнему месту обязательно кадят во время богослужений; проходя, кланяются, осеняя себя крестным знаменем; на Горнем месте непременно возжигается свеча или лампада. Прямо перед Горним местом позади престола помещается обычно семисвечник, который в древности был подсвечником для семи свечей, а ныне чаще всего является разветвленным на семь ветвей от одного высокого столпа светильником, в котором находятся семь лампад, возжигаемых при богослужении. Это соответствует Откровению Иоанна Богослова, видевшего на этом месте семь золотых светильников. Справа от Горнего места и слева от престола расположен жертвенник, на котором совершается проскомидия. Около него обычно стоит стол для поданных верующими просфор и записок с именами людей о здравии и о упокоении. Справа от престола, чаще всего в отдельном помещении, располагается сосудохранилище и ризница, где хранятся в не богослужебное время священные сосуды, облачение духовенства. Иногда ризница может находиться в отдельном от алтаря помещении. Но в таком случае справа от престола всегда имеется стол, на который полагаются ризы священнослужителей, приготовленные для богослужения. По сторонам семисвечника, с северной и южной сторон престола, принято поставлять на древках выносную икону Божией Матери (с северной стороны) и Крест с образом Распятия Христова (с южной). Справа или слева от престола помещается умывальник для омовения рук священнослужителей перед литургией и омовения уст после нее и место, где возжигается кадило. Перед престолом, справа от царских врат у южных дверей алтаря, принято ставить кресло для епископа. Алтарь по причине совершаемого в нем таинства евхаристии как бы повторяет собою ту прибранную, устланную, готовую горницу, где состоялась Тайная вечеря, постольку и в наши дни он содержится в особенной чистоте, устилается коврами, по возможности всячески украшается.

В православном Типиконе и Служебнике алтарь называется **святилищем**. Это, как полагают, происходит оттого, что древние учителя Церкви часто именовали алтарь ветхозаветным названием Святая Святых. Действительно, Святая Святых Моисеевой скинии и Соломонова храма, как хранившие в себе ковчег Завета и другие великие святыни, духовно прообразуют собою христианский алтарь, где происходит величайшее таинство Завета Нового — Евхаристия, хранятся в дарохранильнице Тело и Кровь Христовы. Трехчастное деление православного храма также соответствует делению скинии и храма Иеру-

салимского. Напоминание об этом содержится у апостола Павла в Послании к евреям (9:1-12). Но апостол Павел лишь в кратких словах говорит об устройстве скинии, замечая, что об этом не нужно теперь говорить подробно, и поясняет, что скиния есть образ настоящего времени, когда “Христос, Первосвященник будущих благ, придя с большею и совершеннейшею скиниею, нерукотворенною, то есть не такового устройства, и не с кровью козлов и тельцов, но со своею Кровью, однажды вошел во святилище и приобрел вечное искупление.” Таким образом, то, что в Святой Святынь ветхозаветного храма первосвященник иудейский входил только один раз в год, прообразовало собою единоразовность Искупительного Подвига Христа Спасителя. Апостол Павел подчеркивает, что новая скиния — Сам Господь Иисус Христос — не так устроена, как древняя.

Новый Завет, следовательно, не должен был повторять устройства ветхозаветной скинии. Поэтому в трехчастном делении православного храма и в названии алтаря Святой Святынь не следует видеть простого подражания Моисеевой скинии и Соломонову храму.

И по своему внешнему устройству, и по богослужебному пользованию православный храм настолько глубоко отличается от них, что можно говорить лишь о том, что в христианстве использован только самый принцип деления храма на три части, что имеет свое основание в новозаветной православной догматике. Употребление учителями Церкви понятия “Святая Святынь” в применении к православному алтарю сближает его с ветхозаветным святилищем не по подобию устройства, а имея в виду особую святость этого места.

Действительно, святость этого места настолько велика, что в древности вход в алтарь был строго запрещен кому-либо из мирян, как женщинам, так и мужчинам. Исключение делалось иногда только для *диаконов*, а впоследствии для инокинь в женских монастырях, где они могли входить в алтарь для уборки и возжигания светильников. Впоследствии с особого архиерейского или иерейского благословения в алтарь было дозволено входить иподиаконам, чтецам, а также алтарникам из благоговейных мужей или инокинь, в обязанности которых входит уборка алтаря, возжигание светильников, приготовление кадила и т.п. На Руси в древности в алтаре не принято было держать иконы с изображением каких-либо святых жен, кроме Богородицы, а также иконы, на которых имелись изображения людей, не причисленных к лику святых (например, воинов, стерегущих Христа или мучивших святых страдальцев за веру и т.п.).

### Святой престол.

Святой престол православного храма знаменует собой невестественный Престол Пресвятой Троицы, Бога-Творца и Промыслителя всего сущего. По этой причине престол должен располагаться в центре алтарного пространства, отдельно от всего. Прислонение престола к стене, если это не вызвано какой-либо крайней необходимостью (например, чрезмерно малыми размерами алтаря) не принято.

В храме небесном были: телец — символ жертвенного животного; лев символ — царской власти и силы; человек — символ человеческой природы, в которой запечатлен образ и подобие Божие; орел — символ вышней, горней, ангельской природы. Эти символы усвоены в Церкви и **четырем евангелистам**: Матфею — человек, Марку — лев, Луке — телец, Иоанну — орел. Движения звезды над диском, сопровождаемые возгласами священника во время евхаристического канона, также сопряжены с символами четырех таинственных существ: поюще соответствует орлу, горнему существу, присно воспевающему Бога; вопиюще-жертвенному тельцу, взывающе — льву, царственному лицу, возве-

щающему со властью свою волю; глаголющее — человеческому существу. Этому движению звезды соответствуют и изображения четырех евангелистов с их символическими животными в парусах на сводах центральной, подкупольной части храма, где особенно наглядно видно теснейшее единство богослужebной, предметной, живописной и архитектурной символики православного храма.

Воспоминания о Моисеевой скинии и Соломоновом храме в молитвах на освящение храма и престола призваны засвидетельствовать духовное исполнение в Новом Завете ветхозаветных прообразов и богоустановленность священных предметов храма.

Чаще всего **святой престол** устраивается следующим образом. На четырех деревянных столпах высотой в аршин и шесть вершков (в современных единицах измерения эта высота равняется примерно 98 см, так что вместе с верхней доской высота престола должна составлять 1 метр) полагается деревянная доска так, чтобы ее углы точно ложились на столпы, вровень с ними. Площадь престола может зависеть от величины алтаря. Если храм освящается архиереем, то между четырех столпов в середине под доской престола ставится пятый столбец в пол-аршина высоты для поставления на нем ящичка с мощами святых. Углы верхней доски, называемой трапезой, в местах их сопряжения со столпами заливаются воскомастихом — расплавленной смесью воска, мастики, толченого порошка мрамора, смирны, алоэ, ладана. По толкованию блаженного Симеона, архиепископа Солунского, все эти вещества “образуют погребение Спасителя, так как и самая трапеза образует живоносный Гроб Христов; воск и мастика соединяются с ароматами потому, что эти клейкие вещества потребны здесь для укрепления и соединения трапезы с углами престола; в соединении своем все сии вещества представляют любовь к нам и соединение с нами Христа Спасителя, которые простер Он даже до смерти.” Престол скрепляется четырьмя гвоздями, знаменующими те гвозди, которыми Господь Иисус Христос был пригвожден ко кресту, омывается теплой освященной водой, красным вином с розовой водой, особым образом помазуется святым Миром, что знаменует и возлияние Мира на Христа Спасителя перед Его страданиями, и те ароматы, которыми было полито Тело Его при погребении, и теплоту Божественной любви, и благодатные дары Божий, излившиеся на нас благодаря крестному подвигу Сына Божия.

Престол далее облачается в особо освященную белую нижнюю одежду — *катасарку* (от греч. “катасаркинон”), что в переводе означает буквально приплотие, то есть ближайшую к телу одежду (по-славянски — срачица). Она покрывает весь престол до основания и знаменует собою плащаницу, в которую было обернуто Тело Спасителя при положении во Гроб. Вслед за этим престол опоясывается вервием длиной около 40 м. Если освящение храма совершает архиерей, то вервием опоясывается престол так, что оно образует собою кресты со всех четырех сторон престола. Если же храм освящается по благословению епископа священником, то вервием опоясывают престол вокруг в виде пояса в верхней его части. Это вервие знаменует собою путы, которыми был связан Спаситель, ведомый на суд к первосвященникам иудейским, и Божественную силу, которая держит собою всю Вселенную, объемлет собою все творение Божие.

За этим престол сразу облачается в верхнюю, нарядную одежду — *индитию*, что в переводе значит одежда. Она знаменует собою одеяние царственной славы Христа Спасителя как Сына Божия, после Своего спасительного подвига воссевшего во славе Бога Отца и грядущего “судить живым и мертвым.” Тем самым изображается, что слава Иисуса Христа, Сына Божия, которую имел Он и прежде всех времен, непосредственно основана и на



его крайнем уничтожении, даже до смерти, во время первого пришествия на той Жертве, которую Он, принес Собою за грехи человеческого рода. В соответствии с этим архиерей, совершающий освящение храма, до покрытия престола индитией священнодействует в срачице — белой одежде, надеваемой поверх его святительских риз. Совершая действия, знаменующие погребение Христово, архиерей, который собою также знаменует Христа Спасителя, облачается в одежду, соответствующую погребальной плащанице, в которую обернуто было тело Спасителя при погребении. Когда же престол одевается одеждой царственной славы, тогда с архиерея снимается погребальная одежда, и он предстает в блеске святительских риз, изображающих одежды Небесного Царя.

При начале **освящения престола** из алтаря удаляются все мирские люди, остаются одни священнослужители. Блаженный Симеон, архиепископ Солунский, говорит, что в это время “алтарь становится уже небом, и туда нисходит сила Духа Святого. Посему и должно быть там одним небесным, то есть священным, и никому другому не должно смотреть.” Одновременно из алтаря выносятся и все предметы, которые могут переноситься с места на место: иконы, сосуды, кадила, стулья. Этим изображается, что незыблемо и неподвижно утверждаемый престол есть знамение Нерушимого Бога, от Которого получает свое бытие все, что подвержено движению и изменению. Поэтому после того, как освящен неподвижный престол, все движимые священные предметы и вещи вновь вносятся в алтарь.

Если храм освящался архиереем, то под престол на средний столбец прежде покрытия престола одеждами полагается ящичек с мощами святых мучеников, переносимыми из другого храма с особой торжественностью в знак преемственной передачи благодати Божией от прежде бывшего к новому. В таком случае в антиминсе на престоле, теоретически, могли уже не полагаться мощи святых. Если же храм освящался иереем, то под престол мощи не полагаются, а присутствуют в антиминсе на престоле. На практике антиминс на престоле всегда с мощами, даже если он и был освящен архиереем.

После того как престол помазан Миром, помазуется в подобающей очередности в особых местах и весь храм, окропляется святой водой, кадится благоуханием ладана. Все это сопровождается молитвословиями и пением священных песнопений. Так, от святого престола получает освящение и все здание храма, и все, что находится в нем.

В катакомбах престолами служили каменные гробницы мучеников. Поэтому в древних храмах престолы часто делались каменными, причем боковые стенки их обычно украшались священными изображениями и надписями. Деревянные престолы могут соиздаваться и на одном столпе, что в таком случае означает Единого в Существо Своем Бога. Деревянные престолы могут иметь боковые стенки. Часто в таких случаях эти плоскости оформляются украшенными окладами с изображением священных событий и надписями. В таком случае одеждами престолы не одеваются. Сами оклады как бы заменяют собой индитию. Но при всех видах устройства престол сохраняет четырехугольную форму и свои символические значения.

По великой святости престола прикасаться к нему и к предметам, на нем лежащим, дозволяется епископам, священникам и диаконам. Пространство от царских врат алтаря до престола, знаменующее собою входы и выходы Самого Господа Бога, епископам, священникам и диаконам позволено пересекать лишь по мере богослужебной необходимости. Престол обходят с восточной стороны, мимо Горнего места.

Престол для храма — то же, что Церковь для мира. Догматическое значение престола, как знаменующего собой Христа Спасителя, очень четко выражено в молитве, повторяемой за Божественной литургией дважды, — при каждении вокруг престола после проскомидии и при воспоминании о погребении Христа во время перенесения Святых Даров с жертвенника на престол: “Во Гробе плотски, во аде же с душою яко Бог, в рай же с разбойником, и на престоле был еси, Христе, со Отцом и Духом, вся исполняй, неописанный.” Это значит: Господь Иисус Христос, как Бог, не переставая пребывать на небесном Престоле Пресвятой Троицы, лежал плотью во Гробе, как мертвец, одновременно сходил душой во ад и в это же время пребывал в раю со спасенным им благоразумным разбойником, то есть исполнял Собою все небесное, земное и преисподнее, присутствовал Своєю Личностью во всех Облациях Божественного и тварного бытия, вплоть до тьмы кромешной, из ада которой Он извел ожидавших Его пришествия ветхозаветных людей, предызбранных ко спасению и прощению.

Такое вездесущие Божие дает возможность и святому престолу быть одновременно знамением и Гроба Господня, и престола Снятой Троицы. В указанной молитве ясно выражено также неповрежденное, целостное воззрение Церкви на мир, как на нераздельное, хотя и неслитное единство в Боге небесного и земного бытия, в котором вездесущие Христа оказывается возможным и естественным.

На святом престоле, кроме верхней индитии и покрывала, находится несколько священных предметов: антиминс, Евангелие, один или несколько напестольных крестов, дарохранительница, пелена, покрывающая все предметы на престоле в промежутках между богослужениями.

**Антиминс** — четырехугольный плат из шелковой или льняной материи с изображением положения во Гроб Господа Иисуса Христа, орудий Его казни и четырех евангелистов по углам с символами этих евангелистов — тельцом, львом, человеком, орлом и надписью, сообщающей, когда, где, для какой церкви и каким епископом он освящен и преподан, и подписью епископа. На антиминсе постоянно находится губка для собирания мелких частиц тела Христова и вынутых из просфор частиц с диска в чашу, также для отирания рук и губ священнослужителей после Причастия. Она является образом напоенной уксусом губки, которую подносили на трости к устам распятого на Кресте Спасителя.

Антиминс является обязательной и неотъемлемой частью престола. Без антиминса нельзя служить литургию. Таинство претворения хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы может совершаться только на этом священном плате. Антиминс находится постоянно в свернутом состоянии в особом плате также из шелковой или льняной материи, который называется илитонем (греч. - обертка, повязка). На илитоне нет изображений и надписей. Антиминс разворачивается, раскрывается только в определенный момент богослужения, перед началом литургии верных, и закрывается, свертывается особым образом по окончании ее. Если во время литургии загорится храм или если иное стихийное бедствие будет угрожать зданию храма, священник обязан вынести Святые Дары вместе с антиминсом, развернуть его в любом удобном месте и докончить на нем Божественную литургию.

Таким образом, по своему значению антиминс равен престолу. Образ погребения Христа на антиминсе еще раз свидетельствует, что в сознании Церкви престол есть, во-первых, знамение Гроба Господня, а во-вторых, знамение престола славы Воскресшего из этого Гроба Спасителя. Последнее значение свидетельствуется образами четырех евангелистов по углам в знак того, что Евангелие обращено ко всем сторонам света, ко всей Все-

ленной, а также илитонем, являющимся, по блаженному Симеону, архиепископу Солунскому, образом той головной погребальной повязки (сударя), который увидели лежащим отдельно от плащаницы в свернутом виде апостолы Петр и Иоанн в Гробе Христа после Его Воскресения (Ин. 20:7). Илитон также означает погребальную одежду Христа Вседержителя, то есть служит для антиминса тем же, чем служит нижняя одежда для престола. В древности ткани антиминса иногда усваивалось значение плащаницы Христа во Гробе. Святой Исидор Пелусиот называет ткань антиминса синдон (плащаница). Так же называется и одежда епископа при освящении престола, знаменующая погребальные пелены Спасителя.

Слово “антиминс” состоит из двух греческих слов: “анти” — вместо, и “мисион” — стол, то есть вместопрестолье, — такой священный предмет, который, заменяя собою престол, сам является престолом. Поэтому и в надписи на нем он назван трапезой. А при освящении архиереем храма один или несколько антиминсов полагаются на верхней доске престола и освящаются вместе с престолом. При этом в молитве на освящение престола и антиминсы названы также жертвенниками, на которых должна совершаться Бескровная Жертва Тела и Крови Христовых. Таким образом, чинопоследование освящения не делает различия между неподвижным престолом в алтаре храма и движимыми антиминсами. В средину антиминса, ближе к его верхнему краю, полагаются залитые воскомастихом мощи в мешочке. Антиминсы помазуются святым Миром.

Почему возникла необходимость иметь на незыблемом и неподвижном престоле антиминс — его движимое и отделенное от него повторение?

С V века, после принятия языческим миром христианства, в наземных храмах престолами в алтарях были особые сооружения из камня или дерева. И в этих престолах или под ними в согласии с древним обычаем и его догматическим смыслом непременно полагались мощи святых мучеников, осуществляющих теснейшую связь между Церковью земной и Церковью Небесной.

В связи с гонениями появилась потребность в переносных престолах-антиминсах, куда также полагали мощи святых мучеников. Этот обычай приобрел настолько важное и глубокое значение для Православия, что VII Вселенский Собор в своем правиле уделил особое внимание мощам: “...Аще которые честные храмы освящены без святых мощей мученических, определяем: да будет совершено в них положение мощей с обычною молитвою. Аще же отныне обрящется некий епископ, освящающий храм без святых мощей, да будет извержен, яко преступивший церковные предания.”

Это правило показывает, насколько велико в сознании Православной Церкви значение мощей мучеников на престолах, так что трудно предположить, чтобы, лишаясь храмов во времена гонений, православные могли совершать литургию не на мощах.

Отправляясь в долгие и дальние походы, византийские императоры и военачальники имели при себе священников, которые совершали для них таинство Евхаристии в походных условиях. В послеапостольские времена священники, переходившие по условиям времени с места на место, совершали Евхаристию в разных домах и местах. Благочестивые люди, имевшие возможность содержать при себе священников, с древнейших времен, отправляясь в дальние странствия, брали их с собою, чтобы не оставаться долго без причастия Святых Тайн. Для всех этих случаев издревле существовали переносные престолы.

Все это подтверждает глубочайшую древность практики переносных престолов (антиминсов).

В IV-VIII вв. по Р. Х. во время острой борьбы Православной Церкви с различными ересями бывали периоды, когда еретики захватывали храмы православных, строили свои, затем все эти храмы вновь оказывались в руках православных, и православные вновь освящали их. Такие переходы церквей из рук в руки не раз повторялись. Уже тогда для православных должно было иметь большое значение определенное свидетельство, удостоверение того, что престол их храма освящен православным епископом и по всем правилам. Во избежание сомнений престолы непременно должны были иметь на себе как бы некую видимую печать, свидетельствующую о том, какой епископ, когда освятил престол, и о том, что он освятил его с положением мощей. Такими печатями стали матерчатые платки с изображением креста и соответствующими надписями. Первые русские антиминсы XII в. подтверждают это. Эти древние антиминсы русских храмов пришивались к срачице или приколачивались к престолу деревянными гвоздиками. Это свидетельствует, что в древней Византии, откуда взят этот обычай, пришиваемые или прибываемые платки с надписями не имели еще богослужебного употребления, а удостоверяли, что престол освящен правильно, с положением мощей, и о том, кем и когда он освящен.

Однако в VIII-X вв. в Византии в связи с затруднительностью для епископов лично освящать строящиеся по множеству храмы возник обычай поручать священникам совершать освящение отдаленных церквей. В таком случае нужно было, чтобы сами престолы имели все-таки освящение от архиерея, потому что канонически право освящать престол и полагать в нем святые мощи принадлежит только епископам. Тогда епископы стали освящать вместо престола ставшие уже традиционными матерчатые платы с удостоверительными надписями и полагать в них святые мощи. Теперь такой платок-антиминс (вместопрестол) с зашитыми в нем мощами, освященный архиереем, не мог быть не чем иным, как тоже престолом, трапезой священной, как он и называется по сей день. Поскольку антиминс продолжал служить вначале лишь свидетельством того, что престол освящен епископом, постольку он и пришивался к нижней одежде престола или прибывался к нему. В дальнейшем было осознано, что этот плат есть в сущности возвышенный и престол на престоле, а престол стал освященным постаментом для антиминса. Антиминс в связи с его высоким священным значением приобрел богослужебную значимость: его стали полагать на престол, складывать особым образом и разворачивать при совершении таинства Евхаристии.

В древности антиминсы готовились самими священниками, которые приносили их к епископам для освящения. В рисунках на антиминсах не было единообразия. Как правило, древние антиминсы имеют изображение четырехконечного или восьмиконечного креста, иногда с орудиями казни Спасителя. В XVII в. в России при патриархе Никоне началось изготовление единообразных антиминсов. В дальнейшем появились антиминсы, отпечатанные типографским способом и изображающие положение Христа во Гроб.

Поверх сложенного с илитом антиминса непременно полагается на престоле Святое **Евангелие**, называемое напестольным и являющееся такой же неотъемлемой принадлежностью престола, как и антиминс: с напестольным Евангелием совершаются входы на литургии, на некоторых вечернях его выносят на середину храма для чтения или поклонения ему, в уставных случаях его читают на престоле или в храме, им осеняют престол крестообразно в начале и в конце литургии.

Напестольное Евангелие знаменует собою Господа Иисуса Христа. Поскольку в нем содержатся Божественные глаголы Сына Божия, постольку в этих словах теснейшим

образом таинственно присутствует Христос Своею благодатию. Евангелие полагается в середине престола поверх антимины для того, чтобы видимым для всех образом обозначить присутствие Господа Иисуса Христа в самой главной и священной части храма.

Напрестольное Евангелие с древних времен принято было украшать драгоценными обложками, золотыми или серебряно-вызолоченными накладками или такими же окладами. На накладках и окладах с лицевой стороны с древнейших времен по углам изображались четыре евангелиста. А в середине лицевой части в XIV-XVII вв. изображалось или Распятие Христово с предстоящими, или образ Христа Вседержителя на троне, также с предстоящими. Иногда оклады имели изображения херувимов, ангелов, святых, были богато украшены орнаментом. В XVIII- XIX вв. на окладах напрестольных Евангелий появляется образ Воскресения Христова. На обратной стороне Евангелий изображаются или Распятие, или знамение Креста, или образ Троицы, или Богородицы.

Рядом с Евангелием на престол непременно полагается **Крест** с изображением Распятого Господа. Напрестольный Крест вместе с антимином и Евангелием является третьей неотъемлемой и обязательной принадлежностью святого престола. Евангелие, как содержащее в себе слова, учение и жизнеописание Иисуса Христа, знаменует собою Сына Божия; образ Распятого (напрестольный Крест) изображает самую вершину подвига Его за спасение человеческого рода, орудие нашего спасения, жертвоприношение Сына Божия за грехи людей. Евангелие и Крест составляют вместе полноту открывшейся в Новом Завете Божественной истины о Домостроительстве спасения человеческого рода. То, что содержится в словах Евангелия, в кратком виде изображено в Распятом Христовом. Наряду со словами учения о спасении, Православная Церковь должна иметь и образ спасения, потому что в образе таинственно присутствует то самое, что он изображает. Поэтому при совершении всех таинств церковных и многих обрядов нужно обязательно полагать на аналое или столе Евангелие и Крест с Распятием.

На престоле обычно бывает несколько Евангелий и Крестов: малые или требные Евангелия и Кресты находятся на нем, как на особо святом месте; ими пользуются при совершении таинств Крещения, Елеосвящения, Венчания, Исповеди, а потому, по мере надобности, они уносятся с престола и вновь полагаются на него.

Напрестольный Крест с Распятием имеет также богослужебное употребление: им при отпущении литургии и в другие особые случаи осеняется верующий народ, им освящается вода на Богоявление и при особо торжественных молебнах, в предусмотренные Уставом случаи, к нему прикладываются верующие.

Помимо антимины, Евангелия, Креста, как обязательных священных предметов, составляющих неотъемлемую принадлежность престола, на нем находится **дарохрани- тельница** — священный предмет, предназначенный для хранения Святых Даров. Дарохранительница — особый сосуд, обычно устроенный в виде храма или часовни, с небольшой гробницей. Он, как правило, делается из металла, не дающего окиси, вызолочен. Внутри этого сосуда в гробнице или в особом ящичке в нижней части полагается приготовленные особым образом для длительного хранения частицы Тела Христова, пропитанные Кровью Его. Поскольку Тело и Кровь Христовы не могут иметь более достойного места для своего хранения, чем святой престол, постольку они и находятся на нем в дарохранительнице, освященной для этого с особой молитвой. Эти частицы употребляются для причащения на дому тяжело больных и умирающих людей. На больших приходах это мо-

жет потребоваться в любое время. Поэтому дарохранильница изображает собой Гроб Христов, в котором покоилось Его Тело, или Церковь, как постоянно питающую верных Телом и Кровью Господней.

Дарохранильницы в древности в России называли гробницами, Сионами, Иерусалимами, так как они иногда были моделями храма Воскресения Христа в Иерусалиме. Они имели богослужебное употребление: в XVII в. их выносили на великом входе за литургией, на крестных ходах при архиерейских служениях в новгородском Софийском соборе, а также в Успенском соборе Кремля в Москве. А в Путивльской Молчанской Софрониевой пустыни Курской епархии диаконы выходили с каждением, имея на левом плече дарохранильницу в виде храма. Этот священный сосуд имеет древнее происхождение. Не везде он поставлялся на престолах. На Востоке кивот для запасных Даров устраивался отдельно от престола. Дарохранильницу справедливо сравнивают с Ковчегом Завета, устроенным по Божию повелению в Моисеевой скинии, так как он наряду с преобразованием других новозаветных святынь и лиц прообразует в буквальном смысле и этот ковчег, в котором хранятся Тайны Нового Завета — Тело и Кровь Христовы (Мф. 26:28; Мк. 14:27; Ин. 16:32).

На престолах принято также полагать и **дароносицы** — небольшие ковчегцы или кивоты, чаще всего устраиваемые в виде часоушечки с дверцей и с крестом наверху. Внутри дароносицы находится ящичек для положения частиц Тела с Кровью Христовой, маленькая чаша, ложка, иногда сосуд для вина. Дароносицы служат для перенесения Святых Даров в дома больных и умирающих людей для причащения их. Великая святость содержащего дароносицу обусловила способ их ношения — на груди священника. Поэтому они делаются обычно с ушками по бокам для тесемки или шнура, который должен надеваться на шею. Для дароносиц, как правило, шьют особые мешочки с лентой для надевания на шею. В этих мешочках они с благоговением переносятся к месту Причастия.

На престоле может находиться сосуд со святым **Миром**. Если в храме несколько приделов, то дароносицы и сосуды с Миром полагаются обычно не на главном престоле, а на одном из боковых.

Кроме того, на престоле, обычно под Крестом, всегда находится плат для отирания губ священника и края святой чаши после Причастия.

Над некоторыми престолами в больших храмах в старину устраивалась и поныне сохранившаяся сень, или киворий, означающая небо, простертое над землею, на которой совершился Искупительный Подвиг Христа Спасителя. При этом престол представляет собою освященную страданиями Господа земную область бытия, а киворий-область бытия небесного, как бы приносящую к величайшей славе и святыне того, что совершилось на земле. Внутри кивория из его середины часто ниспускалась к престолу фигурка голубя-символ Духа Святого. В древности иногда в эту фигурку полагались для хранения запасные Дары. Киворий поэтому может иметь значение невестственной скинии Божией, славы и благодати Божией, окутывающей престол как самую великую святыню, на которой совершается таинство Евхаристии и который изображает Господа Иисуса Христа страдавшего, умершего и воскресшего. Кивории устраивались обычно на четырех столбах, стоявших близ углов престола, реже кивории подвешивались к потолку. Это сооружение благолепно украшалось. В кивориях устраивались завесы, закрывающие престол со всех сторон в промежутках между службами.

Кивории и в древности имелись далеко не во всех храмах, а теперь они и подавно редкость. Поэтому издавна для покрытия престола существует особая пелена-покров, которым накрываются все священные предметы на престоле по окончании богослужения. Этот покров знаменует собою покрывало тайны, которым скрываются от глаз непосвященных святыни. Оно означает, что не всегда, не в любое время Господь Бог открывает Свои силы, действия и тайны Своей Премудрости. Практическая роль такого Покрова ясна сама собой.

Со всех сторон своего подножия святой престол может иметь одну, две или три ступени, знаменующие собою степени духовного совершенства, необходимые для восхождения к святыне Божественных Тайн.

### **Горнее место, семисвечник, жертвенник, ризница.**

Горнее место — это место у центральной части восточной стены алтаря, находящаяся прямо против престола. Его происхождение относится к самым ранним временам истории храмов. В катакомбных криптах и капеллах на этом месте устраивалась кафедра (седалище) для епископа, что соответствует Апокалипсису Иоанна Богослова, увидевшего престол, Сидящего на престоле Господа Вседержителя, а подле Него 24 восседавших старца царей и священников Бога.

С древнейших времен до наших дней, особенно в больших соборах, Горнее место устраивается в точном соответствии с видением Иоанна Богослова. В центральной части восточной стены алтаря, обычно в нише абсиды, на некотором возвышении сооружается кресло (трон) для архиерея; по сторонам этого седалища, но ниже его, устраиваются скамьи или сидения для священников. Во время архиерейских богослужений в уставных случаях, в частности при чтении Апостола за литургией, епископ восседает на седалище, а сослужащее ему духовенство располагается соответственно по сторонам, так что в этих случаях епископ изображает собою Христа Вседержителя, а духовенство — апостолов или тех старцев-священников, которых видел Иоанн Богослов. Горнее место во всякое время является обозначением таинственного присутствия Небесного Царя Славы и сослужащих Ему, почему этому месту всегда воздают подобающие почести, даже если оно, как это часто бывает в приходских храмах, и не оформлено возвышением с седалищем для епископа. В таких случаях признается обязательным лишь наличие светильника на этом месте: лампады, или высокого подсвечника, или того и другого вместе. При освящении храма, после того как освящен престол, епископ своей рукой должен возжечь и водрузить светильник на Горнем месте. Миропомазание освящаемого храма начинается с престола со стороны Горнего места, на стене которого святым Миром начертывается крест.

Кроме архиереев и священников, никто, даже диаконы, не имеют права сидеть на седалищах Горнего места.

Свое название Горнее место получило от святого Иоанна Златоуста, назвавшего его Горний престол (Служебник, Чин литургии). Горний по-славянски значит вышний, возвышенный. Горнее место, по некоторым толкованиям, знаменует еще и Вознесение Господа нашего Иисуса Христа, взошедшего вместе с плотью выше всякого начала и власти ангельской, воссев одесную Бога Отца. Поэтому кафедра епископа ставится всегда выше всех остальных седалищ на Горнем месте.

В древности Горнее место называлось иногда “сопрестолием” — совокупностью престолов-седалищ.

Прямо перед престолом (седалищем) Вседержителя, то есть “*против Горнего места, Иоанн Богослов видел семь светильников огненных, “которые суть семь духов Божиих”* (Откр. 4, 5). В алтаре православного храма в соответствии с этим обычно также имеется особый светильник из семи ветвей, **семисвечник**, укрепленных на одной высокой подставке, который ставится с восточной стороны трапезы перед Горним местом. Ветви светильника имеют теперь чаще всего чашечки для семи лампад или подсвечники для семи свечей, как было обычно в старину. Однако происхождение этого, светильника восходит к ветхозаветному храму.

В древних христианских храмах считалось обязательным лишь возжигание **двух свечей** на престоле во образ света Господа Иисуса Христа, познаваемого в двух естествах, семисвечник в древности не был известен как обязательная принадлежность алтаря. Но то, что он очень глубоко соответствует “семи светильникам” небесного храма и в настоящее время занял очень прочное место в церковном обиходе, заставляет признать его священным предметом, по праву вошедшим в число обязательных церковных вещей. **Семисвечник** знаменует собою семь таинств. Православной Церкви, тех благодатных даров Святого Духа, которые изливаются на верующих благодаря Искупительному Подвигу Иисуса Христа. Эти семь светов соответствуют также семи духам Божиим, посланным во всю землю (Откр. 5:6), семи церквам, семи печатям таинственной книги, семи трубам ангельским, семи громам, семи чашам гнева Божия, о которых повествует Откровение Иоанна Богослова.

Из всех возможных соответствий числа семь важнейшим для верующих людей является соответствие семи таинствам Церкви: Крещение, Миропомазание, Покаяние, Причащение, Елеосвящение, Брак, Священство, как объемлющим собою все благодатные средства спасения души человеческой; от рождения до смерти человека. Средства эти стали возможны только благодаря пришествию в мир Христа Спасителя.

Таким образом, свет Даров Святого Духа, заключенных в семи таинствах Церкви, и свет Православия как вероучения истины, — вот что прежде всего означают семь огников церковного семисвечника.

Прообразом этих семи огней Христовой Церкви был ветхозаветный светильник из семи светил в Моисеевой скинии, устроенной по Божию повелению. Ветхозаветное сознание, однако, не смогло проникнуть в тайну этого священного предмета. Так, Иосиф Флавий в “Древностях иудейских” пишет, что Моисей “*чрез светильник, разделяющийся на семьдесят частей, показывает тоlikое число знаков, планетами обтекаемых, а чрез семь имеющихся на нем светил представляет течение семи планет...*” Не ревизуя данное толкование ветхозаветного священного предмета, следует тем не менее обратить внимание на то, как отличается то значение, которое усваивается семисвечнику церковным православным сознанием, от того, какое имел аналогичный предмет в сознании ветхозаветных людей. Этот пример хорошо показывает, что ветхозаветные священные предметы и самая скиния и храм были лишь прообразами подобных предметов новозаветной Церкви, истинное духовное значение которых в должной полноте оказалось раскрытым только в православном вероучении. Семисвечник, введенный в церковную жизнь в довольно позднее время, явил удивительное соответствие и своему ветхозаветному прообразу, и новозаветному Откровению о храме небесном, виденном апостолом и евангелистом Иоанном Богословом.



В северо-восточной части алтаря, слева от престола, если [смотреть на восток, у стены находится **жертвенник**, в богослужебных книгах чаще всего именующийся предложением. По внешнему устройству жертвенник почти во всем подобен престолу. По размерам он бывает или одинаков с ним, или несколько меньше. Высота жертвенника всегда равна высоте престола. Жертвенник облачают в те же одежды, что и престол, — срачицу, индитию, докрывало. Оба своих названия это место алтаря получило оттого, что на нем совершается проскомидия, первая часть Божественной литургии, где предложенные к священнодействию хлеб в виде Просфор и вино особым образом приготавливаются для последующего таинства Бескровной Жертвы Тела и Крови Христовых.

В древности в алтаре жертвенника не было. Он устраивался в особом помещении, в древнерусских храмах — в северном приделе, соединенном с алтарем небольшой дверью. Такие приделы с двух сторон алтаря к востоку повелевалось устраивать еще Апостольскими постановлениями: северный придел — для предложения (жертвенника), южный — для сосудохранилища (ризницы). Позднее для удобства жертвенник был перенесен в алтарь, а в приделах чаще всего стали устраиваться храмы, то есть ставили и освящали престолы в честь священных событий и святых. Таким образом, многие древние храмы стали иметь не один, а два и три престола, соединять в себе два и три особых храма. И в древние, и в новые времена часто сразу же создавалось несколько храмов внутри одного. Для древней русской истории характерна постепенная пристройка к одному первоначальному храму сначала одного, затем двух, трех и более храмов-приделов. Превращение предложения и сосудохранилища в храмы — приделы — также достаточно характерное явление.

В приходских храмах, не имеющих особого сосудохранилища, на жертвеннике постоянно находятся богослужебные священные сосуды, покрываемые в неслужебное время пеленами. На жертвеннике обязательно ставится лампада, имеется Крест с Распятием.

По блаженному Симеону, архиепископу Солунскому, жертвенник знаменует “нищету первого пришествия Христова — в особенности же сокровенную природную пещеру, где были и ясли,” то есть место Рождества Христова. Но поскольку в Рождестве Своем Господь уже приуготавливался к крестным страданиям, что и изображается на проскомидии крестообразным надрезанием агнца, то жертвенник знаменует собою также Голгофу, место крестного подвига Спасителя. Кроме того, когда Святые Дары переносятся в конце литургии с престола на жертвенник, жертвенник приобретает значение пренебесного престола, куда вознесся Господь Иисус Христос и воссел одесную Бога Отца.

Здесь мы познаем одно из интересных явлений символики — сочетание духовных значений одного и того же предмета. К своим основным, устойчивым значениям символические предметы таким образом как бы присоединяют сменяющие друг друга, новые значения по ходу богослужения. Один и тот же предмет в процессе службы часто может менять свое символическое лицо, становясь то одним, то другим, то третьим явлением разных сокровенных вещей и истин. Отсюда некоторая двойственность в оформлении жертвенника. В древности над ним всегда помещали икону Рождества Христова, но на самом жертвеннике ставили и Крест с Распятием. Теперь все чаще над жертвенником помещают образ страдающего в терновом венце Иисуса Христа или Христа, несущего крест на Голгофу. Однако первое значение жертвенника — это все-таки пещера и ясли и, еще точней, Сам Христос, Родившийся в мир. Поэтому нижняя одежда жертвенника (срачица) есть образ тех пелен, которыми повила родшегося Богомладенца Его Пречистая Мать, а верхняя благолепная индития жертвенника — это образ небесных одежд Христа Вседержителя как Царя Славы.

Жертвенник, как меньший по своему значению, чем престол, где совершается таинство Бескровной Жертвы, присутствуют мощи святых, Евангелие и Крест, освящаются только окроплением святой водой. Однако, поскольку на нем совершается проскомидия и имеются священные сосуды, жертвенник также является местом священным, к которому не дозволено прикасаться никому, кроме священнослужителей. Каждение в алтаре совершается сна чала престолу, затем Горнему месту, жертвеннику и иконам, здесь находящимся. Но когда на жертвеннике стоят приготовленные на проскомидии для последующего пресуществления хлеб и вино в священных сосудах, то после каждения престола кадится жертвенник, а затем Горнее место.

Возле жертвенника обычно ставится стол для положения на нем просфор, поданных верующими, и записок о здравии и о упокоении.

**Ризница**, иначе называемая диаконником, находилась в древности в правом, южном приделе алтаря. Но с устройством здесь престола ризница стала располагаться или здесь же, в правом приделе у стен, или в особом месте вне алтаря, или даже в нескольких местах. Ризница есть хранилище священных сосудов, богослужебных одежд, богослужебных книг, ладана, свечей, вина, просфор для ближайшей службы и других предметов, необходимых для богослужений и различных треб.

По причине большого разнообразия и различия вещей, хранящихся в ризнице, она редко бывает сосредоточена в определенном месте. Священные ризы обычно хранятся в особых шкафах, сосуды — также в шкафах или на жертвеннике, книги — на полках, другие предметы — в ящиках столов и тумбочек. Если алтарь храма небольшой и в нем нет приделов, ризница устраивается в любом другом удобном месте храма. При этом все же стараются устроить хранилища в правой, южной части церкви, а в алтаре у южной стены обычно ставят стол, на который полагают ризы, приготовленные к очередному богослужению.

### **Живописные изображения в алтаре.**

Православная икона должна иметь **нимб** — золотое сияние вокруг головы святого лица, которое изображает Божественную славу святого. При этом имеет смысл и то, что это сияние делается в виде сплошного круга, и то, что этот круг — золотой: Царь славы — Господь сообщает сияние Своей славы и избранным Своим; золото показывает, что это именно Божия слава. Икона должна иметь надписи с именем святого лица, что является церковным свидетельством соответствия образа первообразу и печатью, позволяющей поклоняться данной иконе без всякого сомнения, как одобренной Церковью.

Догматический духовный реализм иконописи требует, чтобы в изображении не было игры света и тени, ибо Бог есть Свет и нет в Нем никакой тьмы. В иконах поэтому нет и подразумеваемого источника света. Тем не менее, лица, изображенные на иконах, все-таки имеют объем, который обозначается особой штриховкой, или тоном, но не темнотой, не тенью. Этим показывается, что хотя святые лица в состоянии славы Царства Небесного имеют тела, но не такие, как у нас, земных людей, а обоженные, очищенные от тяжести, преобразенные, уже не подверженные смерти и тлению. Ибо мы не можем поклоняться тому, что подвержено смерти и тлению. Мы кланяемся только тому, что преобразено Божественным светом вечности.

В алтаре православного храма есть два образа, которые, как правило, находятся за престолом с двух сторон его восточной части, — **запрестольные Крест** с изображением

Распятая и **образ Богоматери**. Крест называется еще выносным, так как он укреплен на длинном древке, вставленном в подставку, и выносится в особо торжественных случаях во время крестных ходов. Так же устроена и выносная икона Богородицы. Крест помещается у правого угла престола, если смотреть от царских врат, икона Богородицы — у левого. В России в древности не было определенности в запрестольных образах и ставились разные иконы: Троицы и Богоматери, Креста и Троицы. Посетивший Россию в 1654-1656 гг. Антиохийский патриарх Макарий указал патриарху Никону, что за престолом следует поставить Крест с Распятием и икону Богородицы, поскольку в Распятии Христовом уже содержится совет и действие Пресвятой Троицы. С тех пор так делается и поныне.

Присутствие за престолом этих двух образов являет одну из величайших тайн Домостроительства Божия о спасении человеческого рода: спасение твари осуществляется через Крест как орудие спасения и предстательство за нас Богородицы и Приснодевы Марии. Не менее глубокие свидетельства имеются об участии Богоматери в деле Ее Божественного Сына Иисуса Христа. Господь, пришедший в мир для крестного подвига, воплотился от Девы Марии, не нарушив печати девства Ее, Свои человеческие тело и кровь воспринял от Ее Пречистого девства. Причащаясь Тела и Крови Христовых, верующие становятся в самом глубоком смысле слова детьми Пресвятой Девы Марии. Поэтому усыновление Иисусом Христом Иоанна Богослова и в его лице всех верующих Богородице, когда Спаситель на Кресте сказал Ей:

*“Жено! се, сын Твой,”* а апостолу Иоанну Богослову: *“Се, Матерь твоя”* (Ин. 19:26, 27), имеет не иносказательный, а самый прямой смысл. Если Церковь есть Тело Христово, то Богородица — Матерь Церкви. И поэтому все священнодейственное, что совершается в Церкви, совершается всегда при непосредственном участии Пресвятой Девы Марии. Она также является первой из людей, достигшей состояния совершенной обоженности. Образ Богоматери — это образ обоженной твари, первый спасительный плод, первый результат Искупительного Подвига Иисуса Христа. Отсюда присутствие непосредственно у престола образа Богородицы имеет величайший смысл и значение.

Запрестольный Крест может быть разной формы, но непременно должен иметь на себе образ Распятая Христова. Здесь следует сказать о догматических значениях форм Креста и различных изображений Распятая. Есть несколько основных форм Креста, приемлемых Церковью.

Крест четырехконечный с удлинённой нижней частью выделяет представление о долготерпении Божественной любви, отдавшей Сына Божия в крестную жертву за грехи мира.

Крест четырехконечный с полукружием в виде полумесяца внизу, где концы полумесяца обращены вверх, — очень древний вид Креста. Чаще всего такие кресты ставились и ставятся на куполах храмов. Крест и полукружие означают якорь спасения, якорь нашей надежды, якорь упокоения в Небесном Царстве, что очень соответствует понятию о храме, как о корабле, плывущем в Царство Божие.

**Крест восьмиконечный** имеет одну среднюю перекладину длиннее других, над ней одну прямую короче, под ней тоже короткую перекладину, один конец которой поднят и обращен на север, опущенный — обращен на юг. Форма этого Креста более всего соответствует тому Кресту, на котором был распят Христос. Поэтому такой Крест уже не только знамение, но и образ Креста Христова. Верхняя перекладина-табличка с надписью “Иисус Назорей Царь Иудейский,” прибитая по приказу Пилата над главой Распятая Спасителя. Нижняя перекладина — подставка для ног, призванная служить для увеличения

мучений Распятого, так как обманчивое ощущение некоторой опоры под ногами побуждает казнимого невольно пытаться облегчить свою тяжесть, опираясь на нее, чем только продлевается самое мучение.

Есть два основных вида изображения распятого Спасителя. Древний вид Распятия изображает Христа простершим руки широко и прямо вдоль поперечной центральной перекладины: тело не провисает, а свободно покоится на Кресте. Второй, более современный вид, изображает Тело Христа провисшим, руки подняты вверх и в стороны.

Второй вид представляет взору образ страдания Христа нашего ради спасения; здесь видно страдающее в пытке человеческое тело Спасителя. Но такой образ не передает собою всего догматического смысла этих крестных страданий. Смысл этот заключен в словах Самого Христа, сказавшего ученикам и народу: *“Когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе”* (Ин. 12:32). Первый, древний вид Распятия как раз являет нам образ вознесенного на Крест Сына Божия, распростершего руки в объятии, в которое призывается и привлекается весь мир. Сохраняя образ страдания Христа, такой вид Распятия в то же время удивительно точно передает догматическую глубину смысла его. Христос в Своей Божественной любви, над которой смерть невластна и которая, страдая, и не страдает в обычном смысле, простирает к людям со Креста Свои объятия. Поэтому Тело Его не висит, а торжественно покоится на Кресте. Здесь Христос, распятый и умерший, удивительным образом жив в самой смерти Своей. Это глубоко соответствует догматическому сознанию Церкви. Привлекающее объятие Христовых рук объемлет всю Вселенную, что особенно хорошо представлено на старинных бронзовых Распятиях, где над главою Спасителя, в верхнем конце Креста, изображается Святая Троица, или Бог Отец и Бог Дух Святой в виде голубя, в верхней короткой перекладине — прикившие ко Христу ангельские чины; у правой длани Христа изображается солнце, а у левой — луна, на косой перекладине у ног Спасителя изображен вид города как образ человеческого общества, тех градов и весей, по которым ходил Христос, проповедуя Евангелие; под подножием Креста изображена покоящаяся голова (череп) Адама, грехи которого Христос омыл Своею Кровью, а еще ниже, под черепом, изображено то древо познания добра и зла, которое принесло смерть Адаму и в нем всем его потомкам и которому противопоставлено теперь древо Креста, оживотворяющее собой и дающее вечную жизнь людям. Пришедший во плоти в мир ради крестного подвига Сын Божий таинственно объемлет Собою и проникает Собою все области бытия Божественного, небесного и земного, исполняет Собою все творение, всю вселенную. Такое Распятие со всеми его изображениями открывает символический смысл и значение всех концов и перекладин Креста, помогает уяснить те многочисленные толкования Распятия, которые содержатся у святых отцов и учителей Церкви, делает понятным духовное значение тех видов Креста и Распятия, на которых нет столь подробных изображений. В частности, становится понятным, что верхний конец Креста знаменует собою область бытия Божия, где пребывает Бог в Троическом единстве. Отделенность Бога от твари изображает верхняя короткая перекладина. Она в свою очередь знаменует собою область небесного бытия (мир ангелов). Средняя длинная перекладина вмещает понятие о всем вообще творении, поскольку здесь помещены в концах солнце и луна (солнце — как образ славы Божества, луна — как образ видимого мира, приемлющего свою жизнь и свет от Бога). Здесь простерты руки Сына Божия, чрез Которого все *“начало быть”* (Ин. 1:3). Руки воплощают в себе понятие созидания, творчества видимых форм. Косая перекладина есть прекрасный образ человечества, призванного подниматься, совершать свой путь к Богу. Нижний конец Креста знаменует собою проклятую ранее за грех Адама зем-

лю (Быт. 3:17), но теперь вновь соединенную с Богом подвигом Христовым, прощенную и очищенную Кровью Сына Божия. Отсюда вертикальная полоса Креста означает единство, воссоединение в Боге всего сущего, которое осуществилось подвигом Сына Божия. При этом добровольно преданное за спасение мира Тело Христово исполняет Собою все — от земного до превыспренного. Это заключает в себе непостижимую тайну Распятия, тайну Креста. То, что дано нам видеть и разуметь в Кресте, лишь приближает нас к этой тайне, но не открывает ее.

Запрестольный Крест бывает и восьмиконечным, но чаще четырехконечным с удлинённой вниз вертикальной перекладиной. На нем изображено Распятие, причем на поперечной перекладине вблизи дланей Спасителя в медальонах иногда помещаются образ Богоматери и Иоанна Богослова, предстоявших у Креста на Голгофе.

Запрестольные Крест и икона Богоматери являются движимыми, выносными. Догматически это означает, что благодать крестного подвига Спасителя и молитв Богородицы, исходящая от пренебесного Престола Божия, не замкнута, а призвана двигаться в мир постоянно, совершая спасение, освящение человеческих душ.

Содержание **росписей и икон алтаря** не было постоянным. И в глубокой древности оно было не всегда одинаковым и в последующие времена (XVI-XVIII вв.) претерпевало сильные изменения, дополнения. То же относится и ко всем остальным частям храма. С одной стороны, это связано с шириной церковного живописного канона, который представляет определенную свободу тематического выбора для росписи. С другой стороны, в XVI-XVIII вв. разнообразие в росписях вызвано уже проникновением в православную среду влияний западного искусства. И тем не менее в росписях храмов и по сей день стараются соблюдать определенный канонический порядок в размещении духовных сюжетов. Поэтому представляется целесообразным привести здесь в качестве примера один из возможных вариантов композиционного расположения росписей и икон в храме, начиная с алтаря, составленный на основании древних канонических представлений Церкви, нашедших свое отражение во многих дошедших до нас росписях древних храмов.

В самых верхних сводах алтаря изображаются **херувимы**. В верхней части алтарной абсиды помещается образ Богоматери “Знамение” или “Нерушимая Стена,” как на мозаике киевского Софийского собора. В средней части центрального полукружия алтаря за Горним местом с глубокой древности принято помещать образ Евхаристии — Христа, преподающего причастие святым апостолам, или образ Христа Вседержителя, восседающего на троне. Справа от этого образа, если смотреть от него на запад, помещаются последовательно по северной стене алтаря образы Архангела Михаила, Рождества Христова (над жертвенником), святых литургистов (Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Двоеслова), песнописца пророка Давида с арфой. Слева от Горнего места по южной стене помещаются образы Архангела Гавриила, Распятия Христова, литургистов или вселенских учителей, песнописцев Нового Завета — Иоанна Дамаскина, Романа Сладкопевца и др.

### **Иконостас, средняя часть храма.**

Средняя часть храма знаменует собою прежде всего горний, ангельский мир, область небесного бытия, где пребывают и все праведники, отошедшие туда от земной жизни. По некоторым толкованиям, эта часть храма знаменует также область земного бытия, мир людей, но уже оправданный, освященный, обоженный, Царство Божие, новое небо и

новую землю в собственном смысле. Толкования сходятся в том, что средняя часть храма — это тварный мир, в отличие от алтаря, знаменующего собою область бытия Божия, область превыспренного, где совершаются тайны Божий.

При таком соотношении значений частей храма алтарь с самого начала непременно должен был отделяться от средней части, ибо Бог совершенно отличен и отделен от Своего творения, и с самых первых времен христианства такое отделение строго соблюдается. Более того, оно установлено Самим Спасителем, благоволившим совершить Тайную вечерю не в жилых комнатах дома, не вместе с хозяевами, но в особой, специально приготовленной горнице. В дальнейшем алтарь отделялся от храма **особыми преградами** и водружался на возвышении. Возвышение алтаря с древности сохраняется до наших дней. Алтарные же преграды претерпели значительное развитие. Смысл процесса постепенного превращения алтарной решетки в современный иконостас состоит в том, что примерно с V-VII вв. алтарная преграда — **решетка**, являвшаяся символом-знамением отдельности Бога и Божественного от всего тварного, превращается постепенно в символ — образ Небесной Церкви во главе с ее Основателем — Господом Иисусом Христом. Это и есть иконостас в его современном виде. Он обращен своей лицевой стороной, иконами к средней части храма, носящей у нас название церковь, собственно церковь. Совпадения понятий Церковь Христова вообще, весь храм в целом, его средняя часть очень знаменательны и с духовной точки зрения не случайны. Область небесного бытия, которую знаменует средняя часть храма, есть область обоженной твари, область вечности, Царства Небесного, куда стремится в своем духовном пути полно та верующих людей земной Церкви, находящихся свое спасение в храме, в церкви. Здесь, в храме, земная Церковь, таким образом, должна соприкоснуться, встречаться с Церковью Небесной. В соответствующих молитвах, прошениях, где поминаются все святые, возгласах и действиях богослужения давно было выражено общение людей, стоящих в храме, с теми, кто находится на небесах и молится вместе с ними. Присутствие лиц Небесной Церкви было издревле выражено и в иконах, и в старинной росписи храма. Не хватало до времени такого внешнего образа, который бы выказал, явил собою ясным, видимым способом невидимое, духовное предстательство Небесной Церкви за земную, ее посредничество в спасении живущих на земле. Таким видимым символом, точнее, — стройной совокупностью символов-образов стал иконостас.

С появлением иконостаса собрание верующих оказалось поставленным буквально лицом к лицу с собранием небожителей, таинственно присутствующих в образах иконостаса. В устройстве земного храма возникла догматическая полнота, было достигнуто совершенство. Иконостас не закрывает алтарь от верующих в храме, а раскрывает для них духовную сущность того, что содержится и совершается в алтаре и вообще во всей Церкви Христовой. Прежде всего сущность эта состоит в том обожении, к которому призваны и стремятся члены земной Церкви и которого уже достигли члены Церкви Небесной, явленные в иконостасе. Образы иконостаса показывают тот результат сближения с Богом и пребывания в единении с Ним, к которому направлены все священнодействия Христовой Церкви, в том числе и те, что совершаются внутри алтаря.

Участие святых в спасении членов земной Церкви имеет глубокие духовные основания, что подтверждается всем Священным Писанием, Преданием и учением Православной Церкви. Так что тот, кто почитает избранных и друзей Божиих, как посредников и ходатаев своих пред Богом, тот тем самым почитает Бога, освятившего и прославившего их. Это посредничество за людей прежде всего Христа и Матери Божией, а затем всех прочих угодников Божиих делает догматически необходимым, чтобы алтарь, как знаме-

нующий непосредственно Бога в Его собственной области бытия, был отделен от молящихся образами этих посредников.

При богослужении в иконостасе отверзаются царские врата, давая возможность верующим созерцать святыню алтаря — престол и все происходящее в алтаре. На пасхальной неделе все алтарные двери бывают постоянно открыты в течение семи дней. Кроме того, царские врата, как правило, делаются не сплошными, а решетчатыми или резными, так что при отдернутой завесе этих врат верующие могут отчасти прозревать внутрь алтаря даже в такой священный момент, как пресуществление Святых Даров.

Иконостас раскрывает верующим величайшие истины Домостроительства Божия о спасении. Живое таинственное общение иконостаса (угодников Божиих, в которых уже восстановлен образ Божий) с людьми, стоящими в храме (в которых этот образ еще только должен быть восстановлен), создает совокупность Церквей Небесной и земной. Поэтому название “церковь” применительно к средней части храма очень верно.

Иконостас устраивается следующим образом. В центральной его части помещаются **царские врата** — двустворчатые, особо украшенные двери, расположенные напротив престола. Они называются так потому, что через них исходит Царь Славы Господь Иисус Христос в Святых Дарах для преподания причастия людям. Он таинственно также входит в них во время входов с Евангелием и на великом входе за литургией в предложенных, но еще не пресуществленных Честных Дарах.

Слева от царских врат, в северной части иконостаса, против жертвенника устраиваются северные одностворчатые двери для выходов священнослужителей в уставные моменты богослужения. Справа от царских врат, в южной части иконостаса находятся южные одностворчатые двери для уставных входов священнослужителей в алтарь, когда они совершаются не через царские врата. Изнутри царских врат, со стороны алтаря, привешивается сверху донизу завеса (катапетасма). Она отдергивается и задергивается в уставные моменты и знаменует собою вообще покров тайны, покрывающий святыни Божий. Открытие завесы изображает открытие людям тайны спасения. Открытие царских врат означает обетованное открытие верующим Небесного Царства. Закрытие царских врат знаменует лишение людей рая небесного по причине их грехопадения. Стоящим в храме это напоминает об их греховности, которая делает их еще недостойными вхождения в Царство Божие. Только подвиг Христа открывает вновь возможность верным быть участниками небесной жизни. При богослужении к этим основным символическим значениям завесы и царских врат последовательно присоединяются более частные значения. Например, после великого входа на литургии, который знаменует собою шествие Христа Спасителя на крестный подвиг и смерть нашего ради спасения, закрытие царских врат означает положение Христа во гроб, а закрывающаяся при этом завеса знаменует камень, приваленный к дверям гроба. При пении затем Символа веры, где исповедуется Воскресение Христово, завеса открывается, обозначая камень, отваленный ангелом от дверей гроба Господня, а также то, что вера открывает людям путь к спасению.

Святой Иоанн Богослов видел в Откровении дверь, как бы отверстую на небе, видел также, что храм небесный отверзается. Богослужebное открытие и закрытие царских врат, таким образом, соответствует тому, что происходит на небесах.

На царских вратах помещаются обычно образ Благовещения Архангелом Гавриилом Деве Марии о предстоящем рождении Спасителя мира Иисуса Христа, а также образы четырех евангелистов, возвестивших об этом пришествии во плоти Сына Божия всему че-

ловечеству. Это пришествие, являясь началом, главизной нашего спасения, воистину отверзло людям закрытые доселе двери небесной жизни, Царства Божия. Поэтому образы на царских вратах глубоко соответствуют их духовному значению и смыслу.

Справа от царских врат помещается образ Христа Спасителя и сразу за ним — образ того святого или священного события, во имя которого освящен данный храм или придел. Слева от царских врат ставится образ Матери Божией. Этим особенно наглядно всем присутствующим в храме показывается, что вход в Царство Небесное открывается людям Господом Иисусом Христом и Его Пречистой Матерью — Ходатаицей нашего спасения. Далее за иконами Богоматери и храмового праздника по обе стороны царских врат, насколько позволяет пространство, ставятся иконы наиболее чтимых в данном приходе святых или священных событий. На боковых, северных и южных, дверях алтаря изображаются, как правило, архидиаконы Стефан и Лаврентий, или Архангелы Михаил и Гавриил, или прославленные святители, или ветхозаветные первосвященники. Над царскими вратами помещается образ Тайной вечери, как начало и основание Христовой Церкви с ее самым главным таинством. Этот образ указывает также, что за царскими вратами в алтаре происходит то же самое, что происходило на Тайной вечери, и что через царские врата совершится вынесение плодов этого таинства Тела и Крови Христовой для причащения верующих.

Справа и слева от этой иконы, во втором ряду иконостаса находятся иконы важнейших христианских праздников, то есть тех священных событий, которые послужили спасению людей.

Следующий, третий ряд икон имеет своим центром образ Христа Вседержителя, в царственном облачении восседающего на троне, как бы грядущего судить живым и мертвым. По правую руку от Него изображается Пресвятая Дева Мария, молящая Его о прощении человеческих грехов, по левую руку от Спасителя — образ проповедника покаяния Иоанна Предтечи в таком же молитвенном положении. Эти три иконы носят название деисис — моление (разг. деисус). По сторонам от Богоматери и Иоанна Крестителя располагаются образы обращенных ко Христу в молитве апостолов. В центре четвертого ряда иконостаса изображается Мать Божия с Богомладенцем в лоне Своем или на коленях. По обе стороны от Нее изображены предвозвестившие Ее и рожденного от Нее Искупителя ветхозаветные пророки. Иконостас непременно венчается Крестом или Крестом с Распятием, как вершиной Божественной любви к падшему миру, отдавшей Сына Божия в жертву за грехи человечества.

Первые три ряда иконостаса, начиная с нижнего, каждый в отдельности и все вместе содержат в себе полноту духовного представления о сущности Церкви и ее спасительном значении.

Нижний ряд иконостаса преимущественно изображает то, что духовно ближе всего к стоящим в данном храме. Это прежде всего Господь Иисус Христос, Мать Божия, храмовой святой или праздник, иконы наиболее чтимых в приходе святых. Второй ряд (праздников) возводит сознание верующих выше, к тем событиям, которые легли в основу Нового Завета, предшествовали нынешнему дню, определили его. Третий ряд (деисис с апостолами) возводит духовное сознание еще выше, устремляя его к будущему, к суду Божию над людьми, показывая при этом, кто является ближайшими к Богу молитвенниками за род человеческий. Четвертый ряд (пророки с Богоматерью) простирает молитвенный взор к созерцанию неразрывной связи Ветхого и Нового Заветов. Пятый ряд иконостаса



(праотцы и святители) позволяет Сознанию охватить всю историю человечества от первых людей до учителей сегодняшней Церкви.

Таким образом, внимательное созерцание иконостаса способно доставить человеческому сознанию глубочайшие представления о судьбах человеческого рода, о тайнах Божественного Промысла, о спасении людей, о тайнах Церкви, о смысле человеческой жизни, Иконостас в простой и стройной совокупности образов, слитых в единое целое, легко воспринимаемое взором, оказывается содержащим в себе полноту догматов верования Православной Церкви. Учительное действие и значение иконостаса, на котором вольно и невольно сосредоточивается молитвенное внимание всех стоящих в храме лицом к алтарю, выше любых положительных оценок.

Иконостас имеет и великую силу благодатного действия, очищающего души созерцающих его людей, сообщающего им благодать Духа Святого настолько, насколько точно соответствуют образы иконостаса своим первообразам и их небесному состоянию. В молитве на освящение иконостаса очень подробно вспоминается Богоустановленность, начинающая от Моисея, почитания святых образов в отличие от почитания образов тварей в качестве идолов и испрашивается у Бога дарование благодатной силы Духа Святого иконам, дабы всякий, взирающий на них с верой и просящий через них у Бога милостей, получал исцеление от болезней телесных и душевных и необходимую поддержку в духовном подвиге спасения своей души. Такой же смысл содержится и к молитвам на освящение всех вообще икон и священных предметов.

Иконостас, как и любые иконы, освящается особыми молитвами священников или епископов и окроплением святой водой. До освящения святые образы, хотя и посвящены Богу и Божественному и в некотором смысле уже священны благодаря своему духовному содержанию и смыслу, тем не менее остаются еще изделиями рук человеческих. Чин освящения очищает эти изделия и сообщает им церковное признание и благодатную силу Духа Святого. После освящения святые образы как бы отчуждаются и от своего земного происхождения, и от своих земных создателей, становясь достоянием всей Церкви. Это можно пояснить примером отношения религиозного сознания к картинам мирских художников на духовные темы. Смотря на любую мирскую картину, где изображены Иисус Христос или Дева Мария, или кто-либо из святых, православный человек испытывает законное чувство благоговения. Но поклоняться этим картинам, как иконам, молиться на них он не будет, потому что они неканоничны и не содержат должной догматической полноты в трактовке святых образов, не освящены Церковью как иконы, а значит, не содержат в себе благодатной силы Духа Святого.

Иконостас поэтому является не только объектом молитвенного созерцания, но и объектом самой молитвы. К образам иконостаса верующие обращаются с прошениями о земных и духовных нуждах и по мере веры и Божия смотрения получают просимое. Между верующими и святыми, изображенными на иконостасе, устанавливается живая связь взаимного общения, которая есть не что иное, как связь и общение Небесной и земной Церквей. Небесная, торжествующая Церковь, представленная иконостасом, оказывает деятельную помощь земной, воинствующей или странствующей Церкви, как принято ее называть. В этом смысл и значение иконостаса.

Все это можно отнести к любой иконе, в том числе и находящейся в жилом доме, и к настенным росписям храма. Отдельные иконы в разных частях храма и в частных домах, а также настенные росписи в храме имеют и силу Духа Святого, и способность через свое посредство вводить человека в общение с теми святыми, которые на них изображены, и

свидетельствуют человеку о том состоянии **обоженности**, к которому и он сам должен стремиться. Но эти иконы и композиции стеновых росписей или не создают общего образа Небесной Церкви, или не являются тем, чем является иконостас, а именно средостением между алтарем (местом особого присутствия Бога) и собранием (экклесией), церковью, совместно молящихся в храме людей. Поэтому иконостас есть совокупность образов, обретающих особенный смысл оттого, что они составляют алтарную преграду.

Средостение между Богом и земнородными людьми Церкви Небесной, являемое иконостасом, определяется также глубиной догмата о Церкви, как о необходимейшем условии личного спасения каждого человека. Без посредничества Церкви никакое напряжение личного стремления человека к Богу не введет его в общение с Ним, не обеспечит ему спасения. Человек может спастись только как член Церкви, член Тела Христова, через таинство Крещения, периодического покаяния (исповеди), причастия Тела и Крови Христовых, молитвенного общения со всей полнотой Небесной и земной Церкви. Это определено и установлено Самим Сыном Божиим в Евангелии, раскрыто и объяснено в вероучении Церкви. Вне Церкви нет спасения: “Кому Церковь не мать, тому Бог не Отец” (русская пословица)!

По мере необходимости или случая общение верующего человека с Небесной Церковью и прибегание к ее посредничеству может быть чисто духовным — вне храма. Но поскольку речь идет о символике храма, то в этой символике иконостас есть необходимейший внешний образ посредничества Небесной Церкви.

Иконостас устраивается на том же возвышении, что и алтарь. Но это возвышение продолжается от иконостаса на некоторое расстояние внутрь храма, на запад, к молящимся. Возвышение это бывает на одну или несколько ступеней от пола храма. Расстояние между иконостасом и окончанием возвышенной площади насыпается солеей (греч. — возвышение). Поэтому возвышенная солея называется внешним престолом в отличие от внутреннего, что в середине алтаря. Это название в особенности усваивается амвону — полукруглому выступу в середине солеи, против царских врат, обращенному внутрь храма, к западу. На престоле внутри алтаря совершается величайшее таинство претворения хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы, а на амвоне или с амвона совершается таинство Причащения этими Святыми Дарами верующих. Величие этого таинства требует и возвышения места, которого преподается причастие, и уподобляет это место в некоторой степени престолу внутри алтаря.

**Амвон** в центре солеи означает восхождение (греч. — “амвон”). Он знаменует собою те места, с которых проповедовал Господь Иисус Христос (гору, корабль), так как на амвоне во время литургии читается Евангелие, произносятся диаконом ектений, священниками — проповеди, поучения, с амвона епископы обращаются к народу. Амвон возвещает также о Воскресении Христовом, означая камень, отваленный ангелом от дверей Гроба Господня, что соделало и всех, верующих во Христа, участниками Его бессмертия, ради чего им и преподаются с амвона Тело и Кровь Христовы во оставление грехов и в жизнь вечную.

**Солея** в богослужебном отношении есть место для чтецов и певцов, которые называются ликами и изображают собою лики ангелов, воспевающих хвалу Богу. Поскольку лики певцов таким образом принимают непосредственное участие в богослужении, они и располагаются выше остального народа, на солее, в ее левой и правой сторонах.

В апостольские и первохристианские времена **все присутствовавшие в молитвенном собрании христиане пели и читали**, особых певчих и чтецов не было. По мере воз-

растания Церкви за счет язычников, не знакомых еще с христианским песнопением и псалмопением, поющие и читающие стали выделяться из общей среды. Кроме того, ввиду величия духовного значения поющих и читающих, как уподобляющихся ангелам небесным, их стали выбирать по жребию из числа наиболее достойных и способных людей, как и священнослужителей. Они стали называться *клириками*, то есть избранными по жребию. Отсюда и места на солее справа и слева, где они стояли, получили названия клиросов. Следует сказать, что клирики, или лики певчих и чтецов, духовно обозначают для всех верующих то состояние, в котором все должны пребывать, то есть состояние непрестанной молитвы и славословия Богу. В той духовной войне с грехом, которую ведет земная Церковь, основным духовным оружием является Слово Божие и молитва. Клиросы в этом отношении суть образы воинствующей Церкви, что особенно обозначается двумя хоругвями — иконами на высоких древках, сделанными по подобию древних воинских знамен. Эти хоругви укрепляются у правого и левого клиросов и выносятся в торжественных крестных ходах как знамена победы воинствующей Церкви. В XVI-XVII вв. русские воинские полки назывались по имени тех икон, которые изображались на их полковых знаменах-хоругвях. Это были обычно иконы храмовых Праздников важнейших кремлевских соборов, из которых они жаловались войскам.

В кафедральных архиерейских соборах постоянно, а в приходских храмах по мере надобности, при приездах епископа, в центре средней части храма, против амвона, находится возвышенная **квадратная площадка**, помост для епископа. На него архиерей восходит в уставных случаях для облачения, совершения некоторой части богослужений. Этот помост носит названия архиерейский амвон, облачальное место или просто место, рундук. Духовное значение этого места определяется пребыванием на нем архиерея, что изображает собою пребывание Сына Божия во плоти среди людей. Архиерейский амвон в таком случае означает своим возвышением высоту смирения Бога Слова, восхождение Господа Иисуса Христа на вершину подвига во имя спасения человечества. Для восседания архиерея на этом амвоне в предусмотренных У станом моментах богослужения ставится седалище-кафедра. Последнее название в обиходе перешло в название всего архиерейского амвона, так что отсюда и образовалось понятие кафедральный собор, как главный храм области данного архиерея, где постоянно стоит на середине храма его кафедра. Это место украшается коврами, на нем имеет право стоять и совершать службу только епископ.

За облачальным местом (архиерейским амвоном), в западной пене храма устраиваются двустворчатые двери или врата, ведущие из средней части храма в притвор. Это главный вход в церковь. В древности эти врата особенно украшались. В Уставе они называются красные, по причине их благолепия, или церковные (Типикон. Последование пасхальной утрени), так как являются главным входом в среднюю часть храма — церковь.

В древних православных храмах эти врата зачастую оформлялись красивым, полукруглым вверху порталом, состоящим из нескольких арок и полуколонн, уступами идущих от поверхности стены внутрь, к самым дверям, как бы сужая вход. Эта архитектурная деталь врат знаменует собою вход в Царство Небесное. По слову Спасителя, “*тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь*” (вечную; Мф. 7:14), и верующим предлагается найти этот узкий путь и входить в Царство Божие тесными вратами. Уступы портала призваны напомнить об этом людям, входящим в Храм, создавая впечатление сужающегося входа и знаменуя в то же время те ступени духовного совершенства, которые необходимы для исполнения слов Спасителя.

Арки и своды центральной части храма, находящие свое завершение в большом центральном подкупольном пространстве, соответствуют обтекаемости, сферичности пространства Вселенной, небесному своду, простертому над землей. Поскольку видимое небо является образом Неба невидимого, духовного, то есть области небесного бытия, постольку стремящиеся ввысь архитектурные сферы средней части храма изображают область небесного бытия и самое стремление душ человеческих от земли к высоте этой небесной жизни. Нижняя часть храма, главным образом пол, знаменует собою землю. В архитектуре православного храма небо и земля не противопоставляются, а, напротив, находятся в тесном единстве. Здесь наглядно показывается исполнение пророчества Псалмопевца: *“Милость и истина встретятся, правда и мир облобызаются; истина возникнет от земли, и правда приникнет с небес”* (Пс. 84:11, 12).

По самому глубокому смыслу православного вероучения, Солнце правды, Свет истинный Господь Иисус Христос является тем духовным центром и вершиной, к которым стремится в Церкви всё. Поэтому издревле в центре внутренней поверхности центрального купола храма принято было помещать образ Христа Вседержителя. Очень быстро, уже в катакомбах, этот образ обретает вид поясного изображения Христа Спасителя, благословляющего людей правой рукой и в левой держащего Евангелие, раскрытое обычно на тексте *“Аз есмь свет миру.”*

В размещении живописных композиций в центральной части храма, как и в других частях, нет шаблонов, но есть определенные канонически допускаемые варианты композиций. Один из возможных вариантов следующий.

В центре **купола** изображается Христос Вседержитель. Под Ним по нижнему краю сферы купола — серафимы (силы Божий). В барабане купола восемь архангелов, небесных чинов, призванных блюсти землю и народы; архангелы обычно изображаются со знаками, выражающими особенности их личности и служения. Так, Михаил имеет при себе огненный меч, Гавриил — райскую ветвь, Уриил — огонь. В **парусах** под куполом, которые образуются переходом четырехугольных стен центральной части в круглый барабан купола, помещаются образы четырех евангелистов с таинственными животными, соответствующими их духовному характеру: в северо-восточном парусе изображается евангелист Иоанн Богослов с орлом. Напротив, по диагонали, в юго-западном парусе, — евангелист Лука с тельцом, в северо-западном парусе — евангелист Марк со львом, напротив, по диагонали, в юго-восточном парусе, — евангелист Матфей с существом в образе человека. Такое размещение образов евангелистов соответствует крестообразному движению звезды над диском во время евхаристического канона с возгласом *“ноюще, вопиюще, взывающе и глаголюще.”* Затем по северной и южной стенам сверху вниз следуют рядами изображения апостолов от семидесяти и святителей, преподобных и мучеников. Стенные росписи, как правило, не достигают пола. От пола до границы изображений высотой обычно по плечи человека идут панели, на которых нет священных изображений. В древности на этих панелях изображались полотенца, украшенные орнаментом, что придавало особую торжественность стенным росписям, которые, как великая святыня, как бы преподносились людям по древнему обычаю на украшенных полотенцах. Панели эти имеют двоякое назначение: во-первых, они устраиваются для того, чтобы молящиеся при большом стечении народа и тесноте не стирали бы священных отображений; во-вторых, панели как бы оставляют место в самом нижнем ряду здания храма для людей, земнородных, стоящих в храме, ибо люди несут в себе образ Божий, хотя и затемненный грехом, являясь в этом смысле также образами, иконами. Это соответствует и тому обычаю

Церкви, согласно которому каждение в храме совершается сначала святым иконам и настенным образам, а затем людям, как носящим образ Божий, то есть как бы одушевленным иконам.

Северная и южная стены, кроме того, могут заполняться изображениями событий священной истории Ветхого и Нового Заветов. По обе стороны входных западных дверей в средней мсти храма помещаются изображения “Христос и грешница” и Опасение утопающего Петра.” Над этими воротами принято помещать изображение Страшного суда, а над ним, если позволяет пространство, — образ шестидневного творения мира. В таком случае образы западной стены представляют начало и конец земной истории человечества. На столпах в средней части храма, где ни есть, помещаются образы святителей, мучеников, святых, наиболее чтимых в данном приходе. Пространства между отдельными живописными композициями заполняются орнаментом, где в основном используются образы растительного мира или образы, соответствующие содержанию псалма 103, где рисуется картина много бытия, перечисляющая различные Божий создания. В орнаменте могут использоваться также такие элементы, как кресты в круге, ромбе и других геометрических фигурах, восьмиугольные звезды.

Кроме центрального купола, храм может иметь еще несколько куполов, в которых помещаются изображения Креста, Богородицы, Всевидящего Ока в треугольнике, Духа Святого в виде голубя. Купол принято обычно устраивать там, где есть храм придел. Если в храме один престол, то в средней части храма делается один купол. Если в храме под одной кровлей есть, кроме главного, центрального, еще несколько храмов-приделов, то над средней частью каждого из них сооружается купол. Впрочем, наружные купола на кровле не всегда и в древности строго соответствовали количеству храмов-приделов. Так, на кровлях трехпридельных храмов часто стоят пять куполов — во образ Христа и четырех евангелистов. При этом три из них соответствуют приделам и потому изнутри имеют открытое подкупольное пространство.. А два купола в западной части кровли возвышаются только “ад кровлей и изнутри храма закрыты сводами потолка, то есть не: имеют подкупольных пространств. В позднейшие времена, с конца XVII в., на кровлях храмов ставилось иногда множество куполов безотносительно к количеству приделов в храме. При этом соблюдалось только, чтобы хотя центральный купол имел открытое под купольное пространство.

Помимо западных, красных врат, православные храмы имеют обычно еще два входа: в северной и южной стенах. В средней части храма вместе с другими иконами считается обязательным иметь образ **Голгофы** — большой деревянный Крест с образом распятого Спасителя, часто сделанный в натуральную величину в рост человека. Крест делается восьмиконечным с надписью на верхней короткой перекладине “І Н Ц І” (Иисус Назорей Царь Иудейский). Нижний конец Креста укреплен в подставке, имеющей вид каменной горки. В лицевой стороне подставки изображается череп и кости — останки Адама, возрожденного крестным подвигом Спасителя. По правую руку распятого Спасителя ставится образ Богородицы в рост, устремившей Свой взор ко Христу, по левую Его руку — образ Иоанна Богослова. Помимо своего главного назначения передать людям образ крестного подвига Сына Божия, такое Распятие с предстоящими призвано также напомнить о том, как Господь перед смертью на Кресте сказал Матери Своей, указывая на Иоанна Богослова: “Жено! се, сын Твой,” и обратясь к апостолу: “Се, Мати твоя” (Ин. 19:26-27), и тем самым усыновил Матери Своей, Приснодеве Марии, все верующее в Бога человечество. Взирая на такое Распятие, верующие должны проникаться сознанием того, что они суть не

только дети сотворившего их Бога, но, благодаря Христу, и дети Матери Божией, так как они причащаются Тела и Крови Господних, которые образовались из пречистых девственных кровей Девы Марии, родившей по плоти Сына Божия. Такое Распятие, или Голгофа, великим постом выдвигается на середину храма лицом ко входу для сугубого напоминания людям о крестных страданиях Сына Божия ради нашего спасения.

Там, где в притворе нет должных условий, в средней части храма, обычно у северной стены, ставится стол с кануном (*канон*) — четырехугольной мраморной или металлической доской со множеством ячеек для свечей и небольшим Распятием. Здесь служатся панихиды по усопшим. Греческое слово “канон” в данном случае означает предмет, имеющий определенные очертания и размеры. Канон со свечами знаменует собою, что вера в Иисуса Христа, проповедуемая Четвероевангелием, всех усопших может делать участниками Божественного света, света вечной жизни в Царстве Небесном. В центре средней части храма постоянно должен стоять **аналой** (или аналой) с иконой святого или праздника, празднуемого в данный день. Аналой — вытянутый вверх четырехгранный столик (подставка) с полой доской для удобства читать возложенные на аналой Евангелие, Апостол или прикладываться к иконе на аналое. Употребляемый прежде всего в практических целях, аналой имеет значение вообще духовной высоты, возвышенности, соответствующей тем святым предметам, которые на него полагаются. Пологая верхняя доска, поднимающаяся вверх, к востоку, знаменует возвышение души к Богу посредством того чтения, которое совершается с аналая или целования лежащих на нем Евангелия, Креста, иконы. Входящие в храм поклоняются прежде всего иконе на аналое. Если в храме пет иконы ныне празднуемого святого (или святых), то полагаются святцы — иконописные изображения святых по месяцам или полумесячиям, воспоминаемых в каждый день этого периода, помещенные на одной иконе. В храмах должны быть 12 или 24 таких иконы — на весь год. В каждом храме также должны быть небольшие иконы всех великих праздников для положения их в праздничные дни на этом центральном аналое. Аналои ставятся на амвоне для чтения Евангелия диаконом во время литургии. За праздничными всенощными бдениями Евангелие читается на середине храма. Если служба совершается с диаконом, то в это время диакон держит раскрытое Евангелие перед священником или архиереем. Если священник служит один, то он читает Евангелие на аналое. Аналой используется при таинстве Исповеди. На него полагаются в этом случае малое Евангелие и Крест. При совершении таинства Венчания молодые обводятся священником трижды вокруг аналая с лежащими на нем Евангелием и Крестом. Аналой используется и при многих других службах и требах. Он не является обязательным священно-таинственным Предметом в храме, но удобства, которые аналой доставляет при богослужении, настолько очевидны, что его применение очень широко, и практически в каждом храме есть несколько аналов. Аналои украшаются одеждами и покрывалами того цвета, какой имеют в данный праздник одежды духовенства.

### **Свет и светильники.**

Большое богослужebное и таинственное значение имеют многочисленные источники света в храме. Они бывают трех видов: окна, лампы и свечи. Богослужebный Устав, ныне в точности не соблюдаемый по отношению к светильникам, предусматривает в одних случаях возжжение всех светильников, в других — только некоторой части, в третьих — полное погашение почти всех светильников и затем снова возжжение.

В алтаре за престолом горят в особом светильнике лампы или свечи (семисвечник), лампада или свеча в подсвечнике ставится на Горнем месте, на престоле, на жертвеннике, лампы могут возжигаться и у отдельных икон в алтаре.

В средней части храма лампы обычно возжигаются у всех икон, а возле особо чтимых икон возжигается по несколько лампад; кроме того, ставятся большие подсвечники с ячейками для многих свечей, чтобы верующие могли ставить здесь приносимые ими к этим иконам свечи. Большой подсвечник ставится всегда в центре храма с восточной стороны аналая, где лежит икона дня. Особый подсвечник с большой свечой выносится на малых входах на вечерне и литургии, на великом входе за литургией, а также перед Евангелием, когда оно выносится на входах или для чтения. Эта свеча знаменует свет Христовой проповеди, Самого Христа, как Света от Света, Света истинного. Такое же значение имеет свеча в подсвечнике, которой вместе с кадилом за литургией Преждеосвященных Даров священник благословляет народ словами “Свет Христов просвещает всех.” Особое духовное значение имеют свечи в архиерейских дикириях и трикириях. Во время каждения храма в уставных случаях диакон предшествует совершающему каждение священнику с особой диаконской свечой, которая знаменует свет апостольской проповеди, предшествующей принятию веры во Христа среди народов, то есть как бы предшествующей Христу, грядущему к людям. Зажженные свечи в руках священников находятся в предусмотренных Уставом случаях богослужения. Особым светильником с тремя свечами священник благословляет народ за пасхальными службами. В центральной части храма из купола книзу ниспускается большой светильник с множеством огней, возжигаемые в положенных случаях, — паникадило или паникандило. Из куполов боковых приделов нисходят в храм подобные же светильники меньших размеров, называемые поликандилами. Поликандила имеют от семи до двенадцати светильников, паникадила — более двенадцати. Прежде чем рассматривать символические значения отдельных светильников, обратимся к основным духовным значениям света в храме.

Свет в православном храме является прежде всего образом небесного, Божественного света. В особенности он знаменует собою Христа как Свет миру (Ин. 8:12), Свет от Света (Символ веры), Свет истинный, Который просвещает всякого человека, грядущего в мир (Ин. 1:9). Это особый, невещественный, несозданный Троический свет, отличный по существу этого Божественного света от внешнего, природного, вещественного.

Внешний свет допускался внутрь храма как образ света невещественного. Это помогает понять отношение Церкви к внешнему, природному свету. Светом в собственном смысле для церковного сознания является только Божественный свет, свет Христов, свет будущей жизни в Царстве Божиим.

Этим определяется и характер внутреннего освещения храма. Оно никогда не начиналось для иллюминации помещения храма и обыденном смысле, то есть для того, чтобы было светло. **Светильники** храма всегда имели духовно-символическое значение. Они возжигаются и днем, во время дневных служб, когда света из окон достаточно для общего освещения. В уставных случаях церковные светильники во время вечерних и ночных богослужений могут возжигаться в очень небольшом количестве, а при чтении Шестопсалмия на всенощном бдении положено гасить все свечи, кроме свечи в середине храма, где стоит чтец, пред иконами Христа, Богоматери и храма в иконостасе. При праздничных и воскресных богослужениях по чину возжигаются все светильники, в том числе и верхние — паникадило и поликандила, создавая образ того полного света Божия, который вос-

сияет верным в Царстве Небесном И содержится уже в духовном значении празднуемого события.

Символический характер света в церкви свидетельствуется также устройством и составом горящих свечей и лампад. Воск и елей в древности были приношениями верующих ко храму в качестве добровольных жертв.

С глубочайшей древности в священной истории елей и маслина, от плодов которой он получается, оказываются знаменами духовных истин. Голубь, выпущенный Ноем из ковчега, принес ему свежий масличный лист (Быт. 8:11), как свидетельство того, что потоп окончился, появилась суша, что гнев Божий престал и сменился милостью. С тех пор оливковая ветвь является символом мира между Богом и людьми, символом вообще мира и примирения.

В Новом Завете образы елея и маслины часто используются Спасителем и апостолами. В притче о милосердном самарянине Господь говорит, что самарянин возлил на раны человека, пострадавшего от разбойников, елей и вино (Лк. 10:34). В этом прикровенно указаны спасительные действия Божий по отношению к духовно израненному человечеству, на которое изливается неизреченная милость Божия, отдающая Сына Единородного, чтобы Он Кровью Своею омыл грехи людей. В притче о десяти девах Спаситель говорит о недостатке елея в светильниках у мудрых дев и нехватке его у неразумных. Елеем здесь, по толкованию преподобного Серафима Саровского, обозначена накопленная в течение жизни посредством верного служения Богу из чистой любви к Нему благодать Духа Святого Божия. Наконец, гора, на которой проповедовал Спаситель и часто бывал со Своими учениками и с которой Он вознесся на Небо, носит название Елеон: исторически оттого, что ее склоны были засажены садами оливковых деревьев (маслин), а духовно оттого, что название этой горы означает вершину милости к людям Бога, возносящего естество человеческое в пренебесный чертог славы и вечной жизни.

В Православной Церкви одним из семи таинств является таинство **Елеосвящения**, то есть особого освящения елея, которым помазуются люди для исцеления от болезней. По смыслу таинства, елей содержит в себе в этом случае милость Божию к больному человеку, выражающуюся в оставлении (прощении) его грехов, благодать Духа Святого, очищающего и духовно возрождающего, человека, и целительную силу от телесных и душевных болезней.

**Свечи**, которые верующие покупают в храме, чтобы поставить в подсвечники возле икон, также имеют несколько духовных значений: поскольку свеча покупается, она есть знак добровольной жертвы человека Богу и храму Его, выражение готовности человека к послушанию Богу. Свеча также выражает теплоту и пламень любви человека ко Господу, Матери Божией, ангелу или святому, у ликов которых верующий ставит свою свечу.

Церковные светильники бывают разные. Подсвечники всех видов, помимо практического назначения, символизируют ту духовную высоту, благодаря которой свет веры светит всем в доме, всему миру. Паникадило, ниспускающееся сверху в центральную часть храма, и поликандила, находящиеся в боковых приделах, множеством своих огней означают собственно Небесную Церковь как собрание, созвездие людей, освященных благодатью Духа Святого, просвещенных светом веры, горящих огнем любви к Богу, пребывающих неразлучно вкупе в свете Царства Небесного. Поэтому эти светильники и спускаются сверху в ту часть храма, где стоит собрание земной Церкви, призванной духовно стремиться ввысь, к своим небесным собратьям. Церковь Небесная освещает своим све-



том Церковь земную, прогоняет от нее мрак — таков смысл висящих паникадил и поликандил.

Горение в церковных светильниках воска и елея призвано обозначать Божественный свет, отличный от того света, которым пользуются для простого освещения в миру, ибо Церковь — это Царство не от мира сего (Ин. 17:14, 16; 18:36).

### **Притвор.**

Обычно притвор отделяется от храма стеной с красными западными воротами в середине. В древних русских храмах византийского стиля притворов часто не было вовсе. Это связано с тем, что ко времени принятия Русью христианства в Церкви уже не было отделяемых по всей строгости правил оглашенных и кающихся с их различными степенями. К этому времени в православных странах людей уже крестили в младенческом возрасте, так что крещение взрослых инородцев было исключением, ради чего не было нужды специально строить притворы. Что же касается людей, находящихся под епитимией покаяния, то они стояли некоторую часть службы у западной стены храма или на паперти. В дальнейшем нужды разного характера побудили все же вновь вернуться к строительству притворов. Само название “притвор” отображает то историческое обстоятельство, когда к двухчастным древним храмам в России стали притворять, приделывать, дополнительно пристраивать третью часть. Собственное название этой части — трапеза, поскольку в ней в древности устраивались угощения для нищих по случаю праздника или поминовения усопших. В Византии эта часть называлась еще нарфикс — местом для наказанных. Теперь практически почти все наши храмы за редким исключением имеют эту третью часть.

У притвора сейчас богослужебное назначение. В нем согласно Уставу должны совершаться литии на великих вечернях, панихиды по усопшим, поскольку они связаны с приношением верующими различных продуктов, из которых не все считается приличным вносить в храм. В притворе во многих обителях совершается также последование определенных частей вечерних богослужений. В притворе дается очистительная молитва женщине по истечении 40 дней после родов, без чего она не имеет права входить в храм. В притворе, как правило, находится церковный ящик — место для продажи свечей, просфор, крестиков, икон и других церковных предметов, регистрации крещений, венчаний. В притворе стоят люди, получившие соответствующую епитимию от духовника, а также люди, которые сами по тем или иным причинам почитают себя недостойными в данное время проходить в среднюю часть храма. Поэтому и в наши дни притвор сохраняет не только свое духовно-символическое, но и духовно-практическое значение.

Живопись притвора состоит из настенных росписей на темы райской жизни первозданных людей и изгнания их из рая; в притворе находятся различные иконы.

Притвор устраивается или по всей ширине западной стены храма, или, что бывает чаще, уже нее, или под колокольной, где она примыкает ко храму вплотную.

Вход в притвор с улицы обычно устраивается в виде паперти — площадки перед входными дверями, на которую ведут несколько ступеней.

### **Колокола, колокольные звоны.**

Ветхозаветные времена колоколов не знали. В первые века христианской Церкви колоколов также не было. В Западной Церкви они появились и распространились в IV-IX вв., в Восточной — в IX-XII вв. На Руси они зазвучали вскоре же после принятия христианства, но широко распространились с конца XVI в., а в XVII-XX вв. они так широко и

прочно вошли в церковный обиход, так слились с богослужением Русской Православной Церкви и с представлением о русском народном благочестии, что вопрос об их духовно-символическом значении заслуживает особого внимания.

В молитвах на освящение “кампана, си есть колокола или звона,” в части II Треника упоминаются семь серебряных труб, которые Господь повелел создать Моисею для созывания народа к жертвоприношению и молитве, для укрепления мужества войска во время войн. Эти серебряные трубы, в которые трубили израильские жрецы, потрясли стены враждебного Иерихона, так что не только “умными и одушевленными созданиями,” но и бездушными, “яко же Моисеевым жезлом и медяною змеєю в пустыне,” Господь Бог властен творить преславные дела и чудеса “в спасение и пользу верных.” На этом основании освящаемому колоколу испрашивается Божие благословение и сила для того, чтобы слышащие его днем или ночью возбуждались к славословию имени Божия и собирались в церковь; чтобы самый звон колокола воздавал славу Богу; чтобы звоном колокола освящался воздух и прогонялись из него все вредоносные силы; чтобы этим звоном утишались и прекращались бури ветряные, грады же и вихри и громы страшные, и молнии; чтобы, наконец, слыша его, верные рабы Божий укреплялись в благочестии и вере и мужественно противостояли “всем диавольским наветам,” побеждая их молитвой и славословием.

Сам Господь Иисус Христос говорит, что при конце мира Он “*пошлет ангелов Своих с трубою громогласною, и соберут избранных Его от четырех ветров, от края небес до края их*” (Мф. 24:31). Апостол Павел говорит о последней трубе, которая вострубит, о трубе Божией, при которой совершится изменение живущих людей в бессмертные существа и воскресение умерших (1 Кор. 15:52; 1 Фее. 4:16-17).

Знаменательно, что в раннехристианские времена, в IV веке, египетских и некоторых палестинских монастырях употреблялись именно трубы для тех же целей, для каких впоследствии стали употребляться колокола. В древние времена в монастырях для созыва братии на молитву и при богослужении для сугубого возбуждения внимания молящихся широко употреблялись деревянные, железные, медные, даже каменные **била** и **клепала**. Такие била и клепала перешли и в русские обители. Древние Уставы, которыми и ныне пользуется Церковь, составлялись до распространения колоколов. Поэтому все, что сказано в уставных текстах о биле, клепале, древе великом, следует относить к колокольному звону. Иногда даже происхождение слова “колокол” связывают с обычаем ударять кол о кол, создавая звук-сигнал. И в деревянном биле, и в колоколе из сложного сплава, и в серебряной трубе тем важнейшим общим, что их объединяет и уравнивает, является самый звук как сигнал, соответствующий таинственному воплю в полночи: “*Вот, жених идет, выходите навстречу ему*” (Мф. 25:6), которым прикровенно изображается второе пришествие Христово. Такой сигнал есть не что иное, как благовестие о пришествии Судии и Избавителя. Звук труб, бил, клепал и колоколов — это тоже благовестие о богослужении. Поэтому колокольный звон получил в России замечательно точное название — блавест. С этой точки зрения колокольный звон для храма и прихода или для братии монастыря подобен тому, чем является для всей Вселенной Евангелие, что в переводе — кальке на русский язык значит благовестие.

В богослужебных книгах **колокол** называется кампан, что этимологически связано с названием римской провинции Кампания, где добывалась лучшая медь для колоколов, с греко-латинским названием поля — *сапрі* и с названием растущего на полях цветка колокольчик — *сапрапула*. Есть мнение, что название колокола (кампан) обусловлено тем, что,

как по полю беспрепятственно может идти человек, так по воздуху свободно распространяется звук колокола.

По своей внешней форме колокол — не что иное, как опрокинутая чаша, из которой как бы изливаются звуки, несущие в себе Божию благодать.

В восточных православных странах в XI-XII вв. было немало противников колоколов, как принадлежности латинской Церкви, но в XII в. последовало официальное благословение на их употребление в Православной Церкви.

Вначале колокола не имели постоянного места в храме: их подвешивали и в арках входных дверей, и внутри храмов, и в башнях куполов, и на отдельных звонницах близ храмов, и на воротах церковной ограды, на воротах монастырской стены. В Русской Церкви в древности для колоколов строились звонницы в виде стенки со сквозными проемами, в которых подвешивались колокола. С XIV в. на Руси появляются многоступенчатые башни с конусообразной или купольной кровлей, под которой находились колокола. Как и звонница, колокольни строились вначале отдельно от храмов. Но в московской архитектуре XVI-XVII вв., а затем повсеместно появились храмы, построенные вместе с колокольнями, которые входят в здание храма, составляя с ним целое. Такие колокольни ставятся с западной стороны храма так, что вход в храм осуществляется через нижний этаж колокольни, который может являться в таком случае притвором. Наряду с такими колокольнями продолжали сохранять и строить храмы с колоколами в куполах на кровле или в отдельно стоящих колокольнях. Возникновение колоколен было обусловлено стремлением и возможностью создавать большие и звучные колокола. Кроме того, чем выше поднят колокол, тем дальше его слышно, так что высокая колокольня как бы заложена в самой идее колокола. Колокольня духовно может означать и гору, с которой Господь благовествовал Евангелие, и мачту корабля, где находится наблюдатель, возвещающий об опасности или приближении долгожданной цели плавания, и вершину земной истории человечества, на которой прозвучит архангельская труба, благовествующая о Христе грядущем и начале вечной жизни.

В соответствии с требованиями Устава и значением богослужений различают несколько видов звона. **Благовест** — это звон, при котором ритмично ударяют в один колокол. Удары в разные колокола поочередно называются перезвоном или перебором. Слово “звон” также имеет узкий смысл, означающий удары в несколько колоколов одновременно. Звон, при котором ударяют в разные колокола одновременно в три приема с паузами между ними, называется трезвоном. Благовест бывает три раза: к вечерне, утрени и литургии, точнее, к часам перед литургией. К самой литургии бывает трезвон. К торжественным богослужениям за благовестом сразу следует трезвон. В особо торжественных случаях сначала бывает благовест, который переходит в перезвон (перебор), а за ним следует трезвон.

Звон во время литургии и утрени призывает верующих, находящихся вне храма, соединить свои молитвы с молитвами присутствующих на богослужении. Во время литургии благовест в один колокол бывает к пению “Достойно и праведно есть поклоняться Отцу и Сыну и Святому Духу” и продолжается до пения “Достойно есть, яко воистину блажити Тя, Богородицу.” Это правило применяется при поздних литургиях и когда служит одна литургия; за ранними обеднями этого звона не положено. На утрени бывает звон во многие колокола во время пения полиелея. Перед ранней литургией благовест бывает в один колокол, не частый, перебора и трезвона нет. Перед поздней литургией благовест частый, а затем — трезвон. После окончания праздничной и воскресной литургии по-

ложен трезвон. Особыми переборами и трезвонами сопровождаются торжественные молебны, водосвятия, крестные ходы.

Звоны меняются в зависимости от характера служб. Одни звоны Великим постом, иные в прочие дни года, одни в праздники, другие в будни; особые звоны к заупокойным службам. При многих колоколах в храмах различают праздничный, воскресный, полиелейный, простодневный (будничный), малый колокола. При этом может быть несколько небольших зазвонных колокольцев различной величины, которыми сопровождается звон в основные колокола. Названия колоколов показывают и случаи, в которых каждый из них участвует в благовесте, или звоне. Искусство русского церковного колокольного звона уникально и представляет собой не только великое духовное явление, но и подлинный шедевр мировой культуры.

### **Кладбища, часовни и их назначение.**

Кладбища — это священные места, где покоятся тела умерших до будущего воскресения. Они могут служить и местом для молитвы верующих. В первые века не было определенных мест для погребения христиан; их погребали и при больших дорогах, и в пещерах, и, наконец, в катакомбах.

Места погребения умерших назывались усыпальницами; и по римским законам они считались местами священными и неприкосновенными.

Особый вид кладбища составляли катакомбы или подземелья, в которых христиане находили для себя убежище во время гонений, погребали там умерших своих собратий и совершали богослужение.

Каждого умершего христиане полагали отдельно, а не хоронили в общих ямах, как делали язычники.

С IV века кладбища вошли в состав церковных учреждений и строились на поверхности земли. Согласно древним церковным правилам запрещено погребать умерших в храмах и даже в ограде церковной. Но в практике Русской Православной Церкви отдельные случаи подобного рода допускаются. Сначала дозволено было погребать здесь епископов, а позже, с разрешения епископа, и других лиц: священнослужителей, честно и непорочно проводивших свое служение, строителей и благоукрашителей данного храма. В Требнике Петра Могилы говорится, что никто, кроме младенцев, не может быть погребен ни внутри алтаря, ни между алтарем и амвоном, но только от амвона до паперти и в ограде церкви.

На кладбищах, кроме храмов и часовен, ничего не должно строиться. Над гробами умерших могут воздвигаться памятники, даже монументальные, по образцу тех надгробных часовен и памятников, которые строились над входом в катакомбы и над гробами мучеников.

На кладбищах совершаются богослужения, связанные с погребением умерших и их поминовением.

Малые безалтарные церкви называются часовнями. Часовни ставились над входом в подземные кладбища, над подземными храмами, которые строились над гробами мучеников и, таким образом, служили надгробными памятниками и обозначали места расположения престолов. Часовни строились и на местах, ознаменованных какой-либо чудотворной милостью Божией или в воспоминание важных событий из жизни Церкви и народа.

Часовни предназначены, главным образом, для общественной молитвы.

## Богослужебная утварь.

### Дискос, потир, звезда, копия, ложка.

**Дискос** (греч. — круглое блюдо) — богослужебный сосуд, представляющий собой небольшое круглое металлическое блюдо с плоским широким краем, окаймляющим мелкое плоское дно; дно укреплено на невысокой, как правило, ножке, с небольшим яблоком, или утолщением, в середине, ножка переходит в широкую круглую подставку обычно меньших размеров, чем блюдо дискоса.

Дискос служит для положения на нем особым образом вырезанной из просфоры средней ее части с печатью наверху. Эта четырехугольная кубовидная сердцевина просфоры, надрезанная с нижней стороны крестообразно до самой печати, называется агнцем — освященный хлеб, приуготовленный для последующего претворения его в истинное Тело Христово, что происходит на том же дискосе. Приготовление агнца и положение его на дискос совершаются во время проскомидии на жертвеннике. В это же время на дискос слева от агнца полагается частица, вынутая из второй богослужебной просфоры, в честь Матери Божией. Справа от агнца полагаются вынутые из третьей просфоры девять частиц в честь Иоанна Крестителя, пророков, апостолов, святителей, мучеников, преподобных, целителей, праведных Иоакима и Анны и празднуемых в данный день святых; наконец, в честь литургистов — святых Иоанна Златоуста или Василия Великого. С западной стороны агнца в первом ряду полагаются частицы, вынутые из четвертой служебной просфоры, о здравии высших иерархов Церкви, всех тех, кого должен или хочет помянуть о здравии священник, и всех православных христиан, то есть всей земной Церкви. Во втором ряду, западнее, полагаются частицы из пятой просфоры, вынутые в память усопших православных христиан, от высших иерархов до всех тех, кого считает нужным помянуть персонально служащий священник, и всех от века почивших праотцев, отцов и братии наших с прошением даровать им всем Царство Небесное. В этих же двух рядах к западу от агнца полагаются частицы, вынутые о здравии и о упокоении из просфор, которые покупаются верующими и подаются вместе с записанными именами тех, за кого они поданы в алтарь. Таким образом, близ агнца, стоящего в центре дискоса, собираются частицы, представляющие собою членов всех Церкви Христовой, Небесной и земной, начиная от ветхозаветных святых и Матери Божией и кончая прихожанами данного храма. Таинственно это означает, что на дискосе каждый раз близ Христа Спасителя оказывается собранной вся Вселенская Апостольская Церковь.

Таким образом, дискос, во-первых, является образом того блюда, с которого Иисус Христос на Тайной вечери взял хлеб и претворил его в Свое Пречистое Тело, раздав ученикам. Хотя об этом блюде в Евангелии ничего не сказано, разумеется, что оно было, так как хлеб, особенно на праздничных трапезах в древности, подавался только на блюдах; во-вторых, круглое блюдо дискоса означает круг, совокупность всей Церкви и вечность Христовой Церкви: круг, не имеющий ни начала, ни конца, — символ вечности. Частицы из служебных и иных просфор на дискосе не претворяются в Тело Христово, претворяется только агнец. Дискос по ходу богослужения приобретает некоторые частные значения. На проскомидии он является в основном знаменем Вифлеемских яслей, где был положен родившийся Христос. Поэтому иногда на дне дискоса резьбой изображается Богомладенец, лежащий в яслях. На проскомидии вспоминаются и страдания Христа. Они вспоминаются

и на литургии, по переносе святых Даров с жертвенника на престол. Дискос в этом случае знаменует собою Гроб, в котором покоилось Тело Христово и из которого совершилось Воскресение Господа. Двойное символическое значение дискоса при богослужении обусловливает то, что на нем стараются создавать изображение, подходящее по смыслу к обоим значениям. Так, часто на дне этого сосуда резьбой изображаются два коленапреклоненных ангела, как бы служащих Агнцу, который ставится между ними. По плоскому краю дискоса обыкновенно надписывают слова Иоанна Крестителя о Христе: “Се, Агнец Божий, вземляй грехи мира.” На дне дискоса под словами “се, Агнец Божий” ставится небольшой крестик, чтобы обозначить ту сторону сосуда, которая должна быть обращена к востоку.

В древности дискосы не имели ножки и подставки, представляя собою просто круглые блюда. Когда впервые стали делать подставки к дискосам, неизвестно. Однако подставка не только создала определенные удобства при переносах дискоса, но и глубже раскрыла его духовно-символическое значение. Дискос с широкой подставкой представил два круга, соединенных между собою, что соответствует двум естествам в Господе Иисусе Христе, пребывающим вечно в неслитном, но и нераздельном единстве. Это соответствует и двум кругам просфоры, из которых нижний знаменует человеческую природу Господа Иисуса Христа, а верхний с печатью — Его Божественную природу. Это соответствует также и двум частям (небесной и земной) единой Церкви Христовой и двум областям творения — Небесному и земному бытию, тесно связанным, но не сливающимся друг с другом. Кроме того, подставка возвышает дискос, обозначая его духовно-таинственную высоту и выделяя его из числа мирских сосудов, имеющих бытовое употребление.

Хлебные частицы, знаменующие собою Матерь Божию, святых и всех верующих людей, живых и умерших, присутствуют вблизи агнца и тогда, когда вспоминается Рождество Христово и дискос знаменует ясли, и когда изображается Его шествие на вольную страсть ради спасения человечества (на великом входе), и когда вспоминается Его смерть и дискос знаменует Гроб, и когда затем вспоминается и изображается Его Воскресение из мертвых. Наконец, после причащения людей частицами Тела Христова частицы, знаменующие членов Небесной и земной Церкви, погружаются в чашу, в Кровь Христову, как бы сорастворяясь с ней полностью. Это — наглядное свидетельство неотделимости Церкви от Христа, свидетельство того, что Церковь проходит те же этапы подвигов и страданий, какие проходил Господь Иисус Христос в Своей земной жизни, полностью соединяясь и с Воскресением Христа в бытие Царства Небесного.

**Потир** (греч. — сосуд для питья) представляет собой круглую чашу на высокой подставке с круглым основанием. Ножка, соединяющая чашу с основанием подставки, имеет, как правило, в середине утолщение, яблоко. Основание чаши делается обычно большим по диаметру. Потир, как и дискос, содержит в себе два круга (верхний и нижний), имеющие те же значения, что и круги дискоса. Но потир имеет и свое духовное значение. Потир употребляется для претворения вина в истинную Кровь Христову. На проскомидии в чашу вливается вино. На литургии совершается пресуществление его в Кровь Христову. В потир затем опускается, во образ Воскресения Господа, одна из четырех частей преломленного Агнца, ставшего Телом Христовым. Непосредственно из чаши причащаются священники и диаконы. После причащения священнослужителей в чашу с Кровью Господней опускаются частицы Тела Его, назначенные для причащения мирян. Потир вслед за этим торжественно выносится через царские врата к народу, и из него Причастие

преподается мирянам. После этого в чашу всыпаются с дискоса частицы, представляющие собою членов Небесной и земной Церкви, вынутые из служебных и прочих просфор. Затем чаша торжественно переносится с престола на жертвенник, во образ Вознесения Христова, причем в царских вратах ею крестообразно осеняется народ. Чаша является воистину вместищем Невместимого, и потому сама по себе знаменует Пресвятую Богородицу и Приснодеву Марию, во чреве Которой образовалось человеческое естество Господа Иисуса Христа, Тело и Кровь Которого Он благоволил затем отдать в пищу и питье верующим в Него. Как в Ветхом Завете, особый сосуд (стамна) по повелению Божию хранил в себе в Моисеевой скинии манну, Божественную пищу, ниспосланную с Неба для питания Израиля в пустыне, так Богородица носила в Себе истинную пищу и истинное питье — Господа Иисуса Христа (Ин. 6:32-55). Поэтому в церковных песнопениях Матерь Божия часто именуется стамной, носящей манну, Божественной стамной манны, чашей, черплющей радость. Если ветхозаветная стамна являлась таинственным прообразом Девы Марии, то новозаветная чаша (потир) тем более есть знамение Приснодевы.

Церковный потир — это образ чаши, которую Господь Иисус Христос на Тайной вечери преподал Своим ученикам со словами *“Пейте от нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов”* (Мф. 26:27-28). В самом широком смысле потир является образом той таинственной чаши, в которой Премудрость Божия растворила вино и предложила на своей трапезе (Притч. 9:1-3). Древнее пророчество объемлет этим образом и таинство Причащения, прежде всего, и тайну Рождества Христова от Приснодевы Марии, и ту чашу страданий за грехи всего мира, о которой Христос, молясь, говорил: *“Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты”* (Мф. 26:39).

Причащаясь Тела и Крови Христовых, верующие приобщаются к Божественной природе Сына Божия, участниками Его подвига, смерти и Воскресения, как бы соучастниками Его Божественной жизни и благодаря этому наследниками Царства Небесного. Поэтому чаша, как и дискос, знаменует также Церковь Небесную и земную, питающую людей духовной пищей в жизнь вечную. Чаша как символ Церкви смыкается в своем значении с чашей как символом Богоматери, ибо Приснодева есть Матерь Церкви.

Дискос и потир берут свое начало от Тайной вечери. С самой глубокой древности эти сосуды старались делать соответственно величию таинства, на них совершаемого, — из золота или серебра. Даже во времена гонений христиане имели золотые и серебряные сосуды. Употреблялись также сосуды из стекла, олова, меди, железа, даже дерева. Такого рода сосуды вошли в употребление особенно в период широкого распространения веры и Церкви, когда многие отдаленные и бедные приходы не могли приобрести или изготовить дорогие дискосы и потиры, что было и в Русской Церкви, где в древности в отдаленных храмах и обителях употреблялись при богослужении сосуды из простых металлов и дерева. Знамениты деревянные дискос и потир Преподобного Сергия Радонежского. Такого рода сосуды благословлялись лишь в силу крайних обстоятельств, так как деревянная чаша неизбежно впитывает в себя часть Крови Христовой, ее невозможно отереть дочиста; кроме того, дерево — очень ломкий и хрупкий материал; стекло еще более хрупко, хотя обладает гладкостью и чистотой; железо и медь окисляются. Евхаристические сосуды делались из яшмы, агата, обрамлялись серебром и золотом, украшались драгоценными камнями. Когда церковная жизнь в России достигла высокого уровня развития, в середине XVII в., церковными распоряжениями было установлено делать дискосы и потиры из золота или серебра, или, в крайних случаях, из олова, но не из дерева и меди.

В древности не было единства в изображениях и надписях на священных сосудах. На дисках изображались Богомладенец в яслях, крест, дева Мария; на потирах — Пастырь добрый с заблудшей овцой на раменах, Агнец, несущий Крест. Позднее в изображениях на сосудах достигалось все большее единообразие, так что ныне обычно на дисках изображают ангелов или Крест; на потирах с западной, лицевой по отношению к священнику стороны — образ Христа Спасителя, с северной стороны — образ Матери Божией, с южной — Иоанна Предтечи, то есть деисис, с восточной — Крест.

Любовь православных людей к Евхаристии и благоговение перед святостью богослужебных сосудов вдохновляли многих старинных мастеров на создание таких дисков и потиров, которые по праву считаются вершиной ювелирного искусства, давно стали достоянием общечеловеческой культуры. Следует заметить, что создание золотых или серебряно-вызолоченных украшенных евхаристических сосудов диктуется отнюдь не стремлением к роскоши и ошеломляющему блеску в мирском смысле. Небесной славе и величию таинства Евхаристии должны соответствовать по мере возможности и самые материалы, из которых изготавливаются сосуды для этого таинства, ибо редкие драгоценные металлы и камни являются земным отображением небесных, Божественных достоинств, качеств, различных добродетелей и духовных дарований Святой Христовой Церкви. При правильном отношении к красоте, как к одному из явлений Софии — Премудрости Божией, дорогие священные сосуды могут преподать сознанию человека множество глубоких духовных уроков.

**Звезда** — богослужебный предмет из двух металлических крутых дуг, соединенных в центре пересечения болтиком или винтиком с гайкой так, что дуги могут соединяться вместе, покрывая одна другую, и раздвигаться крестообразно. Свое название звезда получила оттого, что по окончании проскомидии ее, раздвинув крестообразно и окадив фимиамом, ставят на дискос со словами из Евангелия: *“И пришедши звезда, ста вверху, идеже бе Отроча”* (Мф. 2:9). Звезда при этом ставится так, что под пересечением ее дуг оказывается агнец, находящийся в центре диска. Этим обозначается Рождество Христово, при котором таинственная звезда, указывавшая волхвам путь к месту Рождества Царя мира, остановилась над Вифлеемской пещерой. Введение звезды в литургическое употребление единодушно приписывается святому Иоанну Златоусту.

В молитве на освящение звезды говорится о том, что она должна служить святым Тайнам, и в частности воспоминанию “Боготелесного от Девы рождества” (Требник, ч. II). Ближайшим образом обозначая Вифлеемскую звезду, звезда в сложенном положении означает два естества во Едином Господе Иисусе Христе, пребывающие совокупно, в нераздельном, но и неслитном единстве. В развернутом положении она ясно обозначает Крест. Все значения этого предмета, напоминающего о Рождестве по плоти Сына Божия, то есть о совмещении в одном Лице Родшегося Спасителя двух естеств, и Крест как орудие подвига Его за спасение мира находятся в тесном духовном единстве. Действительно, уже само соединение Божества с человечеством (человеческим естеством) духовно содержит в себе понятие Креста как крайнего унижения Сына Божия чрез распятие за грехи всего мира. В самом Рождестве Своем Господь Иисус Христос предназначался для крестного страдания. Так как служба проскомидии содержит в себе одновременно воспоминания о рождении и смерти Иисуса Христа, поэтому соответственно и звезда изображает собою и соединение двух естеств во Христе (рождество) и Крест (страдание Спасителя). То и другое в своем неразрывном духовном единстве суть для мира воистину Новое



Светило, Солнце правды, воссиявшее с высоты Небесного Востока, путеводящее человечество к познанию истины, к правде и спасению в Боге. Во время евхаристического канона четырьмя концами развернутой звезды крестообразно осеняется дискос с возгласами священника “поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще,” что, по Апокалипсису, означает служение Богу высших Небесных сил, в частности четырех таинственных животных, которые были посреди престола и вокруг престола (трона) Бога Вседержителя: орла, тельца, льва, существа в облике человека (Откр. 4:6-9).

Для вырезывания **агнца** из первой богослужебной просфоры, а также для вырезывания частиц из других просфор употребляется копие — плоский железный нож в виде наконечника копья, заостренный с двух сторон, вставленный в деревянную или костяную рукоять. Он является образом того копья, которым воин, желая удостовериться в смерти Христа на Кресте, пронзил Его в ребра. При воспоминании страдания Спасителя на службе проскомидии агнец слегка пронзается копием с правой стороны со словами: “Един от воин копием ребра Его прободет.” Как образ одного из орудий казни Спасителя и как вообще орудие войны и смерти, острое железное копие, режущее мягкий хлеб просфор, является символом жестокости мира сего. Силы жестокости и смерти стремятся поразить и умертвить в земном все Божественное и небесное. Но, по смотрению Божию, они оказываются орудиями выделяющими, извлекающими из среды человеческого мира все то, что не от мира сего, что, будучи в миру, нуждается в испытании, дабы оказалась явной или видимой всем принадлежность этого к иному миру, богоизбранность испытываемого. Иными словами, орудия жестокости мира сего промыслительно, против воли диавола и аггелов его, служат ко славе Божией, обращаются в орудия Промысла Божия о спасении человеческого рода, в орудия, которые позволяют обнаружить и явить глубину любви Божией к Своим созданиям и их ответной любви к Богу. Поэтому церковное копие, с другой стороны, означает именно орудие Промысла Божия, выделяющее из среды человечества избранных Его. В этом смысле копие подобно тому мечу, образ которого использует в Своей проповеди Иисус Христос, говоря, что не мир, но меч принес Он на землю, меч, который духовно как бы рассекает человечество на тех, кто принимает и кто не принимает Христа (Мф. 10:34-38; Лк. 12:51-53).

В своем духовном значении копие в некоторой мере подобно также Кресту Христову, ибо как Крест был прежде орудием позорной казни, а во Христе сделался орудием спасения и славы Божией, так и копие, будучи орудием смерти, становится во Христе орудием спасения верных для жизни вечной в славе Царства Небесного. Последнее обстоятельство сообщает освященному церковному копию благодатную силу, способную оказывать целительное действие. В Требнике содержится краткое “Последование на страсть недуга... со святым копием,” которое творит священник над больным человеком, осеняя его крестообразно копием.

Духовное значение копия становится особенно ясным при рассмотрении символического значения **просфор**, из которых копием извлекаются частицы. Просфора (греч. — приношение) — это круглый хлеб из пшеничной, без примесей, муки, заквашенной дрожжами. Просфора состоит из двух частей, которые изготавливаются из теста отдельно одна от другой и затем соединяются вместе, прилипая одна к другой. На верхней части ставится печать, изображающая четырехконечный равносторонний крест с надписями над перекладиной креста **ИС** и **ХС** (Иисус Христос), под перекладиной **НИ КА** (греч. — победа). Просфора, приготовленная из муки от зерен бесчисленного множества колосьев, означает и человеческое естество, состоящее из множества элементов природы, и человечество в

целом, состоящее из множества людей. При этом нижняя часть просфоры соответствует земному (плотскому) составу человека и человечества; верхняя часть с печатью соответствует духовному началу в человеке и человечестве, в котором запечатлен образ Божий и таинственно присутствует Дух Божий. Божие присутствие и духовное начало пронизывают собою все естество человека и человечества, что при изготовлении просфор отображается добавлением святой воды и дрожжей в воду. Святая вода знаменует при этом благодать Божию, а дрожжи — животворящую силу Духа Святого, дающую жизнь всякому созданию. Это соответствует словам Спасителя о духовной жизни, стремящейся к Царству Небесному, которую Он уподобляет закваске, положенной в муку, благодаря чему постепенно поднимается все тесто.

Разделение просфоры на две части видимым образом обозначает это невидимое разделение естества человека на плоть (мука и вода) и душу (дрожжи и святая вода), находящиеся в неразрывном, но и неслитном единстве, почему и изготавливаются верхняя и нижняя части просфоры отдельно одна от другой, но затем соединяются так, что становятся одним целым.

Печать на верхней части просфоры обозначает видимым образом невидимую печать образа Божия, проникающего все естество человека и являющегося высшим началом в нем. Такое устройство просфоры соответствует устройству человечества до грехопадения и природе Господа Иисуса Христа, восстановившего в Себе это нарушенное грехопадением устройство. Просфора поэтому является также знаменем Господа Иисуса Христа, соединившего в Себе Божественную и человеческую природу.

**Лжица** — небольшая ложка с крестом в конце рукояти, употребляется для преподания Причастия из чаши (потира) мирянам. Так же, как дискос, потир и звездица, лжица делается из золота, серебра, олова или из металлических сплавов, не дающих окиси.

В Древней Церкви (до V в.) миряне причащались иначе. Епископ или священник преподавал частицы Тела Христова мужчинам в руки, женщинам в чистые платки, а диакон затем давал всем им приобщаться Крови Христовой прямо из чаши. При этом рука священнослужителя, преподающая Тело Христово, символически означала клещи, которыми Серафим взял уголь с алтаря Небесного и коснулся им уст пророка Исаии, очистив их (Ис. 6:6). Этот уголь пророчески изображал Тело Христово, которое должно было преподаваться и преподается теперь в Новозаветной Церкви. Край чаши, к которому прикасался причастник, означал ребро Спасителя, из коего истекли кровь и вода, когда воин пронзил Его на Кресте. Так что причащающийся Крови Христовой как бы приникал устами к прободенным ребрам Господа Иисуса Христа. Такой порядок причащения существует и сейчас для священнослужителей при архиерейском богослужении, когда епископ преподает служащим с ним священникам и диаконам своей рукой в их руки части Тела Христова, а затем дает им приобщиться Крови Христовой от чаши, которую держит в своих руках. Когда служит священник с диаконом, то первый преподает второму таким же образом Тело и Кровь Спасителя.

Во время святительского служения Иоанна Златоуста женщина унесла частицу Тела Господня в платке домой и пыталась использовать ее для колдовства. Узнав об этом, святой Иоанн Златоуст дал распоряжение по всем церквам причащать мирян посредством ложечки (лжицы), которой извлекаются из чаши частицы Тела Христова, предварительно погруженные в Кровь Его и пропитанные Ею. При этом было введено в обычай тут же запивать Причастие теплой водой с вином для ясного свидетельства того, что каждый ми-

рянин действительно причастился Святых Тайн. Так, казалось бы, случай способствовал появлению в каноне богослужебных предметов лжицы.

Древние толкователи обратили внимание на то, что Господь, Сам совершая на Тайной вечери претворение хлеба и вина в Свои Тело и Кровь, дал Своим ученикам сначала Тело, а затем Кровь Свою из чаши. Причащение Святых Тайн прочих уверовавших людей началось уже после Воскресения Христа, после страданий Господа на Кресте, где всем людям, миру, было явлено обгаренное Кровью Тело распятого Спасителя. В соответствии с этим и пришел теперь по велению святого Иоанна Златоуста весь порядок причащения. Справа в алтаре, как в сионской горнице, священнослужители, которые в данном случае изображают ближайших ко Христу учеников, апостолов, приобщаются Святых Тайн раздельно, как они были преподаны Христом на Тайной вечери и что вполне соответствует и другим церковным и богослужебным отличиям, выделяющим освященное духовенство от общей среды верующих. Затем через отверстие царские врата чаша, в которой частицы Тела Христова уже обгарены Его Кровью, торжественно выносятся к мирянам, что в целом знаменует Воскресение Господа Иисуса Христа. Миряне причащаются, таким образом, Тела и Крови, соединенных вместе. Кроме того, причащение мирян посредством лжицы духовно означает, что верующие во Христа соединяются с Богом через посредство Церкви, питающей их духовной пищей. Поэтому лжица означает посредничество Церкви в духовном окормлении людей в самом широком смысле.

При богослужении употребляются также небольшие тарелочки, без подставок, как правило, серебряные. На одной из них на дне изображен Крест, на другой образ Богоматери с Предвечным Младенцем в лоне. Первая тарелочка предназначена для вырезывания на ней агнца из первой служебной просфоры. Вторая служит для вынимания на ней частиц из других просфор в честь Богородицы, святых, о здравии и о упокоении членов Церкви. На тарелочке с Крестом по краю делается надпись “Кресту Твоему поклоняемся, Владыко.” На тарелочке с образом Богородицы по краю надписывается “Достойно есть, яко воистину блажити Тя, Богородицу.” Тарелочка с Крестом употребляется также на литургии для разделения на ней части Тела Христова на более мелкие частицы, назначенные для причащения мирян. Эти сосуды имеют подсобное, служебное значение и символически означают двойственное служение Церкви: Богу и людям.

Кроме них, для положения нескольких просфор и других нужд употребляются обычно еще несколько неглубоких тарелочек, большего диаметра, чем описанные, с такими же изображениями и надписями. Их символическое значение такое же, как и значение малых серебряных тарелочек. В древности все эти круглые блюда без подставки носили название дискос, что показывает, что и сам дискос был когда-то без подставки. Поскольку на такое блюдо полагаются части просфоры, после вырезывания агнца (антидор), оно называется анафорным, то есть антидорным.

При богослужебных действиях используют ковшики с рукоятью особой формы. На проскомидии в такой сосуд вливается вино и небольшое количество чистой холодной воды в воспоминание крови и воды, истекших из ребр Спасителя, ибо это вино и вода превращаются в Кровь и воду из Тела Христа только на литургии. Затем, после прободения агнца копием вино с водой выливается из ковшика в потир (чашу) со словами из Евангелия:

“И абие изыде Кровь и вода.” Здесь тоже только вспоминаются страдания Спасителя. На литургии в ковшике подается затем теплота — горячая вода, которая вливается в Кровь Христову после пресуществления Святых Даров и соединения с Кровью части Тела

Христово. Эта теплота знаменует благодать Духа Святого, излившуюся на Церковь после вознесения Христа на небо и изливающуюся теперь постоянно, а также теплоту веры самого церковного народа, который соединяется со Христом через Причастие так же нераздельно, как теплая вода с Кровью Христовой в чаше. В последнем обстоятельстве тоже проявляется действие Святого Духа, так как вера-это Его дар. Дух Святой является и именуется в молитве Царем Небесным. По этой причине рукоять церковного ковшика делается в виде царской короны с крестиком в середине. По окружности ковшика часто идет надпись “Теплота веры исполнь Духа Святаго.” Это те слова, которыми сопровождает священник вливание теплоты в чашу. Ковшик употребляется далее для омовения чаши после потребления Святых Даров по окончании литургии. В ковшик вливается вода и вино и из него выливается в чашу для омовения ее от остатков Крови Христовой и частиц Тела Его. Все случаи употребления ковшика обнаруживают его символическое значение как сосуда благодати Духа Святого, производящего различные благодатные действия.

Для отирания чаши после ее омовения используется **губа** (губка), которая называется в книгах истиральная губа в отличие от антиминсной губы. Антиминсная губа служит для ссыпания в чашу частиц Христова Тела с тарелочки, на которой часть его разрезалась на мелкие частицы для причащения мирян. После причащения мирян антиминсной губой счищают с дискаса в чашу все те частицы из просфор, которые находились на нем с начала богослужения. Эта губа оставляется в антиминсе и постоянно находится в нем. Истиральная губа находится на жертвеннике и после отирания чаши оставляется на нем. Губа изображает собою губку, которую, напитав уксусом, поднесли на трости к устам распятого на Кресте Спасителя. В настоящее время вместо истиральной губы чаще стали употребляться платки из красной материи. Губки и платки, которыми отираются священные сосуды и уста причастившихся священнослужителей и мирян, отображают собою вообще особые действия благодати Божией, предохраняющие людей от невольного осквернения святых по немощи человеческой природы. Этими действиями от присутствия Божественного как бы совершенно освобождается то, что может подвергнуться осквернению. Ибо внешние предметы и люди, хотя и благословенные Богом, для отображения Божественных и небесных вещей и для величайших священнодействий, все же остаются внешними, земными.

Дискас и потир после совершения проскомидии и поставления на дискас развернутой крестообразно звезды покрываются последовательно сначала малыми покровцами, каждый сосуд в отдельности, а затем оба вместе покрываются общим покровом. Эти покровы имеют в богослужебных книгах и общее название-покров, воздух и отдельные наименования: для малых — покровец (малый покров, малый воздух), для большого — большой воздух (большой покров).

В молитве на освящение воздушных читается: “Господи Боже Вседержителю, одеяйся светом, яко ризою, облагая небо облаками и покрываяй водами превыспренняя Своя... низпосли небесное Твое благословение на покровцы сия... во еже быти им достойным к покровению святых и Божественных Тайн Тела и Крове Христа Твоего” (Требник, ч. II). Молитва содержит в себе ясное представление о таинственных одеяниях непостижимого Божественного величия, о Божественном Свете, который, подобно ризе, облакает Божество, и о том, что отображением этих риз Божественной славы в вещественном мире являются облака и воды, которые над твердью видимого мира (Быт. 1:7), то есть отделяют область бытия земного от области бытия небесного. На проскомидии при покровении дискаса первым малым покровцем читаются стихи из псалма: “Господь воцарися в лепоту об-

лечеса, облечеса Господь в силу и препоясая...” При покровении чаши произносится: “Покры небеса добродетель Твоя, Христе, и хвалы Твоя исполнь земля.” При покровении сосудов общим воздухом священник молится: “Покрый нас кровом крилу Твоею, отжени от нас всякого врага и супостата...” Символическое значение этих действий по толкованию святых отцов, изображает обстоятельства Рождества Христова, когда Богомладенец повивался пеленами, и покровы означают в этом смысле именно младенческие пелены Спаси тела. Но молитвы, сопровождающие эти действия, говорят о небесных одеяниях Христа Вседержителя, как Царя Славы, и содержат прошение покрыть людей покровом невестственных крыл Божией защиты и милосердия, ибо сама плоть человеческая которую в Рождестве Своем принял на Себя Сын Божий, явилась одеждой Его великолепия и царственной силы, так как через нее совершилось искупление мира. В связи с этим и младенческие пелены Бога, благоволившего прийти в мир во плоти, суть сами в себе одежды неизреченной славы Божией, открывающейся в высоте Его смирения и унижения.

При переносе сосудов с жертвенника на престол на **великом входе** за литургией изображается шествие Христа на вольную казнь, смерть Его и погребение тела Спасителя во гробе. В это время покровец на дискосе означает сударь, которым повязали главу Христа при положении во гроб, покровец над потиром означает плащаницу, обвинившую тело Его. Когда сосуды ставятся на престол, малые покровцы снимаются с них, и они покрываются одним общим воздухом, который в данном случае означает прежде всего плащаницу, принесенную Иосифом, в которую обернули тело Спасителя, и все вообще погребальные пелены, а также камень, приваленный к дверям гроба. Это побуждало иногда в старину помещать на большом воздухе образ положения Христа во гроб. Однако это не содержит в себе всех значений воздуха, поэтому теперь, как правило, на большом воздухе нет этого изображения.

При пении Символа веры открывается завеса царских врат и большой воздух снимается с сосудов. Священник, читая сам Символ веры, неспешно колеблет этим воздухом над дискосом и чашей. Эти действия знаменуют собою Воскресение Христово, когда ангел отвалил камень от дверей гроба и произошло землетрясение, изображаемое колебанием воздуха. В то же время это колебание при чтении и пении Символа веры означает веяние, то есть участие и наитие благодатной силы Духа Святого и всех ангельских небесных сил в тайнах Домостроительства Божия о спасении мира, в деле распространения веры в распятого и воскресшего Господа Иисуса Христа. После этого большой воздух складывается и сосуды остаются открытыми до причащения священнослужителей включительно. При выносе чаши для причащения мирян она покрывается малым покровцем, который снимается перед самым причащением, означая тем самым, что смерть и Воскресение Христа всем людям открыли возможность общения с Богом в наследие Царства Небесного.

При переносе чаши с престола на жертвенник, который изображает Вознесение Христа на небо, она вновь покрывается покровцем, знаменующим то облако, которое сокрыло от глаз апостолов возносящегося Господа, и в широком смысле вообще окончание деяний Христа на земле в Его первом пришествии и сокрытие Его в пренебесных сферах.

Во всех этих символических действиях, включая воспоминание о смерти и погребении Господа, содержится понятие о величии славы Христа Вседержителя, подвигом Своим искупившего грехи мира. Поэтому воздухи, даже тогда, когда они изображают смертные пелены, остаются особо украшенными в соответствии с понятием о Божественных ризах Христа, как Царя славы.

**Малые покровцы** представляют собою матерчатые кресты, квадратная середина которых, обычно с твердой прокладкой, покрывает верх диска и потира, а четыре конца крестов спускаются вниз, покрывая все боковые стороны сосудов. Большой воздух имеет вид матерчатого мягкого прямоугольника. Покровы делаются из парчи, шелка или других дорогих материалов, украшаются по краям золотой, серебряной или иной красивой каймой. В концах крестов на покровцах вышиваются или нашиваются образы херувимов. Эти же изображения помещаются в углах большого воздуха. В середине всех покровов изображается крест. Покровы могут украшаться орнаментальными вышивками.

Происхождение покровов древнее. Ранее всего вошли в употребление малые покровцы, которые вместе с символическим значением исполняли и практическую задачу — предохранение святых Даров в сосудах от мух, пыли, чего особенно много в жарких странах Востока. Большой воздух был введен в церковное употребление позднее, в V в., уже преимущественно из символических соображений. Его изобретение приписывается преподобному Савве Освященному.

Особое место в богослужении Православной Церкви занимает **каждение**, совершаемое с апостольских времен на вечерне, утрени литургии и других службах и требах диаконами, священниками епископами. Каждение осуществляется с помощью кадила (кадильницы) — особого сосуда, подвешенного на цепочках, за которые священнослужители держат его. Сосуд содержит в себе раскаленные древесные угли, на которые полагается ладан, выделяющий при сгорании благовонный фимиам. Этим фимиамом кадят престолу, Горнему месту, жертвеннику, иконам в алтаре, иконам в иконостасе, в храме, другим святыням и людям: и священнослужителям, и мирянам.

В древности кадило несколько отличалось от современного не имело цепочек, представляя собой сосуд с рукояткой для ношения, а иногда и без нее. Лишь к X-XI вв. распространение получили кадильницы на цепочках, которые употребляются и по сей день. Кадильница без цепочек, с рукоятью, кация, или кацея (греч.), в древности употреблялась наряду с кадилом на цепочках, а на Афоне и в некоторых русских монастырях до недавнего времени в определенных случаях каждение совершали кациями.

После грехопадения, в богоотчужденной жизни, люди стали приносить Богу жертвы от плода трудов своих и сжигать эти приношения с молитвой. Известна приятная Богу жертва Авеля. Сожжение жертвы для благоухания дыма, возносящегося к небесам — это каждение. Эти жертвы призваны были прообразовать собой будущую истинную жертву — Иисуса Христа. Этим и определяется символический смысл каждения. Каждение, впрочем, вскоре обособилось от прочих жертв и стало состоять в сожжении ароматических веществ.

Благовонное курение фимиама божеству известно с глубочайшей древности. В Ветхом Завете Господь повелевает Израилю числе других приношений истинному Богу приносить и ароматы для благовонного курения (Исх. 25:6), заповедует Моисею сделать кадильницы для стола с хлебами предложения (Исх. 25:29), особый жертвенник для приношения курения (Исх. 30:1), указывает и особый состав священного курения из ароматических веществ, куда входит чистый ливан (Исх. 30:34) — душистая древесная смола, собираемая с деревьев и кустарников в восточных странах, в том числе в Ливане, что, вероятно, дало название одному из ароматов — ливан, что в русском языке превратилось в слово ладан (ладон).

Волхвы, пришедшие поклониться родившемуся Христу, принесли Ему в дар золото (как Царю), ладан (как Богу), смирну (как страдальцу). Иоанн Богослов видел в Откровении в Небесном храме золотые фиалы в руках старцев, восседающих пред Богом, фимиам которых есть молитвы святых (Откр. 5:8), видел затем ангела, приемлющего золотую кадильницу, которому дано много фимиама (Откр. 8:3), так что благовонное каждение фимиамом имеет небесное происхождение, благословляется издревле Богом для служения Ему.

Кадило состоит из двух сферических половин. Верхняя половина покоится на нижней в виде крышки, которая поднимается и опускается на нижнюю половину с помощью цепочки. Нижняя половина имеет образ чаши (фиалы). В нее полагаются раскаленные угли. Верхняя половина изображает собою кровлю храма с одним или пятью куполами, которые венчаются крестами. Если куполов несколько, на центральном кресте или на кресте единственного купола имеется кольцо, к которому прикрепляется цепочка, поднимающая и опускающая верхнюю часть кадила. Эта цепочка проходит свободно в отверстие круглой или сферической бляшки с широким неподвижным кольцом в середине, за которое держится и подвешивается кадило. С трех сторон на бляшке укреплены концы трех цепочек, сходящих вниз, к самой кадильнице. Цепочки свободно проходят в кольца, соответственно сделанные по бокам верхней подвижной половины кадила, так что эта половина, поднимаясь и опускаясь, скользит своими кольцами по цепочкам. Эти три цепочки укреплены нижними концами на нижней половине кадила. Под основанием нижней половины, то есть под подставкой чаши, иногда укрепляются три шарика с металлическими ядрами, вложенными в них, — звонцы. Во время каждения они мелодично звенят. Звонцы, особенно на архиерейских кадилах, часто подвешиваются и в других местах — в кольцах соединения цепочек с нижней половиной, на самих цепочках.

Кадильницы делаются из золота, серебра, бронзы.

Каждение и кадило имеют таинственный смысл и значение. Тело и Кровь Христовы уподобляются в молитвах углю горящему и в древних видениях были прообразованы углем с небесного алтаря. По толкованию святых отцов, огонь, как вещество сожигающее (очищающее), освящающее и согревающее, изображает собою Божество, ибо говорится: “Бог наш есть огонь поядая” и “Бог есть свет.” Поэтому самый огонь кадильных углей знаменует собою Божественное естество Иисуса Христа, вещество углей — его земную, человеческую природу, а ладан знаменует собою молитвы людей, приносимые Богу. Приемлемые Христом человеческие молитвы превращаются в благоухающий фимиам, означающий самую сокровенную сущность молитв: их искренность, чистоту, проистекающую от добрых дел, совершаемых по воле Божией и из чистой любви к Нему. Ибо “мы Христово благоухание Богу” (2 Кор. 2:15).

В молитве, с которой иерей (или архиерей) благословляет кадило, сказано: “Кадило Тебе приносим, Христе Боже наш, в воню благоухания духовного, еже прием в пренебесный Твой жертвенник, вознипосли нам благодать Пресвятаго Твоего Духа.” Прося принять аромат кадила в знамение духовного благоухания людей и их молитв пред Богом, священник просит ниспослать в ответ благодать Святого Духа на людей. Поэтому благовонный дым кадила есть также видимый образ, заключающий в себе невидимое присутствие этой благодати Духа Святого, наполняющей храм, духовно радующей верующих.

Каждение, как прообразовавшее собой благоухание подвига Христова, столь приятно Богу, что в Ветхом Завете Моисей каждением фимиама остановил гнев Божий на Израиля за непослушание (Чис. 16:46-48; Прем. 18:21).

Вместе с кадилным дымом, услаждающим внешние чувства людей, благодать Духа Святого услаждает духовные чувства молящихся. По толкованию святого патриарха Константинопольского Германа (VIII в.), кадельница означает благоуханнейшее веселие. Духовная радость, веселие, утешение глубоко соответствуют евангельскому учению о Святом Духе, представлению всей Церкви о Нем как об Утешителе, сокровище благих и подателе жизни. В то же время благодатная сила Духа Святого очищает и освящает верующих и весь храм. Каждение поэтому, по толкованию святых отцов, имеет целью очищать собравшихся людей от нечистот мира к достойному слушанию и созерцанию богослужения; прогонять духов тьмы, старающихся нарушить молитвы верующих суетными помыслами.

Когда каждение совершается священным предметам — иконам, храму, — оно относится к Богу, воздавая Ему подобающую честь и славу, свидетельствует о благоухании верующих во Христа душ человеческих. Когда каждение совершается людям, оно служит к их очищению и освящению, свидетельствует о том, что благодать Святого Духа Божия изливается благодаря подвигу Христову на всех верных, как носящих в себе образ Божий. В данном случае люди являются как бы одушевленными иконами.

Главное в каждении — это символическое значение горячих углей как двуединой природы Иисуса Христа, через Которого молитвы людей благоуханием духовным возносятся к Отцу Небесному, а на людей, в свою очередь, низводится благодать Святого Духа. Благоуханием духовным является здесь прежде всего Сам Господь Иисус Христос, как жертва умиловления за грехи человечества, и потому в Нем и через Него проистекает благоухание Духа Божия к людям и благоухание людей во Христе к Богу.

В ходе богослужения каждение может приобретать дополнительные, частные значения. Так, на проскомидии оно означает ароматы, принесенные Богомладенцу волхвами. На великом входе за литургией каждение знаменует ароматы, которыми помазано было Тело Христово при положении во гроб. Каждение в начале великой вечерни на всенощном бдении напоминает о том, как при сотворении мира Дух Божий носился над водою (Быт. 1:2). Каждение на “Господи, возвах” соответствует тем жертвам, которые стали приносить люди Богу после грехопадения, сожигая на жертвенниках свои приношения. Каждение на полиелее, пред чтением Евангелия, означает благодать Духа Святого, излившуюся на весь мир через проповедь Евангелия. Каждение на 8-й песни канона, при пении “Честнейшую Херувим,” воздает славу Богоматери и означает то духовное благоухание Богу, каким является Она Сама и какое распространяется Ее молитвами и участием в деле спасения мира.

Каждение совершается движением кадила перед иконой, предметом или лицом, которым обращено каждение. Каждение бывает полным, когда кадят весь храм, малым, когда кадят алтарь, иконостас и предстоящих. Особое каждение совершается вокруг стола с хлебами, вином, пшеницей и елеем на литии и в других случаях. Разнообразные виды каждения имеют свои правила, указанные в Уставе и других богослужебных книгах.

### **Утварь для совершения особых богослужений, треб и таинств.**

Сосуд для **освящения хлебов**, пшеницы, вина и елея на литии — это металлический сосуд с круглым основанием, на котором укреплено блюдо на ножке для пяти хлебов, полагаемых на него, стаканы для пшеницы, вина и елея. С восточной стороны сосуда имеется подсвечник, представляющий собою ветвь с тремя листьями, куда ставятся три свечи. Ранее хлебы, пшеница, вино и елей поставлялись на столике в особых сосудах. В



молитве на освящение хлеба, пшеницы, вина и елея содержится прошение о ниспослании Богом земных даров, чтобы через вкушение этих земных благ верующие люди были освящены духовно. Хлебы, пшеница, вино и елей на литии являются символами основных земных средств существования человека и небесных, духовных даров, которыми Господь питает человеческие души. Эти земные дары представляя собою своеобразное жертвоприношение, свидетельствуют о том, что все земные и духовные дарования и блага, какими пользуются люди, суть дары, исходящие от Бога. И трисвечник в виде древесных ветвей с листьями знаменует собою древо жизни, от которого верующие вкушают плоды вечной жизни, а круглая форма основания прибора и блюда для положения хлебов напоминают о вечности благодатных даров Божиих. Три горящих свечи знаменуют не созданный свет Троиединого Божества, Даятеля всяческих благ. Нижний круг, где находятся пшеница

**Вино и елей**, означает земную область бытия, верхний, с пятью Хлебами, — область бытия небесного. Пять хлебов соответствуют тем пяти хлебам, которыми Господь Иисус Христос чудесным образом насытил пять тысяч человек (Мф. 14:13-21; Мк. 6:31-41; Лк. 9:11-17; Ин. 6:1-14), и **пяти просфорам**, на которых совершается проскомидия — приготовление к величайшему таинству Евхаристии. В древности лития совершалась в притворе, основном, по той причине, что здесь стояли люди, которые были лишены возможности причащения. Поэтому освящение для них хлеба, пшеницы, вина и елея вместе с напоминанием о том, что всякое благо исходит от Бога, призвано было напоминать им о таинстве Тела и Крови Христовых, возбуждать стремление стать достойными его в свое время, не лишая этих людей возможности приобщаться благодати Божией хотя бы через вкушение этих освященных видов земных благ. В настоящее время лития также совершается в притворе или ближе к западной стене средней части храма, но смысл ее несколько изменился. Теперь для всех верующих она напоминает о щедротах Божиих, изливающихся на весь мир, и духовно как бы предуготовляет всех верующих к восприятию грядущего таинства Евхаристии.

Сосуд для **освящения воды** представляет собой большую чашу на низкой подставке с круглым основанием для поставления ее на стол. С восточной стороны чаши имеются ячейки для трех свечей во образ Святой Троицы, освящающей и просвещающей людей Божественной благодатью. Освященная вода есть образ благодати Божией: она очищает верующих людей от духовных скверн, освящает и укрепляет их к подвигу спасения в Боге. Как сосуд и вместилище Божией благодати, водосвятная чаша приближается в своем символическом значении к евхаристической чаше — потиру и знаменует то же самое. Круглое основание чаши есть знамение круга земной Церкви, круглая чаша знаменует Церковь Небесную, а всё вместе есть символ Богоматери, как чистейшего сосуда Божией благодати, как чаши, черплющей радость.

Теми же основными символическими значениями обладает и **купель для крещения**. Этот сосуд также делается в виде чаши, только значительно больших размеров, чем водосвятные, и на высокой подставке.

При совершении таинства Крещения используется обычно небольшой **ковчежец** — прямоугольный ящичек для хранения в нем сосудов с Миром и елеем, помазков в виде стержней с кисточкой или шариком на одном конце и с крестом на другом, губки для отирания святого Мира с тела крещеного и ножниц для пострижения волос на главе крещаемого. Самый ковчежец для хранения этих принадлежностей знаменует собою и ясли Богомладенца, и гроб Спасителя, из коих проистекли для всего мира благодатные возможно-

сти приобщения людей и к жизни, и к смерти, и к Воскресению Господа Иисуса Христа, к Самой Его Личности к наследию в Нем и с Ним богообщения и жизни вечной в Царстве Небесном. Сосуды с елеем и Миром содержат в себе благодатные силы и дары Духа Святого, возрождающие крещаемых людей для жизни в Боге. Помазки знаменуют собою посредство Церкви в деле обращения и спасения людей. Губка знаменует то же, что и губки в антиминсе и на жертвеннике. Ножницы означают духовные орудия отсечения мирских соблазнов и страстей для совершенного посвящения человека Богу.

Таинство Крещения положено совершать в самом здании храма или в особых крестильных комнатах.

При таинстве **Брака** употребляются **венцы**, имеющие очень древнее происхождение и ставшие такой значительной и неотъемлемой принадлежностью церковного бракосочетания, что самое таинство получило второе название — Венчание.

О брачных венцах часто упоминается в Священном Писании. В древние времена венцы делались из живых цветов, миртовых или виноградных ветвей или представляли собой особые головные повязки жениха и невесты. Венцы эти всегда понимались как знамения победы над плотскими соблазнами жениха и невесты и непорочности их отношений до брака. В христианстве венцы возымили еще более глубокий духовный смысл. Сам Спаситель указал на человеческий брак, как на прообраз духовного союза Христа с Церковью (Мф. 9:15). Эта же мысль содержится и в Песни песней, пророчески изображающей этот союз. Столь глубокое духовное значение брака как бы уподобляет жениха Царю Небесному, а невесту — Церкви, как Царице-Невесте Христа. Поэтому брачные венцы постепенно превращались из растительных венков и повязок в образы царских корон, полно выражающих величие и смысл христианского брака, где славою и честью венчаются двое в плоть едину, и в знак их непорочности и победы над страстями. Брачные венцы являются также образом тех нетленных венцов славы, которыми будут увенчаны в Царстве Небесном супруги за подвиг верной и доброй супружеской жизни. На Руси венцы делались в виде обруча из луба или дерева и украшались иконой Знамения Божией Матери. Затем, с XVI в., появились металлические венцы в виде обруча с иконами Спасителя и Богородицы в царских коронах, а также с изображениями Адама и Евы, Иоакима и Анны. К XVIII в. брачные венцы обрели вид императорской короны.

### **Принадлежности архиерейской службы.**

При богослужении, которое совершается епископом, употребляются предметы, составляющие принадлежность только архиерейской службы: особые подсвечники — дикирий и трикирий, рипиды, орлецы, жезл (посох).

**Дикирий** и **трикирий** представляют собою два ручных фигурных светильника с ячейками для двух и для трех длинных свечей. Дикирий с горящими свечами знаменует собою свет Господа Иисуса Христа, познаваемого в двух естествах. Трикирий означает несозданный свет Пресвятой Троицы. Дикирий имеет в центре между двумя свечами знамение креста. На трикирии в древности не принято было поставлять крест, так как крестный подвиг совершен был только воплотившимся Сыном Божиим.

Свечи, горящие в дикириях и трикириях, называются двухплетенные, трехплетенные, осеняльные, осеняльники. В предусмотренных Уставом случаях дикирий и трикирии носят пред епископом, благословляющим ими народ. Право благословлять этими светильниками предоставляется иногда архимандритам некоторых монастырей.

На литургии после облачения и входа в алтарь при пении “Приидите, поклонимся,” архиерей осеняет народ дикирием, который держит в левой руке, и трикирием — в правой. После малого входа епископ совершает каждение, держа в левой руке дикирий. При пении Трисвятого он осеняет Евангелие на престоле дикирием, имея его в правой руке, а затем, держа в левой руке крест, а в правой — дикирий, благословляет ими народ. Эти действия показывают, что Троическое единство особенно открылось людям через пришествие во плоти Сына Божия, наконец, что все, совершаемое архиереем в церкви, происходит во имя Господне и по воле Его. Осенение людей светом, знаменующим Свет Христа и Святой Троицы, сообщает верующим особую благодать и свидетельствует им о Божественном свете, приходящем к людям для их просвещения, очищения и освящения. В то же время дикирий и трикирий в руках архиерея означают полноту благодати Божией, которая изливается через него. У древних отцов епископ назывался просветитель, или просвещающий, и подражатель Отца Светов и Истинного Света — Иисуса, имеющий благодать апостолов, которые названы были светом мира. Архиерей путеводит к свету, подражая Христу — свету мира.

Дикирии и трикирии были введены в церковное употребление, вероятно, не ранее IV-V вв.

**Рипиды** (греч. опахало, веер) употреблялись при совершении таинства Евхаристии с самых древних времен. В литургических указаниях Постановлений апостольских говорится, что два диакона должны держать с обеих сторон престола рипиды из тонких кожиц, или из павлиньих перьев, или из тонкого полотна и тихо отгонять летающих насекомых. Рипиды, следовательно, стали употребляться преимущественно из практических соображений.

Ко времени Софрония, патриарха Иерусалимского (1641 г.), в церковном сознании рипиды уже являлись образами херувимов и серафимов, незримо участвующих в таинствах Церкви. Вероятно, с этого же времени на рипидах стали появляться изображения ангельских существ, чаще других — серафимов. Константинопольский патриарх Фотий (IX в.) говорит о рипидах из перьев во образ шестокрылатых серафимов, которые, по его мнению, призваны “не допускать непросвещенных останавливаться умом на видимом, но отвлекать их внимание, чтобы они обратили очи ума своего на высшее и восходили от видимого к невидимому и к неизреченной красоте.” По форме рипиды бывают круглыми, квадратными, звездообразными. В Русской Православной Церкви со времени принятия христианства рипиды делались металлическими, с изображением серафимов.

Окончательный вид, который приобрела рипидах — это лучистый круг из золота, серебра, золоченой бронзы с изображением шестикрылого серафима. Круг укреплен на длинном древке. Такой вид в полной мере раскрывает и символическое значение этого предмета. Рипиды знаменуют собой проникновение ангельских сил в тайну спасения, в таинство Евхаристии, участие небесных чинов в богослужении. Подобно тому, как диаконы отгоняют насекомых от Святых Даров и создают над Дарами веяние как бы неких крыл, так Силы Небесные отгоняют духов тьмы от места совершения величайшего из таинств, окружают и осеняют его своим присутствием. Уместно вспомнить, что и в Ветхозаветной Церкви по повелению Божию в скинии свидения над ковчегом Завета были устроены образы двух херувимов из золота, а в других местах множество образов этих же ангельских чинов.

Поскольку диакон изображает собою ангела, служащего Богу, при посвящении в диакона новопоставленному дается в руки рипида, которой он по обретении чина начинает неспешно осенять крестообразными движениями Святые Дары по возгласе: “Поюще, вопиюще...”

Рипидами осеняют дискос и потир на великом входе за литургией, их выносят в уставных местах архиерейской службы, в Крестных ходах, с участием епископа, и в других важных случаях. Рипидами осеняется гроб почившего архиерея. Лучистый золоченый круг рипиды с образом серафима являет собою свет высших невещественных сил, служащих в непосредственной близости к Богу. Так как архиерей за богослужением изображает собою Господа Иисуса Христа, рипиды стали принадлежностью только архиерейского служения. В виде исключения право служить с рипидами даровалось архимандритам некоторых крупных монастырей.

При архиерейском богослужении употребляются также **орлецы** — круглые коврики с изображением града и парящего над ним орла.

Орлецы постилаются под ноги архиерею в местах, где он останавливается, совершая действия во время богослужения. Впервые их стали употреблять с XIII столетия в Византии; тогда они представляли собою нечто вроде почетной награды императора Константинопольским патриархам. Двуглавый орел — государственный герб Византии часто изображался на царских креслах, коврах, даже на обуви царей и самых знатных сановников. Затем его стали изображать на обуви Константинопольских, Антиохийских и Александрийских патриархов. С обуви это изображение перешло на ковры святителей. В некоторых храмах перед алтарем на полу с древних времен делался мозаичный круг с изображением орла. После захвата турками Константинополя (1453) Русь исторически стала преемницей государственных и церковных традиций Византии, так что государственный герб византийских императоров стал гербом Русского государства, а орлы — почетным символом русских архиереев. В русском чине поставления епископа 1456 года упоминается орлец, на котором должен стоять митрополит у своего престола на облачальном месте. В этом же чине повелевается на помосте, специально сооружаемом для епископской хиротонии, рисовать “орла единогоглавна.”

Орел на русских орлецах был одноглавым в отличие от двуглавых на орлецах византийских святителей, так что орлец на Руси был не царской наградой, а самостоятельным символом Церкви.

В XVI-XVII вв. орлецы на Руси обязательно постилались под ноги епископов при входе их в храм и при выходе из него стоя на нем, епископы полагали обычное начало богослужению делали последний поклон. На Московском Соборе 1675 года было определено, что в присутствии патриарха орлецами могут пользоваться только митрополиты Новгородский и Казанский. Затем орлецы широко вошли в обиход архиерейского богослужения и стали полагаться под ноги епископам, где им надлежало останавливаться для молитвы, благословения народа и других действий. Духовный смысл орлеца с изображением города и парящего над ним орла указывает прежде всего на высшее небесное происхождение и достоинство епископского сана. Становясь повсюду на орлец, архиерей как бы все время покоится на орле, то есть орел как бы постоянно носит на себе епископа. Орел — символ высшей горней твари ангельских чинов.

Принадлежностью служащего епископа является **жезл** — высокий посох с символическими изображениями. Его прообраз — обычный пастушеский посох в виде длинной

палки с закруглением на верхнем конце, широко распространенный с древних времен среди восточных народов. Длинный посох не только помогает погонять овец, но и очень облегчает подъем в гору. С таким посохом ходил, пася стада тестя своего Иофора, Моисей в стране Мадиамской. И Моисееву посоху суждено было впервые стать орудием спасения и знаком пастырской власти над словесными овцами Божиими — древним народом Израиля. Явившись Моисею в горящем и негорающем кусте при горе Хориве, Неопалимой купине, Господь благоволил сообщить посоху Моисея чудодейственную силу (Исх. 4:2-5). Такая же сила дана была затем посоху Аарона (7:8:10). Жезлом своим Моисей разделил Чермное море, чтобы Израиль смог пройти по дну его (Исх. 14:16). Этим же посохом Господь повелел Моисею источить воду из камня для утоления жажды Израиля в пустыне (Исх. 17:5-6). Преобразовательное значение посоха (жезла) раскрывается и в других местах Священного Писания. Устами пророка Михея Господь говорит о Христе: *“Паси народ Твой жезлом Твоим овец наследия Твоего”* (Мих. 7:14). Пастырство неизменно включает в себя и понятие о справедливом суде и духовном наказании. Поэтому апостол Павел говорит: *“Чего вы хотите? с жезлом прийти к вам или с любовью и духом кротости?”* (1 Кор. 4:21). Евангелие указывает на посох, как на принадлежность странничества, в которой не нуждаются, по слову Спасителя, апостолы, так как у них есть поддержка и опора — благодатная сила Господа Иисуса Христа (Мф. 10:10).

Странничество, проповедничество, пастырство, как символ мудрого руководства, олицетворяется и жезле (посохе). Так что **посох** — это духовная власть, данная Христом Своим ученикам, призванным проповедать слово Божие, учить людей, вязать и решить грехи человеческие. В значении символа власти жезл упоминается в Апокалипсисе (2, 27). Это значение, включающее в себя многообразие частных значений, вменяется Церковью архиерейскому жезлу-знаку архипастырской власти епископа над церковным народом, подобную власти, кою имеет пастух над стадом овец. Характерно, что древнейшие символические изображения Христа в виде Пастыря доброго представляли Его обычно с посохом. Можно предполагать, что жезлы были в практическом употреблении еще у апостолов и от них перешли с определенным духовно-символическим значением к епископам — их преемникам. Как обязательная каноническая принадлежность архиереев посох упоминается в Западной Церкви с V, в Восточной Церкви — с VI века. Вначале форма епископского жезла была подобна пастушескому посоху с верхней частью, загнутой вниз. Затем появились посохи с двурогой верхней перекладиной, концы которой загнуты слегка вниз, что походило на форму якоря. По толкованию блаженного Симеона, архиепископа Солунского, *“жезл, который держит архиерей, означает власть Духа, утверждение и пасение людей, силу путеводить, непокоряющихся наказывать и находящихся далече собирать к себе. Посему у жезла и находятся рукоятки (рожки сверх жезла), как якоря. И над теми рукоятками Крест Христов означает победу.”* Деревянные, обложенные серебром и золотом, или металлические, обычно серебряно-вызолоченные, или бронзовые архиерейские жезлы с двурогой рукоятью в виде якоря с крестом вверху — это самая древняя форма епископских посохов, широко употреблявшихся и в Русской Церкви. В XVI в. на православном Востоке, а в XVII в. и в Русской Церкви появились посохи с рукоятью в виде двух змей, изгибающихся кверху так, что одна обращена главой к другой, причем крест помещается между их головами. Это было призвано выразить мысль о сугубой мудрости архипастырского руководства в соответствии с известными словами Спасителя: *“Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби”* (Мф. 10:16). Жезлы давались также игуменам и архимандритам в знак их власти над монашеской братией.

В Византии епископы награждались жезлами из рук императора. И в России в XVI-XVII вв. патриархи получали свои жезлы от царей, а епископы — от патриархов. С 1725 года Святейший Синод вменил в обязанность старшему по хиротонии архиерею вручать жезл новопоставленному епископу. Архиерейские жезлы, особенно митрополичьи и патриарший, принято было украшать драгоценными камнями, рисунками, инкрустациями. Особенностью русских архиерейских жезлов является сулок — два платка, вложенных один в другой и привязанных к жезлу у верхней перекладки-рукояти. **Сулок** возник в связи с русскими морозами, во время которых приходилось совершать крестные ходы. Нижний платок при этом должен был предохранять руку от прикосновения к холодному металлу жезла, а верхний — от внешнего холода. Есть мнение, что благоговение пред святыней этого символического предмета побуждало русских иерархов не касаться его обнаженной рукой, так что сулок может считаться также знаменем Божией благодати, покрывающей человеческие немощи епископа в великом деле управления Церковью и в пользовании Богодарованной властью над ней.

## Одеяния духовенства.

### Повседневные облачения.

Повседневные одеяния, отличающие служителей Церкви от мирских людей и свидетельствующие их сан и звание, когда-то произошли от одеяний, употреблявшихся в миру, и быстро, уже в древние времена, приобрели особые признаки, так что духовенство и монашество стали и внешне выделяться из мирской среды. Это глубоко соответствовало понятию о Церкви, как о царстве не от мира сего, которое, хотя и проходит свое странствие и служение в миру, тем не менее глубоко отлично от него по природе своей. В сознании древних священный сан или монашеское звание обязывали носителей таковых быть всегда и везде теми, кем они являются пред Богом и Церковью.

Основными повседневными одеяниями духовенства и монашества всех степеней являются подрясник и ряса.

**Подрясник** представляет собою длинное, до пят, с наглухо застегнутым воротом одеяние с узкими рукавами. Это одеяние бывает двух видов. Первый вид подрясников: ушитое в талии одеяние, разрезное сверху донизу, с расширенным колоколом нижней части. Левая нижняя пола глубоко заходит внутрь под правую верхнюю полу. Косая верхняя правая пола застегивается с левой стороны на шею и в пояс. Второй вид этого одеяния: однорядка, ушитая в талии или прямая одежда, разрезная по центру, от шеи до груди, или донизу, имеющая от середины ворота до нижнего края по центру ряд пуговиц (обычно 33). Такой покрой имели древние русские однорядки духовенства и знати и католические духовные одежды. Подрясник — нижнее одеяние. У монашествующих он должен быть черного цвета. Цвет подрясников белого духовенства черный, темно-синий, коричневый, серый и белый для лета. Материал: сукно, шерсть, сатин, лен, чесуча, реже шелковые ткани.

**Ряса** — верхнее одеяние с длинными, ниже ладоней, широкими рукавами. Рясы также имеют два основных покроя. Первый — в точности соответствует покрою подрясников первого вида и отличается от него только покроем рукава — длинного, расширенного книзу. Второй вид рясы: прямая, разрезная посередине, застегивающаяся только на ворот и на груди. При этом рукава прямые, то есть одинаково широкие от основания до конца. Это ряса греческого образца. Рясы преимущественно черного цвета, но могут быть

темно-синего, коричневого, белого, реже кремового и серого цвета. Материалы для ряс те же, что и для подрясников. И подрясники, и рясы могут быть на подкладке.

Для обихода существуют рясы, представляющие собою демисезонные и зимние пальто. Это рясы первого вида, с отложным воротником, отороченным черным бархатом или мехом. Зимние рясы-пальто делаются на теплой подкладке.

Все богослужения, кроме литургии, совершаются священником в подряснике и рясе, поверх которых надеваются особые богослужебные одеяния (ризы). При служении литургии, а также в особых случаях, когда по Уставу священник должен быть в полном богослужебном облачении, ряса снимается и поверх подрясника надевается подрясник и другие ризы. Диакон служит в подряснике, поверх которого надет стихарь. Епископ совершает все богослужения в подряснике, на который надеваются особые святительские ризы. Исключение составляют лишь некоторые молебны, литии, келейные и другие священнослужения епископа, когда он может служить в рясе или рясе и мантии, поверх которых надета епитрахиль.

Таким образом, повседневные одеяния духовенства являются обязательной основой и богослужебных облачений.

Длиннополая одежда с узкими рукавами имела широкое распространение в миру у восточных и западных народов. Свободная длинная одежда с широкими рукавами восточного происхождения. Она была распространена и в иудейской среде времен земной жизни Спасителя, Который Сам носил такую одежду, о чем свидетельствует предание и иконография. Поэтому подрясник и ряса считаются одеянием Господа Иисуса Христа. Древность одежды этого типа косвенно подтверждается тем, что и поныне у многих восточных народов в качестве традиционной национальной одежды употребляется широкое длинное разрезное и неразрезное спереди одеяние с широкими длинными рукавами, очень похожее на рясу. Слово “ряса” происходит от греческого прилагательного “то расон,” что значит — оскребанная, вытертая, лишенная ворса, поношенная. Именно такую почти нищенскую одежду полагалось носить в Древней Церкви монашествующим. Из монашеской среды ряса вошла в обиход всего духовенства, что подтверждается многими свидетельствами.

В Русской Церкви до XVII в. рясы не были обязательны. В обыденной обстановке духовенство носило длинные однорядки особого покроя из сукна и бархата зеленого, фиолетового и малинового цветов. Ворота отделялись также бархатом или мехом. Однорядки светских лиц во многом отличались от одеяний духовенства, так что священнослужители на Руси издревле выделялись своим внешним видом из мирской среды. Даже жены белого духовенства носили обязательно такие одежды, в которых сразу можно было узнать в них матушек. Расширяющиеся связи с православным Востоком во второй половине XVII в. способствовали проникновению в русскую церковную среду одеяний греческого духовенства. Большой Московский Собор 1666-1667 гг. постановил благословить для русских священнослужителей и монахов духовные одеяния, принятые в то время на православном Востоке. При этом делалась оговорка, что Собор не принуждает, а только благословляет ношение таких одеяний и строго запрещает осуждать тех, кто решится носить их. Так в России появилась впервые греческая ряса. Но свободная прямая ряса, удобная для стран с жарким климатом, показалась, видимо, неприемлемой у нас и по причине того, что внешние условия создали привычку носить одежды, плотно облегающие тело, к тому же просторные одежды с разрезом в середине, спереди, носили в то время турки. Поэтому русские рясы стали запахиваться и ушиваться в талии, рукав из прямого был сде-

лан в виде раструба. При этом возникли два покроя ряс — киевский и московский. “Киевская” ряса немного ушивается в талии с боков, а спину оставляет прямой, тогда как “московская” ряса значительно ушивается в талии, так что прилегает к телу и с боков, и с спины.

С XVIII в. мирские одежды высших классов приобрели вид совсем отличный от традиционных русских одежд. Постепенно все классы общества стали носить короткие одежды, часто европейского типа, так что одеяния духовенства оказались в особенно резком отличии от мирских. В то же время в XVIII в. повседневные одежды духовенства приобрели большее единообразие и устойчивость покроя и цвета. Монашествующие стали носить в основном только черные подрясники и рясы первого вида, тогда как в древности они часто носили зеленые однорядки, а белое духовенство сузило цветовую гамму своих одежд.

Особенную отрешенность монахов от мира обозначает **мантия**, или палий, — длинная, без рукавов, накидка с застежкой только на ворота, спускающаяся до земли и покрывающая собой подрясник и рясу. В первохристианские времена это была одежда всех христиан, обратившихся к вере от язычества и отрекшихся от тех званий и чинов, какие они имели в языческой среде. Такая длинная накидка из самой простой материи означала отречение от идольского служения и смирение. Впоследствии она стала принадлежностью одних монашествующих. По толкованию святого Германа, патриарха Константинопольского, свободная, неподпоясанная мантия является знаменем ангельских крыл, почему и называется “ангельский образ.” Симеон Солунский добавляет, что “мантия есть одежда совершительная, и объемлет и, выражает всепокрывающую силу Божию, а также строгость, благоговение и смирение монашеской жизни, и что у монаха ни руки, ни другие члены не живут и не свободны для мирской деятельности... свободна у него только голова, устремленная к Богу... Но и та покрыта к у кулем ради смиренномудрия.” Подобным же образом объясняет духовный смысл мантии и авва Дорофей. Мантия — только монашеское одеяние. В древности на Руси монахи носили мантию всегда и везде и не имели права выходить без нее из келлий. За выход в город без мантии монахи наказывались в XVII в. ссылкой в отдаленные монастыри под крепкий надзор. Такая строгость была связана с тем, что в то время у монахов еще не было ряс как обязательной верхней одежды. Они носили однорядки с узкими рукавами, так что мантия была единственной верхней одеждой. Мантии монахов, как и их подрясники и рясы, всегда черного цвета.

Духовенство и монашество в повседневном употреблении имеют особые головные уборы. Белое духовенство может носить **скуфии**. В древности скуфия представляла собой небольшую круглую шапочку, похожую на чашу без подставки. Такой шапочкой издревле в Западной Церкви и на Руси покрывалась у священнослужителей выбритая сверху часть головы. После рукоположения в священный сан ставленники немедленно выбривали себе волосы на голове в виде круга, получившего на Руси название гуменцо, что означало знамение тернового венца. Выбрита часть покрывалась небольшой шапочкой, получившей славянское название также гуменцо, или греческое — скуфия.

Обычай духовенства **брить волосы** сохранялся в России вплоть до середины XVII в., но скуфия до сих пор осталась в качестве головного убора духовных лиц всех званий и степеней. Покрой скуфии при этом изменился. Она приобрела вид фигурной мягкой складывающейся шапочки, покрывающей голову глубоко, до бровей, сшитой при этом так, что складки надетой скуфии образуют над головой знамение креста. В древности священники и диаконы постоянно носили скуфию, даже в домашней обстановке, снимая ее только за



богослужением и перед сном. С упразднением обычая брить волосы на голове порядок ношения скуфии изменился. Епископам и монахам дозволялось носить скуфии в келейной обстановке. Священникам и диаконам разрешалось надевать черную скуфию только при богослужениях на открытом воздухе, в холодную погоду. Даже монастырские послушники, иподиаконы и чтецы могли носить черные скуфии вне храма, но при входе в церковь должны были снимать их, что соблюдается и поныне.

Указом **императора Павла I** от 18 декабря 1797 года в церковное употребление были введены фиолетовые скуфии и камилавки как награды белому духовенству. В наградной скуфии священник может пребывать и в церкви, совершать богослужения, снимая ее в предусмотренных Уставом случаях. Такую скуфию священнослужители могут носить и повседневно.

Повседневным головным убором епископов и монахов, в котором они могут совершать и некоторые богослужения, является также **клобук**. Это головной убор, состоящий из камилавки и кукуля. Клобук известен в славянской среде с давних времен. Первоначально это был княжеский головной убор, представлявший собой колпак, отороченный мехом, с пришитым к нему небольшим покрывалом, нисходящим на плечи. Такие колпаки с покрывалами употреблялись и другими знатными людьми на Руси, мужчинами и женщинами. На древних иконах святые Борис и Глеб часто изображены в клобуках. О клобуках, как о княжеском головном уборе, имеются упоминания в летописях. Когда клобук стал головным убором русских монахов — неизвестно. В церковной среде он появился очень давно и имел вид глубокого мягкого колпака из простой материи с меховым околышем. Этимология глагола “нахлобучить” (надеть, надвинуть низко на лоб, на уши головной убор) восходит к корню клобук. Колпак был покрыт черным покрывалом, спускающимся на плечи. Такие клобуки носили на Руси и монахи, и епископы, только у епископов клобуки делались из дорогих материй и иногда украшались драгоценными камнями. На православном Востоке монашеские головные уборы имели иной вид. Там собственно монашеским кукулем считалось только покрывало, надевавшееся поверх шапочки. Нижняя часть того покрывала, спускавшаяся на спину, стала разделяться на три конца.

С достоверностью неизвестно, когда и почему покрывало монашеских клобуков стало разделяться на три конца. Русские монахи приняли такую форму кукуля от греческих клобуков во второй половине XVIII в. В Греческой Церкви в древности эти три конца “наметки” вероятней всего образовались в связи с обычаем монахов завязывать концы покрывала под подбородком в холодную погоду, во время ветра, в дороге, а также в храме на молитве, чтобы при снятии головного убора, когда это требуется по Уставу, он, не обременяя рук, оставался висеть на спине. Клобук с кукулем, который двумя нижними концами охватывает шею спереди, а третьими спускается на спину, оказывается очень похож на древний воинский шлем с кольчугой, что делает монашеский головной убор еще более соответствующим словам апостола Павла о “шлеме спасения.” В наше время три конца наметки приобрели в основном значение символа Троической благодати, покрывающей главу (т.е. помыслы) монаха.

Некоторые русские святители древности носили **белые клобуки**. Иконография изображает в таких клобуках свв. митрополитов Петра, Алексия, Иону, Филиппа. Исторические данные впервые свидетельствуют о белом клобуке у Новгородского архиепископа Василия (†1354), который был подарен ему, по преданию, Константинопольским патриархом. С этого времени новгородские владыки стали по традиции носить белые клобуки,

украшенные иконами и золотым шитьем. На Московском Соборе 1564 г. белый клобук был также присвоен Московскому Митрополиту. С установлением патриаршества в России в 1589 г. белые клобуки стали носить русские патриархи. На Соборе 1666—1667 гг. всем митрополитам было присвоено право ношения белых клобуков. Но при этом клобуки митрополитов по форме ничем не отличались от монашеских клобуков нового (греческого) образца (с твердой цилиндрической камилавкой), только “наметка” (кукуль) у них стали белыми. А **клобуки патриархов** сохранили древнюю форму сферического колпака, обтянутого белым кукулем, концы которого также отличались от концов монашеской наметки. Три конца патриаршего клобука начинаются почти от колпака, два из них нисходят спереди на грудь, третий — на спину. На вершине патриаршего клобука (на маковце) стал поставляться крест, лобная сторона клобука украшалась иконами, в концах кукуля золотым шитьем изображались херувимы или серафимы. В настоящее время клобук Московского Патриарха на лобной стороне и в концах кукуля имеет образы шестикрылых серафимов, во всем остальном он подобен клобукам древних русских патриархов. Белый цвет митрополичьих и патриарших клобуков означает особенную чистоту помыслов и просвещенность Божественным светом, что соответствует высшим степеням церковной иерархии, которые призваны отображать и высшие степени духовного состояния. В связи с этим клобук патриарха с образами серафимов указывает на то, что патриарх как предстоятель всей Русской Церкви и молитвенник за нее уподобляется ближайшим к Богу высшим ангельским чинам. Форма патриаршего клобука, напоминающего купол храма о крестом наверху, также вполне соответствует положению патриарха, как главы поместной Церкви.

С конца XVIII-начала XIX в. в Русской Церкви утвердился существующий и поныне обычай носить архиепископам на черных, а митрополитам на белых клобуках **бриллиантовые кресты**. Крест на головном уборе — не новшество. В древней русской и особенно украинской церковной среде кресты на повседневных шляпах носили даже простые священники. У священников этот обычай прекратился в конце XVII-начале XVIII в. Впоследствии бриллиантовые кресты на клобуках стали знаком отличия архиепископов и митрополитов (епископы носят обычный черный монашеский клобук без креста). Бриллиантовый крест может означать высокое духовное совершенство и особенную твердость веры и учения, соответствующие высшим степеням церковной иерархии.

До 1656 года русские монашеские клобуки сохраняли свой древний вид. В 1656 году находившийся в России Антиохийский патриарх Макарий подарил патриарху Никону белый клобук нового образца, употреблявшийся на православном Востоке. Он представлял собою твердую цилиндрическую камилавку, обшитую крепом (кукулем), нисходящим ниже плеч на спину. Вскоре все монахи Троице-Сергиевой Лавры сделали себе черные клобуки по греческому образцу, в течение двух-трех лет все русское монашество стало носить клобуки.

Современный монашеский клобук — это твердая камилавка в форме цилиндра, слегка расширенного кверху, обтянутая черным крепом, нисходящим на спину и имеющим завершение в виде трех длинных концов. Этот креп в обиходе называется наметка (или кукуль). В чине пострижения в монашество под названием клобук понимается только креп, покрывало, которым обтянута камилавка. Это покрывало иногда называется кукулем, как и покрывало, надеваемое при пострижении в великую схиму. В таком значении клобук называется “шлем надежды спасения,” а кукуль великой схимы, по чину пострижения в малую и великую схимы, означает “шлем спасительного упования.”

Это символическое значение монашеских покрывал происходит от слов апостола Павла, который говорит: *“Мы же, будучи сынами дня, да трезвимся, облекшись в броню веры и любви и в шлем надежды спасения”* (1 Фес. 5:8), и в другом месте: *“Итак, станьте, препоясав чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности, и обув ноги в готовность благовествовать мир; а паче всего возьмите щит веры, которым сможете угасить все раскаленные стрелы лукавого; и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие”* (Еф. 6:14-17). Таким образом, повседневные духовные, особенно монашеские, одежды знаменуют внешними средствами те внутренние качества, которыми должен обладать любой христианин, называемый при крещении воином Христовым, поскольку ему предстоит вести неустанную войну с невидимыми духовными врагами спасения.

Монашествующие всех степеней носят **чётки**. Это молитвенный предмет, употребляющийся для частого чтения Молитвы Иисусовой. Современные четки-то замкнутая нить, состоящая из ста “зерен,” разделенных по десяткам промежуточными “зернами” более крупных размеров, чем рядовые. Келейные четки иногда содержат тысячу “зерен” с таким же разделением. Четки помогают считать (отсюда и их название) количество молитв, полагаемых монахом в ежедневное правило, не сосредотачивая при этом внимания на самом счете. Четки известны с глубокой древности. На Руси они имели в старину форму замкнутой лесенки, состоящей не из “зерен,” а из деревянных брусочков, обшитых кожей, или материей, и назывались “лествицей” или “лестовкой” (лестницей). Духовно они означают лестницу спасения, “меч духовный,” являют образ непрестанной (вечной) молитвы (кругообразная нить — символ вечности).

Обувью, более всего приличной для священнослужителей всех степеней и монахов, испокон веков в Русской Церкви считались и считаются сапоги. Простота их формы и строгость, не создающая неги и легкости ногам, соответствуют уставным требованиям, предъявляемым к обуви монахов и вообще духовенства. Блаженный Симеон, архиепископ Солунский, считает, что сандалии-обвязки, которыми повязываются ноги новопостриженных монахов, даются “во уготовление благовествования мира, дабы монах не повредил мысленных ног души, не был уязвлен мысленными змиями в пяту помыслов, но чтобы наступал на них и попирает льва и дракона, скрытых завистливых зверей злобы, чтобы неуклонно поспешал по пути евангельскому.” Такому представлению о символике монашеской обуви более всего соответствуют высокие, прочные русские сапоги — обувь дальних странствий и путешествий по опасным дебрям.

### **Кресты, панагия, посох.**

Наперсные кресты для священников появились в Русской Православной Церкви сравнительно недавно. До XVIII века только епископы имели право носить наперсные кресты.

После того как в употребление вошли измененные греческие подрясники, рясы и клобуки, одежды священников перестали отличаться от одежд диаконов и келейных одежд монахов, что должно было способствовать появлению особых знаков, по которым можно было бы отличить священника от прочих духовных лиц. Таким отличием стал **наперсный крест**, который до 1896 года имел статут церковного ордена: наперсным крестом как наградой и знаком монаршей милости награждали заслуженных иереев за долготное беспорочное служение. Этот крест четвероконечный, с удлинненным нижним кон-

цом. С лицевой стороны он имеет рельефное изображение Распятия, с внутренней стороны надпись “Пресвитеру, дающему образ верным словом и житием. Установлен в благочестивое царствование великого государя императора Павла I 1797 г., декабря 18.” Крест носят на цепи из крупных плоских звеньев, соединенных двойными мелкими кольцами. В середине цепи — перемычка, так что цепь спереди охватывает шею, а сзади спускается на спину.

Крест священника свидетельствует о том, что он есть служитель Иисуса Христа, пострадавшего за грехи мира, должен иметь Его в сердце своем и подражать Ему. Двухконечная цепь креста — знамение заблудшей овцы, то есть пастырского попечения о душах вверенных священнику прихожан, и креста, который Христос нес на спине Своей, как знамения подвигов и страдания в земной жизни. Крест и цепь делают серебряно-вызолоченными.

В начале XIX в. священников стали награждать в особых случаях **крестами с украшениями**. Указом Святейшего Синода от 24 февраля 1820 года отбывающим за границу русским священникам благословлялось носить там особые золотые кресты, выдаваемые из кабинета императора. Такие кресты получили название кабинетные. Иногда они выдавались как награда некоторым священникам и не выезжающим за пределы России.

Государственным указом от 14 мая 1896 года был введен в церковное употребление крест, являющийся знаком отличия всякого священника и иеромонаха. Этот крест, возлагаемый с тех пор при иерейской хиротонии, серебряный, восьмиконечной формы с рельефным изображением распятого Спасителя на лицевой стороне и надписями в верхней части: “Гдь, Црь, Слвы” (“Господь — Царь Славы”); в концах широкой перекладины “IC, XC” (“Иисус Христос”), под нижней косою перекладиной — “Ника” (греч. — победа). На обратной стороне креста надпись: “*Образ буди верным словом, житием, любовью, духом, верою, чистотою*” (1 Тим. 4:12). Лета 1896, мая 14 дня.” Крест снабжен серебряной цепью из одинарных удлиненных колец. Перемычкой в середине эта цепь также разделена на две части. Кресты 1896 года стали непременным знаком отличия иереев, который они носят за богослужением поверх риз и могут носить в повседневной обстановке поверх рясы, а кресты 1797 года так и остались наградными, по традиции жалуемые также всем выпускникам духовных академий, имеющим сан священников.

Кроме того, в XIX в. протоиереям стали выдаваться как награда кресты с украшениями, подобные архиерейским наперсным крестам.

**Панагия** — отличительный нагрудный знак епископа. В Средние века в греческих и русских монастырях, а также в миру на груди носили *энколпионы* (греч. — на груди); славянские названия: нанедренник — от недро (совр. — грудь); наперсник — от перси (совр. — грудь). Энколпионы представляли собой небольшие ковчезцы с изображениями креста Богородицы, святых, носимые на шнурках или на цепочках. Бывают энколпионы также округлыми и крестообразными. В таких энколпионах полагались иногда мощи святых или часть служебной просфоры в честь Матери Божией, дабы охранить человека от различных напастей в жизни, особенно в дальних путешествиях или походах.

В монастырях с древнейших времен установлен обычай, идущий еще от апостолов, согласно которому после трапезы совершается возношение **Богородичной просфоры** с особыми молитвами и раздача ее частиц братии для вкушения. Это связано с явлением Богоматери в третий день после Ее Успения святым апостолам, собранным за трапезой.

Когда они готовы были по окончании трапезы преломить часть хлеба, всегда оставляемого ими в честь Иисуса Христа, то увидели Богородицу, радостно приветствовавшую их, и вместо обращения ко Христу обратились к Ней с возгласом: “Пресвятая Богородице, помогай нам!” После этого апостолы, а затем многие христиане, в особенности монахи, стали в начале трапезы вкушать хлеб в честь Господа Христа, а по окончании — в честь Матери Божией. Для этой цели Богородичная просфора переносилась в энколпионах из храма к трапезе. Как Сама Приснодева Мария, так и просфора в Ее честь носят издревле название Панагия — всевятая. Поэтому энколпион, в котором переносилась Богородичная просфора, назывался панагиара, а впоследствии — панагия. Энколпионы с мощами святых, постоянно носимые благочестивыми людьми на груди, также назывались панагиара, или панагия. Кроме того, с глубокой древности некоторые верующие люди носили на груди, под одеждой или поверх нее, вместо креста икону Всесвятой Богоматери — Панагии.

Первое упоминание об энколпионе как об обязательной принадлежности епископа, которая дается ему при посвящении после литургии, содержится в сочинениях блаженного Симеона, архиепископа Солунского (XV в.). Писатель XVII в. Иаков Гоар свидетельствует, что по принятии омофора епископы Греческой Церкви получали драгоценный крест с мощами святых, называемый энколпион, с присоединением приветствия словом аксиос (достойн). Обычай возлагать энколпион на епископа при его посвящении от Православного Востока перешел в Русскую Церковь. Но на Руси были уже в широком употреблении панагиары в виде прямоугольных ковчежцев с изображениями Господа Христа, Богородицы, святых. Часто один ковчежец с мощами имел изображения Святой Троицы, Христа Вседержителя, Богородицы, святых. Были позолоченные иконы только с изображениями Богоматери. Такие иконы в XVI в. носили епископы и архимандриты. Поэтому при архиерейской хиротонии в России с XVII в. стали возлагать крест. Так как у русских архиереев в обычае было носить поверх одеяний и икону Богоматери или энколпион — ковчежец с мощами, Московский Собор 1674 года разрешил русским митрополитам носить поверх саккоса “еγκολπιον и крест,” но только в пределах своей епархии. Исключение было сделано для Новгородского митрополита, который имел право носить крест и энколпион в присутствии патриарха.

Русские патриархи, а также Киевские митрополиты как экзархи с середины XVII в. носят две панагии и крест.

Со временем мощи святых перестали быть обязательной принадлежностью панагий. В настоящее время панагия представляет собой образ Богоматери, чаще всего круглой или овальной формы, с различными украшениями, без мощей. Кресты епископов теперь также бывают без мощей. С 1742 года панагиями награждались архимандриты некоторых монастырей. Дабы отличить епископов от архимандритов, с середины XVIII в. епископам стали возлагать при посвящении два набедренника: крест и панагию. В повседневной обстановке епископы должны были носить панагию, а за богослужением панагию и крест. Такой порядок сохраняется и до наших дней.

Епископские крест и панагия являются знаками высшей власти в Церкви. Эти образы духовно означают то же самое, что и запрестольные Крест и икона Богоматери, а именно: Домостроительство о спасении людей в Церкви осуществляется благодатной силой крестного подвига Сына Божия Иисуса Христа и предстательством Богородицы как Матери Церкви. Епископский крест и панагия напоминают о том, что епископ постоянно должен иметь в своем сердце Господа и Предстательницу пред Ним — Приснодеву Марию, что для этого у него должны быть чистое сердце и правый дух и от избытка сердечной чи-

стоты и правды уста его должны износить одно лишь благое. Это отмечено и в молитвах, произносимых диаконом при надевании на епископа креста, а затем панагии. При надевании на епископа креста диакон произносит: “А аще кто хочет последовати Мне, да отвержется себе, — рече Господь, — и возмет крест свой и последует Мне, всегда, ныне, и присно, и во веки веков, аминь.” При надевании первой панагии диакон говорит: “Сердце чисто созиждет в тебе Бог, и дух прав обновит во утробе твоей, всегда, ныне, и присно, и во веки веков.” При надевании второй панагии он произносит: “Да отрыгнет сердце твое слово благо, глаголеши дела твоя Царевы, всегда, ныне, и присно, и во веки веков.”

Епископский крест и панагия с образом Богоматери, вполне определившиеся в своих основных чертах лет двести назад, возникли, казалось бы, случайно, но их символика глубоко соответствует древнейшим представлениям Церкви об участии Богородицы в спасении мира. Только ко Христу и к Богородице обращаются со словами “Спаси нас.” Остальных святых просят: “Моли Бога о нас.”

В церковном учении, молитвах и песнопениях неоднократно подчеркивается, что Пресвятая Дева Мария разделяет с Сыном Своим и Богом власть спасать души человеческие. Эта небесная власть, принадлежащая Христу и Богоматери, власть спасения людей, от имени которой епископ как носитель земной власти правит в Церкви, должна была найти и нашла свое выражение в архиерейском кресте и панагии. В повседневной обстановке епископ носит панагию и предстает перед людьми в этом виде как служитель Богоматери, представитель Ее власти, что увеличивает в истории Церкви славу Приснодевы, значение Ее участия в спасении людей перед вторым пришествием Христовым.

Архиерейские крест и панагия носятся на цепочках, которые разделяются перемычкой, так что передняя половина цепи, охватывая шею, спускается на грудь и сходится на верхней части креста или панагии, а задняя часть спускается на спину. Нельзя не видеть в этом повторения символики архиерейского омофора, который также имеет передний и задний концы, знаменующие заблудшую овцу, которую добрый пастырь взял на рамена, и крест, который Господь Христос нес на Голгофу. В сознании Церкви заблудшая овца — это образ естества падшего человечества, которое взял на Себя Господь Иисус Христос, воплотившийся в этом естестве и вознесший его на Небо, сопричислив к незаблудшим — к ангелам. Так толкует значение омофора святой Герман, патриарх Константинопольский (VIII в.), а блаженный Симеон, архиепископ Солунский, добавляет, что кресты на омофоре изображаются ради того, “яко и Христос на рамена Своих понес крест Свой; тако хотящие во Христе жити на рамена приемлют крест свой, то есть злострадание. Ибо крест есть знамение злострадания.” Святой Исидор Пелусиот (†ок. 436-440) подчеркивает мысль о том, что “епископ во образе Христа сый, исполняет дело Его и показывает всем самую одежду, яко он подражатель есть благого и великого Пастыря, восприявшего на Себя немощи стада.”

В обыденной обстановке епископы носят посохи, отличные от тех жезлов-посохов, что употребляются ими за богослужением. Повседневные посохи епископов — это обычно длинные деревянные палки с оправой и утолщением в верхней части из резной кости, дерева, серебра или другого металла. Повседневные посохи имеют гораздо более древнее происхождение, чем богослужебные жезлы. Богослужебный архиерейский жезл отделился от обыденного повседневного посоха епископов потому, что по каноническим правилам епископам и другим священнослужителям запрещается украшать себя дорогими и яркими одеждами и предметами в быту. Только за богослужением, где архиерей должен являть

людям образ славы Небесного Царя, он облачается в особо украшенные ризы и головные уборы и принимает в руки благолепный жезл.

### Богослужебные одеяния диакона и иерея.

Богослужебные одеяния духовенства имеют общее название — ризы и разделяются на одежды диаконские, иерейские и архиерейские. Священник имеет все диаконские одеяния и сверх того — присущие его сану; епископ имеет все священнические одеяния и сверх того — присвоенные его архиерейскому сану.

Богослужебные одеяния православного духовенства прообразованы в Ветхом Завете одеяниями **Аарона** и других священников, сделанными по непосредственному повелению Божию (Исх. 28:2; 31:10) и предназначенными только для священнослужения, для славы и благолепия Божественных служб. Они не могут быть носимы и употребляемы в быту. Через пророка Иезекииля Господь повелевает ветхозаветным священникам, выходя из храма во внешний двор к народу, совлекать с себя богослужебные одеяния и полагать их в преградах святых, облакаясь в иные одежды (Иез. 44:19). В Православной Церкви по окончании богослужения облачения также снимаются и остаются в храме.

В Новом Завете Господь Иисус Христос в притче о званых на царский пир, которая образно повествует о Царстве Божием, говорит о недопустимости входить в него не в брачной одежде (Мф. 22:11-14). Притча изображает брачный пир по случаю брака царского сына. По учению Православной Церкви, брак, о котором здесь и в других подобных образах часто говорится в Священном Писании, является таинственным браком Сына Божия, Господа Иисуса Христа (Агнца) с Его возлюбленной невестой — Церковью (Откр. 19:7-8). Апокалипсис при этом отмечает, что “дано было ей (жене Агнца) облечься в виссон чистый и светлый; виссон же есть праведность святых.”

Таким образом, общее символическое значение церковных служебных облачений — это выражение в видимых вещественных одеждах духовных одежд праведности и чистоты, в которые должны быть облечены души верующих людей для участия в вечной радости сочетавания Христа с Церковью избранных Своих.

Поскольку любое богослужение Церкви, особенно Божественная литургия, является такой духовной встречей со Христом в союзе любви, как бы брачным праздничным пиром, постольку духовенство призвано в доступных зримых образах представить очам и сознанию верующих те одеяния, в которых Сам Господь Вседержитель, ангелы и святые являются в области небесного бытия в состоянии обоженности, в сиянии и блеске вечной славы. Богослужебные одеяния духовенства означают и изображают собою те ризы, которые носил Господь Иисус Христос в Своей земной жизни, и в частности во время Его заключения в узы и суда над Ним. Эти земные одеяния Христа и багряница, с насмешкой надетая на Него, как на Царя Иудейского, в которых Он благоволил совершать подвиг искупления человеческого рода, прославили Его как Спасителя мира и в небесной славе как бы превратились в величественные блистательные ризы Небесного Царя. Нельзя не обратить внимания на то, сколь красочно в Апокалипсисе описаны одеяния Господа Вседержителя, ангелов, святых. Святой Тайнозритель пишет, что он увидел в открытой ему области небесного “подобного Сыну Человеческому, облеченному в подир” — длинную голубую одежду ветхозаветных первосвященников и царей, которой в Православной Церкви соответствует архиерейский подризник. Господь при этом был “*по персям опоясан золотым поясом: глава Его и волосы белые, как белая волна, как снег; и очи Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи*” (Откр. 1:13-15). В

другой момент Иоанн Богослов видит Господа сидящим на престоле, *“и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы”* (Откр. 4:3-4). Убиенным за Слово Божие, души которых покоятся под небесным жертвенником, *“даны были каждому из них одежды белые”* (Откр. 6:11). *“Великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов, и языков, стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках”* (Откр. 7:9). Далее Иоанн Богослов видит *“Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его, как солнце, и ноги его, как столпы огненные”* (Откр. 10:1). Вид этого Ангела подобен Господу, Которого апостол видел вначале между семью светильниками. Затем Иоанну Богослову является видение жены, *“облеченной в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд”* (Откр. 12:1). Под образом этой жены толкователи единодушно понимают духовное человечество, не оскверняющуюся мирскими пороками Церковь, истинно в Боге живущих людей. Солнце, в которое она облечена, означает, что в этом мире она является носительницей небесного света — откровения, благодати, чистоты (солнце означает Божественные силы). Луна под ногами жены означает господство жены над земными силами, земной мудростью. Двенадцать звезд ее венца означают апостолов и колена Израильские. В другом месте апостол видит на облаке *“подобного Сыну Человеческому; на голове Его золотой венец”* (Откр. 14:14); видит также ангелов, *“облеченных в чистую и светлую льняную одежду, и опоясанных по персям золотыми поясами”* (Откр. 15:6). Эти пояса подобны тому, в котором Господь впервые предстает пред Иоанном Богословом. Далее Господь говорит: *“Се, иду, как тать: блажен бодрствующий и хранящий одежду свою, чтобы не ходить ему нагим и чтобы не увидели срамоты его”* (Откр. 16:15). В ином месте Господь является Иоанну Богослову в виде всадника на белом коне. При этом у Господа *“очи... как пламень огненный, и на голове его много диадем... Он был облечен в одежду, обгавленную кровью. Имя Ему: “Слово Божие.” И воинства небесные следовали за Ним на конях белых, облеченные в виссон белый и чистый.” “На одежде и на бедре Его написано имя: “Царь царей и Господь господствующих”* (Откр. 19:12-14:16). *“Небесный Иерусалим,”* который назван также и женой Агнца, предстает перед Иоанном Богословом в блеске чистого золота, украшенный множеством разнообразных драгоценных камней (Откр. 21:18-21). По словам Самого Господа, побеждающий во всех искушениях *“облечется в белые одежды”* (Откр. 3:5).

Все праведники, победившие в земных искушениях и сохранившие слово Божие, в небесной жизни облечены в белые одежды. При этом на главах некоторых из них золотые венцы. Вся совокупность праведников как Церковь Божия, являемая образами жены, облеченной в солнце, жены Агнца, города Иерусалима, имеет облачения из светлого и чистого виссона, который есть праведность святых, имеет венец из 12 звезд и украшен множеством чистого золота и драгоценных камней. Ангелы — служители Божии имеют белые одежды и опоясаны по груди золотыми поясами. Такое опоясание — символ всецелого предания себя на служение Богу, послушания Богу, готовности к любому служению, отсутствия греховных влечений. Сам Господь Вседержитель предстает облеченным в длинный голубой подир, опоясанный золотым поясом по груди (как и ангелы), в красную одежду цвета крови, в ореоле радужного сияния. На главе его золотой венец, много диадем, на одежде и на бедре Его написано Его имя. Обращает на себя внимание радуга, которую



дважды видел Иоанн Богослов: вокруг престола Бога Вседержителя и вокруг сильного Ангела, сходящего с неба.

В области небесного бытия и Господь Иисус Христос, и ангелы, и Церковь верных, и отдельные праведники имеют одежды определенной формы, цвета и с определенными отличительными особенностями, а также имеют различного вида венцы.

Эти одеяния, как и все в Царстве Небесном, отличны от одежд, употребляемых в земной жизни: в Царстве Духа все духовно; но все-таки это именно одежды.

Во Христе человеческое естество вновь приобрело небесное состояние обоженности. В Преображении не только лицо Господа Иисуса Христа просияло, как солнце, но и одежды Его сделались белыми, как свет (Мф. 17:2), “*блистающими, весьма белыми, как снег*” (Мк. 9:3), то есть преобразились из вещественных в невестественные, нетленные одежды вечной жизни и славы.

Все это свидетельствует о том, что человеческое тело не создано нагим, как мы воспринимаем его теперь в условиях земной жизни. Оно имело и должно иметь и будет иметь у верных Богу людей присущие духовному состоянию человека невестественные, духовные ризы, которые воспринимаются, как одежды, и являются неотъемлемой частью единого, духовно-телесного человеческого существа в состоянии обоженности и нетленности. О такой одежде и говорится в притче о званых на брачный царский пир.

Внешним, вещественным образом таких небесных одежд Господа, ангелов и святых являются церковные, освященные по особому чину богослужебные одеяния. В согласии с общими понятиями о церковной символике эти служебные облачения таинственно содержат в себе благодатную силу своих первообразов — небесных одежд. Богослужебные **риз**ы в настоящее время являют собой удивительно точное соответствие букве и смыслу Священного Писания, свидетельствам Апокалипсиса Иоанна Богослова.

Исторически богослужебные ризы появились не сразу. В основных чертах канон богослужебных облачений сложился в VI в. Известно, что до этого времени апостол Иаков, брат Господень, первый Иерусалимский архиерей, носил белую льняную длинную одежду иудейских священников и головную повязку. Апостол Иоанн Богослов также носил золотую повязку на голове, как знак первосвященника. Многие считают, что фелонь, оставленный апостолом Павлом у Карпа в Троаде (2 Тим. 4:13), был его богослужебным одеянием. По преданию, Богоматерь Своими руками сделала омофор для святого Лазаря, воскресенного Христом из мертвых и бывшего затем епископом Крита. Таким образом, уже апостолы употребляли некоторые богослужебные одеяния. Вероятнее всего, от них в Церкви сохранилось предание, выраженное блаженным Иеронимом (IV в.), согласно которому отнюдь недопустимо входить в алтарь и совершать богослужения в одеждах общих и просто употребляемых. Как полагают, первые богослужебные одеяния христианской Церкви мало чем отличались по виду от обычных одежд, употребляемых в миру, будучи лишь особыми, предназначенными только для богослужений. Это мнение, однако, не совсем правильно. Поскольку еще апостолы употребляли некоторые одеяния ветхозаветных первосвященников, как соответствующие архиерейскому чину, то можно с большой вероятностью предположить, что по крайней мере *подир* — длинная одежда, превратившаяся затем в стихарь — подризник, и, может быть, некоторые другие предметы одеяний ветхозаветного священства с самого начала употреблялись в христианской Церкви в качестве богослужебных. Некоторые отличия церковных риз от обычных мирских по внешней форме, цвету замечаются уже в IV в., и с этого времени, то есть после прекращения гонений

на Церковь, начинается быстрое развитие символики богослужебных облачений, которая в основном сложилась уже к VI в. и сохраняется по сей день.

Общим одеянием для всех степеней священства является **стихарь**, или **подризник**. Это и по времени происхождения самое древнее одеяние. Стихарь соответствует подиру ветхозаветных первосвященников, но приобретает в христианстве несколько иной вид и значение.

У диаконов и низших клириков стихарь — верхнее богослужебное одеяние с широкими рукавами. У священников и епископов стихарь — нижнее одеяние, поверх которого надеваются прочие ризы. Поэтому оно имеет особое название — подризник.

Хотя и стихарь, и подризник прообразованы Аароновым подиром, они существенно различны. Это связано с тем, что Ааронов подир прообразует прежде всего одеяние Христа Спасителя, как истинного Первосвященника и Ходатая пред Богом за весь мир и настолько точно передает таинственные особенности этого величайшего служения Сына Божия, что и в области небесного бытия Господь является Иоанну Богослову сначала именно в подире. Правда, при этом Он опоясан по персям золотым поясом, как и ангелы, но это означает то, что Христос, являясь “великого совета Ангелом,” в Своем искупительном подвиге пребыл действительно как бы служителем тайн Пресвятой Троицы. Он Сам благоволил неоднократно указывать, что Бог есть Отец, пославший Его (Ин. 16:15), что Он, Христос, есть посланный единым истинным Богом (Ин. 17:3), что Он совершил дело, которое Бог поручил Ему исполнить (Ин. 17:4). Таким образом, Господь Иисус Христос говорит о Себе, как о слуге Божием, что уподобляет Его ангелам — служителям Бога, хотя служение Христа превышает всякого ангельского. Однако в земной жизни Христос не носил подира. Евангелие называет в числе Его одежд хитон “не сшитый, а весь тканый сверху” (Ин. 19:23), при этом указывает и на другие одежды, которые были разделены воинами на четыре части при распятии Христа (Ин. 19:23). Особенный смысл имеет багряница — длинная красная одежда, напоминавшая украшенные багряницы царей, которую для насмешки надели на Христа перед казнью. Она и по образу, как одежда царей, и по цвету глубоко соответствует духовной одежде Спасителя как Царя мира, пролившего Кровь Свою за грехи человечества и Кровью Своею питающего Церковь. В Откровении Иоанн Богослов видел Христа в облачении красного цвета. И хитон Господа (одежда земных странствий), и багряница (одежда страдания) глубоко соответствуют смыслу архиерейского служения Иисуса Христа, а потому в христианской Церкви скопирован не подир в качестве богослужебной одежды, а хитон и багряница. Подвиг и страдания Спасителя освободили и очистили верующих в Него. Об одеяниях праведников в Откровении сказано, что праведники “*омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца*” (Откр. 7:14). Вот почему в Церкви издревле для стихаря и подризника был принят, согласно единому мнению отцов Церкви, белый цвет. Белые одежды праведников в Откровении оказываются одинаковыми по цвету с одеянием ангелов. Если ангелы изначально были облечены в светоносные белые одеяния чистоты и непорочности, то праведники сопричислились ангелам, убелив одежды свои Кровью Христовою, то есть сочетавшись Христу, подвигом Своим искупившим их от греха и гибели.

Таким образом, белый цвет стихаря — подризника соответствует небесным одеждам людей и ангелов, соответствует и белым ризам Христа в Преображении. Это придает данному богослужебному одеянию двойной смысл. По форме и отделке стихарь является образом одежды земной жизни и страдания Христа Спасителя, но по цвету изображает одеяния света Божественной славы. Это точно соответствует песнопению чина крещения:

“Елицы во Христа крестистесь, во Христа облекостесь.” Верующий человек, духовно облакаясь в подвиги и страдания Сына Божия, тем самым очищает душу свою, убеляет ее, как бы облачается и в чистоту Господа Иисуса Христа, свет Его фаворской славы. Об этом чистом одеянии души в Церкви молятся: “Ризу мне подаждь светлу, одеяйся светом, яко ризою, многомилостиво Христе Боже наш.” Белый цвет стихаря означает свет, чистоту, непорочность и радость в Царстве Божиим. Вот почему при надевании стихаря и подризника читается молитва из пророческих стихов царя Давида: “Возрадуется душа моя о Господе, облече бо мя в ризу спасения и одежду веселия одея мя, яко жениху возложи ми венец, и яко невесту украси мя красотою” (это прямо соответствует образу Церкви — жены Агнца). Впрочем, в древности, как свидетельствует святой Герман, патриарх Константинопольский (VIII в.), для стихарей-подризников иногда употреблялся красный цвет — цвет Христовых страданий и багряницы. В таком случае духовно-символический смысл этого одеяния явно сужается и происходит определенный, вряд ли уместный, повтор символики: отделка стихаря уже изображает одежду страданий Христа.

Претерпев некоторые незначительные изменения, в основном касающиеся отделки, стихарь и подризник дошли до наших дней в том виде, какой они имели в глубочайшей древности. В настоящее время стихарь, как и подризник, представляет собою одежду до пят в виде рубахи, расширяющейся книзу, с вырезом для головы, без ворота. У стихаря, как верхней служебной одежды диаконов и клириков, широкие рукава, на которых внизу нашиты полосы из цветной, чаще всего голубой, материи или парчи. Эти охватывающие рукав полосы знаменуют собою, по толкованию отцов Церкви, узы, которыми был связан Господь Иисус Христос, ведомый на суд. Такая же полоса на стихарях идет поперек груди, поднимается на плечи, через них опускается двумя концами на спину и соединяется поперек спины. Она означает одновременно кровавые язвы, нанесенные Христу во время пыток, и ярем, или иго Христово, которое несут на себе служители Его. На спине под полосой стихарь имеет знамение креста, что символизирует собою Крест, который Господь нес на спине Своей на Голгофу, и свидетельствует, что облеченный в стихарь есть служитель Христов: при возглашениях ектений и при чтении и пении диаконы и низшие клирики обращены преимущественно спиной к народу. Крест помещается ниже поперечной полосы на спине, потому что крестные страдания Христа были после его бичеваний и пыток, и потому, что Крест Христа — совершенно особый подвиг, превосходящий все возможные мучения. Нашитая полоса идет и по подолу стихаря, отступя несколько от нижнего края, знаменуя собою также путы, которые связывали ноги Спасителя в темнице. Все эти полосы, помимо знамения страданий Господа Иисуса Христа, означают также Божественную силу и благодать, даваемую Христом Своим служителям, ибо сила Церкви от страданий Его. От подмышек до пояса и ниже с обеих сторон стихаря делаются разрезы в знамение прободенных ребер Спасителя.

Стихарь как верхнее одеяние диаконов делается из парчи, бархата и других тяжелых тканей. В таком случае диакон, как служитель, возносящий прошения от лица Церкви, изображает своим богатым одеянием небесное благолепие Церкви Христовой — Новый Иерусалим, сверкающий золотом и драгоценными камнями. Такой стихарь называется диаконским, так как стихари низших клириков (иподиаконов и чтецов) делаются, как правило, из простых материй белого цвета.

Подризник священников и епископов является нижней богослужебной одеждой. Она надевается на подрясник, а на нее надеваются прочие ризы. Это облачение имеет некоторые отличия от стихаря. Подризник делается с узкими рукавами, так как на них долж-

ны надеваться поручи. Рукава подризника имеют разрезы на концах. К одной из сторон разреза пришивается тесьма или шнурок, так что при облачении этим шнурком нижний край рукава подризника плотно стягивается у запястья. Эти шнурки знаменуют собой путы, связывавшие руки Спасителя, ведомого на суд. По этой причине на рукавах подризника полос нет. Нет их на оплечиях подризника, потому что плечи его покрываются верхней богослужебной одеждой (фелонью, или саккосом). На спине подризника нашивается только крест, а на подоле, поскольку он выступает из-под верхней одежды и виден всем, есть такая же нашитая полоса, как и на стихаре, с тем же символическим значением. С боков подризника имеются такие же разрезы, как на стихаре. Подризники делаются из легкой ткани и в соответствии с рассмотренным значением должны быть белыми. Отличительной особенностью архиерейского подризника могут быть так называемые гамматы — источники, струи в виде лент, висящих спереди. Они означают и кровь, стекавшую от язв Христовых, и, по блаженному Симеону, архиепископу Солунскому, — учительную благодать иерарха, и различные дары, данные ему свыше и чрез него на всех изливаемые. Подризник надевается только при служении литургии и в некоторых особых случаях.

На левом плече поверх стихаря диаконы имеют **орарь** — длинную полосу из парчовой или другой цветной материи, нисходящую с передней и спинной частей почти до пола. Орарь укрепляется петлей на пуговице на левом плече стихаря, так что концы его свободно свисают вниз. Взяв в правую руку нижний передний конец ораря, диакон возвышает его при произнесении ектений (прошений), осеняет этим концом себя крестным знаменем, указывает им в положенных случаях священнику и епископу порядок богослужебных действий. На литургии на “Отче наш,” готовя себя к принятию Святых Тайн, диакон опоясывается орарем по персям (по груди) так, что орарь пересекает сначала нижнюю часть груди, поперек, проходит двумя концами под мышки на спину, пересекается крест-накрест на спине, поднимаясь на оба плеча, через плечи концы ораря спускаются на грудь, пересекаются здесь также крест-накрест и проходят под ту часть ораря, которая пересекала поперек нижнюю часть груди. Таким образом, грудь и спина диакона оказываются охваченными орарем крестообразно. После причащения диакон снова распоясывает орарь и вешает его на левом плече.

Феодор Валсамон (XII в.), патриарх Антиохийский, в толковании на 22-е правило Лаодикийского Собора, где сказано, что “не должно низшему служителю церковному орарь носить,” говорит, что орарь есть принадлежность только диаконов и название свое получил от греческого глагола “оро,” что значит смотрю, стерегу, наблюдаю. Второе значение слова орарь — полотенце, лентион (от лат. *orarium*) или — молиться (от лат. глагола *oro*).

Господь Иисус Христос на Тайной вечери, собираясь умыть ноги ученикам Своим, снял с Себя верхнее одеяние и, взяв полотенце, препоясался, потом влил воду в умывальницу и начал умывать ноги ученикам и отирать полотенцем, которым был препоясан. Этим Он, по Его словам, дал ученикам пример служения высших низшим (Ин. 13:4, 5:15). Этим Господь явил образ и Своего служения делу духовного очищения человечества. Евангельское свидетельство дает возможность предположить, что это полотенце — лентион, которым препоясался Господь, было довольно длинным, если им можно было отирать ноги, оставаясь препоясанным им. Нет сомнения в том, что память об этом полотенце твердо сохранялась у апостолов. И вполне возможно, что, когда они вынуждены были из числа самых достойных мужей посвятить через рукоположение первых диаконов для служения при трапезах, для попечения, наблюдения за порядком в раздаянии ежедневных по-

требностей верующим, они снабдили этих диаконов полотенцами. Это имело двойное значение. Такие полотенца могли иметь вполне практическое применение во время братских трапез и в то же время являлись образом служения братьям, который дан был Христом, и отличительным знаком первых диаконов. С этих времен длинный лентион является в Церкви священным знаком служения Богу и людям. Вот почему 22-е и 23-е правила Лаодикийского Собора (364 г.) говорят об ораре, как о давно известном в Церкви облачении диаконов, которого никому, кроме них, не дозволяется носить. С прекращением общих братских трапез христиан обязанности диаконов сосредоточились на наблюдении за чинностью и порядком богослужений, уходом за святыми предметами алтаря, возглашении прошений и вообще в сослужении иереям и епископам.

Орарь, как полагают, был прообразован в ветхозаветной Церкви особым убрусом (полотенцем), которым в иудейских синагогах с возвышенного места давали знак возглашать “Аминь” при чтении Закона и Пророков. В христианской Церкви диаконы, возвышая орарь на амвоне, также как бы предуготовляют верующих к последующему молитвословию. Некоторые толкователи видят одно из значений ораря в том, что он своими передним и задним концами означает соответственно Новый и Ветхий Заветы. Поэтому, если диакон перед причащением не соединит Ветхого Завета с Новым, — то есть не опоясается орарем, как было указано, то не приобщается. Орарь содержит в себе и другие высокие значения. По толкованию святого Иоанна Златоуста, блаженного Симеона, архиепископа Солунского, и других отцов Церкви, орарь является знамением невещественных ангельских крыл, так как и сами диаконы в Церкви представляют образ ангельского служения. На древних орарях изображали слова ангельского песнопения “Свят, Свят, Свят.” Блаженный Симеон, архиепископ Солунский, по этому поводу замечает, что диакон “когда намеревается причаститься Святых Даров, тогда он подражает тем шестокрылым серафимам, которые двумя крылами закрывают свои лица, двумя — ноги, и двумя летают, восклицая: “Свят, Свят, Свят.” Действительно, крестообразное опоясание диакона орарем перед причащением в точности соответствует опоясанию ангелов по персям, о котором говорится в Откровении Иоанна Богослова. Даже Сам Господь Иисус Христос предстает Тайновидцу опоясанным также золотым поясом, являя образ Своего служения делу спасения людей. Крестообразно опоясанный поверх стихаря орарь является также принадлежностью иподиаконов. В отличие от диаконов эти низшие клирики всегда имеют орарь опоясанным по персям. Прислуживая епископу за богослужением, они тоже являют образ ангелов — служителей, опоясанных золотыми поясами. В этом отношении они изображают низшие ангельские чины. Иподиаконы имеют посвящение, но не в священный сан. Диакон — первая священная степень. Орарь, носимый им почти всегда на одном левом плече, означает именно, благодать священного сана, но только первой степени священства, дающей диакону право быть служителем, но не совершителем таинств. Однако и эта благодать священного диаконского сана есть иго и ярем работания Богу и людям, есть крестоношение. Символическое выражение и этих духовных истин содержит в себе диаконский орарь. С другой стороны, орарь напоминает диакону о необходимости в своей службе и жизни подражать ангелам, всегда готовым к быстрому исполнению воли Божией, хранящим непорочность и чистоту, пребывающим в совершенном целомудрии.

Итак, орарь соединяет в себе следующие духовные значения. Он знаменует — ангельские крыла, готовность к исполнению воли Божией, силу и крепость, отсутствие греховных влечений; благое бремя служения Христу и крестную ношу; Божию благодать свя-

щенного сана; Ветхий и Новый Заветы, их нераздельность во Христе; двойственный характер служения диакона: Богу и людям.

Некоторые церковные Соборы древности запрещали украшать орарь золотом и вышивками. Однако в сознании полноты Церкви орарь явился образом золотых поясов ангелов в Откровении Иоанна Богослова. Поэтому с древнейших времен и поныне орари украшаются прежде всего знаменами крестов, чем свидетельствуется, что диаконы — Христовы служители и сами несут духовный крест злострадания. На орарях также допустимы вышивки с растительным орнаментом, выражающие ту мысль, что служение Богу есть служение жизни, изобилию духовных благ, духовное плодоношение самих служителей, обещающее им вкушение плодов древа жизни в Царстве Небесном. Орари часто делаются из парчи, особенно ясно изображая золотые пояса ангелов. По обоим краям ораря по всей длине идут полосы, нашитые из иной материи, чем сам орарь. Поскольку язвы с истекшей кровью Христовой ознаменованы полосами на стихаре диакона, то полосы на ораре означают преимущественно струи Божией благодати. На некотором расстоянии от концов ораря нашиваются поперечные полосы. Концы ораря часто бывают украшены бахромой. Эта бахрома, напоминающая птичье оперение, свидетельствует о том, что орарь есть образ невещественных ангельских крыл. Здесь следует заметить, что в церковной символике бахрома, кисти, напоминающая оперение птиц, всегда являются свидетельством того, что данное облачение есть образ невещественных, небесных, горних духовных одежд. Бахромой отделяется низ епитрахили, концы архиерейского омофора имеют бахрому и кисти, подолы подризников часто также украшаются бахромой, особенно наглядно представляя эту одежду как небесную, ангельскую, струящуюся лучами света.

На орарях и ныне иногда пишутся слова ангельского песнопения “Свят, Свят, Свят.” Чаше всего эта надпись встречается на так называемых двойных орарях протодиаконов и архидиаконов. Этот орарь бывает шире обычного, диаконского, и имеет ту особенность, что средней частью своей проходит под правой рукой так, что один конец ораря поднимается через спину к левому плечу и опускается вниз спереди, а другой конец проходит из-под правой руки через грудь вверх и по тому же левому плечу спускается вниз сзади. Такое устройство ораря знаменует старшинство протодиаконов и архидиаконов в рамках одного и того же диаконского чина, что является образом старшинства одних ангелов над другими.

На рукава подрясника, а при полном облачении — на рукава подризника священники и епископы надевают **поручи**, или нарукавники. Диаконы надевают их на рукава подрясника. Поручь представляет собою слегка выгнутую полосу плотной материи с изображением креста в середине, обшитую по краям лентой иного оттенка, чем сама поручь. Охватывая руку в запястье, поручь соединяется с внутренней стороны руки с помощью шнура, продеваемого в металлические петли на боковых краях его, а шнур обматывается вокруг руки, так что поручь плотно стягивает рукав подризника или подрясника и прочно держится на руке. При этом знамение креста оказывается на внешней стороне руки. Поручи надеваются на оба рукава и знаменуют собою Божию силу, крепость и мудрость, даваемые священнослужителям Его для совершения Божественных таинств. Знамением креста поручи означают, что не человеческие руки священнослужителей, а Сам Господь через них совершает таинства Своею Божественной силой. Это значение поручей отражено в молитвах при надевании их для служения литургии. Для правой поручи читается: “Десница Твоя, Господи, прославилась в крепости, десная Твоя рука, Господи, сокруши враги и множеством славы Твоя стерл еси супостаты.” Эта молитва содержит также мысль о том,

что поручи как знамение силы Божией защищают священнослужителя от демонских козней при совершении таинств. Для левой поручи читается: “Руце Твои сотвориште мя и создасте мя, вразуми мя и научуся заповедем Твоим.”

История происхождения поручей следующая. В первоначальной Церкви поручей не было. С глубокой древности узкие рукава иматия (подрясника) и подризника украшались особой отделкой в виде двух-трех полос, охватывавших края рукавов. При этом между этими полосами иногда изображали крест. У церковных авторов древности не встречается толкований этой отделки. Поручи появились сначала как предмет облачения византийских царей. Ими украшались и стягивались рукава нижней одежды, выступавшие из-под широких рукавов саккоса — верхнего царского облачения. Желая почтить особой честью патриархов своего столичного Константинопольского престола, императоры стали жаловать им предметы царского облачения. Византийские цари жаловали патриархам жезлы, право изображать на обуви и коврах двуглавого орла. В XI-XII вв. Константинопольские святители получили от царей саккос и поручи; затем поручи перешли к предстоятелям других православных Церквей, к наиболее видным восточным митрополитам и епископам. Несколько позднее поручи перешли к священникам. Блаженный Симеон, архиепископ Солунский (XV в.), пишет о поручах, как о необходимой принадлежности священнического и епископского облачения. В XIV-XV вв. поручи как награда появились сначала у некоторых архиереев, а затем у всех диаконов. Древние поручи часто богато украшались золотым и серебряным шитьем, жемчугом, иногда на них изображали деисис, икону Господа Иисуса Христа, Матери Божией, Иоанна Крестителя, иногда они не имели никаких изображений. В дальнейшем единственным изображением на поручах становится крест — знак крестной силы, сообщаемой служителю престола Божия. Символика поручей достигает, таким образом, своего завершения в XVI-XVII вв. С появлением поручей на рукавах подризника и подрясника перестали нашивать полосы и кресты. Поручи как внешний по отношению к рукавам предмет явили наглядным образом свидетельство того, что не самому священнослужителю принадлежит сила и мудрость в совершении таинств и служб, а дается ему извне, от Бога. В этом догматический смысл происшедшего в символике рукавов изменения.

Блаженный Симеон, архиепископ Солунский, придает поручам, помимо знака Божией силы и мудрости, значение образа пут, которыми были связаны руки Спасителя, ведомого на суд. Когда поручи надеваются на подрясник или подризник без шнуров на рукавах, они действительно приобретают и это значение. Когда же они надеваются на подризник, рукава которого уже стянуты шнуром — образом пут Христовых, — за поручами остается только первое их значение — силы и мудрости Божией, совершающей таинства.

Стихарь, орарь и поручи — облачение диакона. Другие богослужебные ризы относятся к одежаниям иерейского чина.

Начиная с XV в. архиерей, посвящая диакона в сан священника, огибал его шею диаконским орарем, так что оба его конца равномерно спускались по груди вниз, до подола, и при этом соединялись один с другим. Получалась **епитрахиль** — предмет одежания священников и епископов. (Слово епитрахиль в греческом — мужского рода, но в русских книгах употреблялось в женском роде). Так именно поступали начиная с XV в. архиереи, посвящая диакона в сан священника. Образованная из ораря епитрахиль означала, что священник, не теряя благодати диаконского сана, приобретает двойную, по сравнению с диаконом, сугубую благодать, дающую ему право и обязанность быть не только служителем, но и совершителем таинств Церкви и всего дела священства. Это не только двойная благо-

дать, но и двойное иго, ярем. Поэтому, по блаженному Симеону, архиепископу Солунскому, епитрахиль означает с этой точки зрения, что священник как бы впрягается в ярем работорговца Господу. Таким образом, епитрахиль соединяет в себе два основных символа: благодати Божией, щедро изливаемой Богом на служителей своих, и благого ига священства, как крестной ноши, которую духовно несет священник, подражая Христу, несшему Свой Крест на Голгофу за спасение рода человеческого. Священник поэтому является подражателем Господа и в своем служении Богу и людям, и в духовном крестоношении. В древности некоторые толкователи — святой Герман, патриарх Константинопольский (VIII в.), — усваивали епитрахили еще и значение уз, или пут, Христовых. В некоторых литургических памятниках XVI в. при надевании епитрахили указаны слова: “Емша Иисуса, связаша и приведоша Понтийскому Пилату игемону.” Но основное значение епитрахили — то все-таки знамение благодати Божией. Поэтому при облачении и епитрахиль читается молитва: “Благословен Бог, изливаяй благодать Свою на священники Своя, яко Миров на главе, сходящее на браду, браду Аарону, сходящее на ометы одежды его” (Пс. 132:2). Напоминание об Аароновом священстве здесь имеет глубокий смысл, означающий нераздельность во Христе Ветхого и Нового Заветов. Благодать Ааронова священства, обозначенная обильным возлиянием на главу его святого Мира, была прообразом той благодати, которую получают теперь во Христе и от Христа священники Нового Завета.

В позднейшие времена (примерно с XVI-XVII вв.) епитрахили стали делать не из диаконских орарей, а особо, для удобства ношения. В той части, которая охватывает шею, епитрахиль делается фигурной и узкой, дабы эта часть могла удобно облежать ворот подрясника или рясы. При посвящении диакона во пресвитера епископ в настоящее время уже не обносит орарь вокруг шеи посвящаемого, а сразу возлагает на него готовую епитрахиль. Отделение епитрахили от ораря не упраздняет, однако, смысла епитрахили как ораря, соединенного спереди. Поэтому и в настоящее время епитрахиль шьется таким образом, что представляет собой спереди две отдельные полосы, соединенные лишь в нескольких местах, где помещены условные пуговицы, так как петель нет, пуговицы посажены в тех местах, где половины епитрахили просто пришиты одна к другой. Но по всей длине епитрахиль не сшивается, за редкими исключениями. Диаконский орарь имеет на себе, как правило, семь нашитых крестов в ознаменование того, что диакон есть служитель всех семи таинств Церкви, а священник совершает шесть таинств: Крещение, Миропомазание, Покаяние, Причащение, Брак, Елеосвящение. Таинство Священства имеет право совершать только епископ. При огибании ораря вокруг шеи крест в средней его части оказывается на задней стороне шеи, а шесть остальных расположены друг против друга на обеих половинах ораря, соединенных спереди. Таким же образом знамения креста нашиваются и на епитрахиль, так что спереди он имеет три пары крестов на обеих своих половинах, что свидетельствует о том, что священник совершает шесть таинств Церкви. Седьмое знамение креста, расположенное на вые священника, означает, что свое священство он принял от епископа и подвластен ему, а также то, что он несет на себе иго (ярем) служения Христу, крестным подвигом искупившему род человеческий.

То, что епитрахили стали со временем шить особо, отдельно от диаконских орарей, имеет определенное духовное значение: иерейский сан — не просто некоторое расширение прав диаконского сана, это — особая ступень, так как из служителя тайнам человек в сане священника превращается в совершителя их. Символика полос и бахромы епитрахили та же, что и ораря.



Все богослужения и требы священник должен совершать в епитрахили, которая надевается поверх рясы, а при полном облачении — поверх подризника, как это бывает всегда при служении литургии и в некоторых особых случаях.

За исключением будничных богослужений — малое повечерие, полунощница, часы — если на них не читается Евангелие, и некоторых треб, когда священник может быть облачен в одну только епитрахиль, он всегда надевает фелонь.

**Фелонь** (в обиходе — риза) представляет собой верхнее богослужбное одеяние священников и в некоторых случаях епископов. Во множественном числе слово “ризы” означает все вообще облачения, но форма единственного числа подразумевает фелонь.

Это одеяние очень древнее. Фелонь в древности представлял собой плащ-накидку из длинного прямоугольного куска шерстяной материи и служил для защиты от холода и непогоды. Его надевали на оба плеча, причем передние концы стягивались на груди, и через одно плечо; иногда в середине этого плаща делался вырез для головы, и надетый на плечи фелонь покрывал длинными концами спереди и сзади все тело человека. При этом у иудеев края фелоня украшались иногда рясами или ометами — отделкой из нашитых кружев; а по самому краю этой отделки нашивались так называемые тресны — синий шнур с кисточками или бахромой в знак всегдашнего памятования о заповедях и Законе, что было поведено Самим Богом (Чис. 15:37-40). Фелонь носил Господь Иисус Христос в Своей земной жизни. Это подтверждают древние иконы, где Спаситель почти всегда изображен в плаще, надетом иногда на оба плеча, а иногда через одно плечо. Возможно, именно фелонь — плащ имеет в виду Иоанн Евангелист, когда говорит, что на Тайной вечери Господь, собираясь умыть ноги ученикам, снял с Себя верхнюю одежду. Фелонь носили и апостолы, свидетельство чему есть у апостола Павла (2 Тим. 4:13). Многие считают, что это была его богослужбная одежда. Во всяком случае, даже если Господь и апостолы употребляли фелонь только как обычную верхнюю одежду тех времен, в сознании Церкви она именно поэтому приобрела священное значение и с самой глубокой древности стала употребляться в качестве богослужбного облачения.

Нечто вроде фелоня представляло собой в древности и вретнице — длинная накидка из грубой власяницы, покрывавшая все тело и надевавшаяся во время скорби, покаянного поста, в знак позора на преступников. По преданию, и Христос при поругании был облечен во вретнице.

Фелони в древней Церкви были белого цвета. Блаженный Симеон, архиепископ Солунский, дает самое полное и глубокое объяснение символического значения фелоня: “Белизна этой одежды означает чистоту, святость и сияние славы Божией, ибо Бог есть свет и одеяйся светом, яко ризою... Фелонь шьется без рукавов во изображение вретница, в которое одет был Спаситель во время поругания. Эта священническая одежда покрывает все тело, от главы до ног, во образ Божия Промысла, который нас от начала поддерживает и хранит. Во время священнодействия фелонь поднимается обеими руками, и эти руки, как крылья, означают ангельское достоинство, а действия, ими совершаемые, действительную силу, которой совершает таинство иерей. Священный фелонь означает высшую и свыше подаваемую силу и просвещение Святого Духа. Эта одежда означает и светлость первейших горних чинов, и силу Божию, все содержащую, промыслительную, вседетельную, благотворную, которою Слово снизошло даже до нас и чрез воплощение, распятие и восстание соединило все горнее с дольным.”

Из слов блаженного Симеона видно, что еще в XIV-XV вв. фелонь покрывал священнослужителя от шеи до ног спереди и сзади. Мозаики святой Софии в Константинополе

ле также изображают древних святителей в фелонях, нисходящих со всех сторон почти до земли. Таким образом, древний вид церковного фелоня — это колоколообразный мешок, без рукавов, с вырезом для головы, без твердых подкладок в верхней части.

В древности фелонь был богослужебным одеянием священников и всех епископов, вплоть до патриархов. До XI-XII вв. святители не имели никаких других богослужебных одеяний. Отличием патриарших и митрополичьих фелоней были изображаемые на них кресты, чего не имели на подобных одеяниях даже архиепископы и епископы. Фелонь патриархов и митрополитов сплошь покрывали изображениями крестов, а потому называли полиставрий (греч. — многокрестие). Некоторым архиепископам и епископам в виде особого патриаршего благословения дозволялось носить фелони с четырьмя крестами. После того как в XII в. Константинопольские патриархи стали носить саккос как верхнее богослужебное одеяние, полиставрий стал входить в обиход все большего числа архиереев, и в XV в. он был одеянием всех епископов.

Форма фелоня менялась. Для удобства ношения спереди на подоле стал делаться больший или меньший полукруглый вырез, то есть передний подол фелоня уже далеко не доходил до ступней. Со временем верхние оплечия фелоня стали делать твердыми и высокими, так что задний верхний край фелоня в виде усеченного треугольника или трапеции стал возвышаться теперь над плечами священнослужителя.

В XV-XVII вв. на фелонях появилась особая отделка. Окружность выреза для головы и подол фелоня облагались нашитыми полосами в более древние времена. Но в XV-XVII вв. к этим полосам присоединяется еще полоса, охватывающая фелонь вокруг по спине, груди и предплечьям. Эта полоса знаменует собою язвы на теле Господа Иисуса Христа с истекавшей из них кровью, то есть то же, что полосы на оплечиях стихаря. Поскольку иерейский стихарь-подризник всегда надевается только под фелонь, эта символическая полоса была как бы вынесена с нижней одежды на верхнюю. Кроме того, на фелоне появилась еще одна полоса, пересекающая грудь ниже указанной верхней полосы и проходящая вдоль всего фелоня, близко к подолу, но несколько выше его. Таким образом, фелонь имеет ныне четыре символических полосы, которые означают Четвероевангелие, служителями и благовестниками которого являются епископы и священники. В отдельности эти полосы имеют и свои особые значения. Полосы на вырезе для головы и по краю подола знаменуют собой путы, которыми был связан Господь Иисус Христос, ведомый на суд. Полоса, идущая по груди и спине, как уже сказано, знаменует следы бичеваний Спасителя — кровавые язвы на теле Его. Полоса, пересекающая грудь и идущая вдоль краев фелоня, не доходя до них, — это знамение Пречистой Крови Христа, истекшей из Его прободенных ребр на Кресте. Все эти полосы означают также Божественное охранение, благодать, силу и премудрость, окружающие священнослужителя при совершении им таинств Церкви.

На спине в верхней части фелоня под плечевой полосой так же, как и на стихаре и по тем же причинам помещается знамение креста. А внизу спинной части фелоня, ближе к подолу, на одной линии с крестом нашивается восьмиконечная звезда. Восьмиконечная звезда в христианском представлении означает восьмой век — наступление Царства Небесного, новую землю и новое небо, так как земная история человечества насчитывает семь периодов — семь веков. Таким образом, в двух кратких символах — кресте и восьмиконечной звезде обозначены на фелоне начало и конец спасения человечества во Христе Иисусе. Эти символы могут означать также Рождество Христово (звезду над Вифлеемом) и Его Крестный подвиг. Однако Вифлеемская звезда содержит в себе и знамение бу-

дущего века, ибо с пришествием Сына Божия во плоти к людям “приблизилось Царство Небесное.” Звезда и крест на фелоне знаменуют, кроме того, соединение в Православной Церкви благодати священства Ветхого (звезда) и Нового (крест) Заветов.

Если древние фелони по покрою представляли собою круг или почти круг с вырезом в центре для головы, что символически означало полноту Божественной благодати, то позднейшие и современные фелони представляют в развернутом виде, если разрезать фелонь по центру груди, почти правильный полукруг. Покрой фелоней изменялся исторически одновременно с введением саккосов в общее употребление всех епископов, в связи с чем фелонь становился иерейской одеждой. Поэтому изменение покроя фелоней, как преимущественно иерейской одежды, соответствовало тому обстоятельству, что священник не обладает полнотой благодати, какой обладает епископ. И поскольку фелонь перестал быть обязательным епископским облачением, то он потерял форму полного круга. Полноту архиерейской благодати стал отображать саккос.

С XVI-XVII вв. фелони часто стали делать из золотой парчи, так что их верх возвышался конусом над плечами. И чтобы верх фелони из легких тканей тоже возвышался, их верх стали изготавливать с жесткой подкладкой. Жесткая верхняя часть фелоня яснее явила в наглядном внешнем образе духовное понятие о ярме и иге Христовом, которые несет на себе в своем служении священник. Жесткая часть стала как бы прямо соответствовать той духовной одежде христиан, о которой апостол Павел говорит: “Облекшись в броню веры и любви” (1 Фес. 5:8), и в ином месте: “Облекшись в броню праведности” (Еф. 6:14). Фелонь, таким образом, помимо указанных выше значений, приобрел значение брони веры, любви и праведности, в которую как бы и внешне теперь облачается священник, напоминая себе и верующим о духовном облачении воинов Христовых. В Посланиях апостол Павел говорит о всеоружии Божиим, которое должны взять христиане для духовной брани с силами тьмы (Еф 6:11-17; 1 Фес. 5:8), перечисляя при этом некоторые виды этого оружия. С этой точки зрения богослужебные одежды действительно напоминают воинские доспехи.

Вмещающая в себе множество высоких духовных понятий, фелонь общим своим обликом преимущественно означает сияние Божественной славы и крепости, Божественного света, облакающих священнослужителей, одеяние праведности и духовной радости. Поэтому в молитве при надевании фелоня читается: “Священницы Твои, Господи, облечутся в правду и преподобии Твои радостно возрадуются всегда, ныне, и присно, и во веки веков. Аминь” (Пс. 131:9). Понятия о Божественном свете, праведности, радовании, как о богатстве духовных дарований и чувств, дают возможность фелоням быть не только белого цвета. Фелони делаются из золотой, серебряной парчи, что особенно подчеркивает значение сияния славы, а также из материи других основных цветов, принятых в богослужении для облачений. Начиная с XVIII в. Великим постом надеваются фелони черного цвета с белыми полосами, являясь в этом случае знаменем рубища и вретнища, в которое одет был Спаситель при поругании.

С глубокой древности в Церкви употребляется **короткий фелонь**, надеваемый при посвящении в чтеца и означающий, что посвящаемый приходит под ярмо подчинения и послушания священнослужителям Церкви, под кров Бога. Поскольку посвящение в чтеца — это возведение в степень низшего клирика, то и фелонь надевается не полный, а короткий. Правила Восточной и Русской Церквей повелевали чтецам всегда носить короткий фелонь за богослужением, что и соблюдалось в Греции до конца XIV в., а в России — до XVI в. После этого времени короткий фелонь уже не употребляется при бого-

служении и надевается только при посвящении в чтеца. Епитрахиль, поручи и фелонь составляют малое священническое облачение, в котором служат все вечерние и утренние службы и требы, кроме литургии. При служении литургии, а также в отдельных случаях, предусмотренных Уставом, священник надевает полное облачение. Основой полного облачения является подризник. Поверх него последовательно надевают епитрахиль, поручи, пояс, набедренник, палицу, фелонь. При этом набедренник и палица, являясь наградами духовенству, могут быть не у всех священников и не входят в число обязательных предметов облачения.

Пояс, надеваемый поверх подризника и епитрахили, представляет собой не очень широкую полосу материи с отделкой в виде полос иного цвета или оттенка по краям, в середине имеет нашитое знамение креста. С двух концов пояса имеются ленты, которыми он связывается сзади, на пояснице.

С древнейших времен и поныне плотно стянутый **пояс**, как предмет одеяния тружеников и воинов, употреблялся для придания телу крепости и силы. Отсюда и как символический предмет в религиозном и светском обиходе пояс всегда означал определенные понятия силы, крепости, власти или готовности к служению. Псалмопевец пророк Давид говорит: “Господь воцарися, в лепоту облечеса, облечеса Господь в силу и препоясая.” Здесь, как и во многих других местах Священного Писания, Божественная сила символически обозначается поясом, препоясанием. Христос, опоясавшись длинным полотенцем и умывая ноги ученикам Своим, дает этим образ Своего служения людям. И о Своем служении верным в будущем веке Царства Небесного Господь Иисус Христос говорит образно: “Он препояшется, и посадит их, и, подходя, станет служить им” (Лк. 12:37). Апостол Павел увещевает христиан, говоря: “Итак, станьте, препоясав чресла ваши истиною” (Еф. 6:14). В этих словах понятие духовной крепости истины соединено с понятием о служении Богу в духе истины.

Поэтому в церковном сознании с древнейших времен пояс был знаком духовной силы, подаваемой Богом для борьбы с грехом, и исполнения воли Божией, знаком целомудрия, отсечения плотских страстей, знаком бодрственной готовности ко всякому доброделанию в служении Богу и людям, а также знаком определенной духовной высоты и власти. Пояса в древности были обязательным предметом одеяния царей и знати. Все это нашло свое отражение в молитве, которая читается при надевании пояса священником: Благословен Бог, препоясуяй мя силою, и положи непорочен путь мой, совершая нозе мои, яко елени, и на высоких поставляяй мя (Пс. 17:33-34).

**Набедренник** представляет собой продолговатый прямоугольный плат на длинной ленте — первая по очереди награда за ревностное служение Церкви.

Набедренником награждаются архимандриты, игумены и священники. Символически прямоугольная форма набедренника означает Четвероевангелие, что вполне согласуется с понятием меча духовного, который есть слово Божие.

Набедренник означает меч духовный, который есть слово Божие (Еф. 6:17). Этим оружием священник и епископ должны вооружаться против нечестия, ереси и вообще против всего греховного и порочного. При надевании набедренника читаются стихи псалма: Препояши меч Твой по бедре Твоей, Сильне, красотою Твоею и добротою Твоею, и мечем, и успевай, и царствуй истины ради, и кротости и правды, и наставит Тя дивно десница Твоя, всегда, ныне и присно, и во веки веков (Пс. 44:4-5). Пророческие слова отнесены к Богу, ко Христу. И с этим удивительно согласуется свидетельство Иоанна Бого-

слова, который видит в Откровении Господа Иисуса Христа облеченным в одежду, где на бедре написано: “Царь царей и Господь господствующих.”

Набедренник в виде прямоугольного плата — русское явление. В Греческой Церкви таких набедренников не было; в древности и теперь там употребляется палица — равносторонний ромбовидный плат, укрепленный на ленте одним острым углом. В Русской Церкви до конца XVIII в. палица также была принадлежностью в основном епископов, а с XVI в. стала наградой, даваемой архимандритам. Архимандриты носили ее вместе с набедренником: палицу — на правой стороне, набедренник — на левой. В Греческой Церкви в Средние века палица также была наградой особо заслуженным пресвитерам. Русское белое духовенство получило право ношения палицы как награды по Указу Павла I в 1797 году. Палица — шестая церковная награда протоиереев, носится на правом боку, а набедренник, в таком случае, — на левом. Таким образом, палица гораздо древнее набедренника.

Итак, в совокупность полного богослужебного облачения священника входят шесть одеяний, в соответствии с шестью таинствами, которые он имеет право совершать: подризник, епитрахиль, поручи, пояс, набедренник, фелонь. Поскольку палица в сущности то же, что и набедренник, она не входит в счет.

Некоторые священники и протодиаконы носят при богослужении фиолетовую камилавку — головной убор цилиндрической формы, слегка расширенный кверху, на твердой основе, обтянутый обычно фиолетовым бархатом. Такая камилавка является третьей по очереди после набедренника и скуфии наградой священникам и второй после двойного ораля наградой особо заслуженным протодиаконам и архидиаконам.

## **Иконопочитание и иконопись в богослужебной жизни Церкви.**

### **Введение.**

Христианской символикой пронизано все церковное богослужение. Через символы приоткрывается верующим определенная, всегда живущая в Церкви реальность. “Мы не в состоянии подниматься до созерцания духовных предметов, — говорит святой Иоанн Дамаскин, — без какого-либо посредства, а для того, чтобы подняться вверх, имеем нужду в том, что родственно нам и сродно.” Реальность, представляемая христианским символом, не есть реальность плоти, но реальность высшая, духовная. Изучать христианскую символику отдельно от богослужения — невозможно: она развивалась вместе с богослужением, вместе с ним толковалась и раскрывалась отцами Церкви. Вне богослужения она теряет свой смысл, превращаясь в ряд отвлеченных, бесплодных понятий.

Христианская иконография, как одна из сторон Предания, — вдохновляется и направляется Духом Святым, живущим в Церкви. Это Предание живет и выражается в иконе так же, как и в богослужебных текстах. Поэтому и говорят отцы VII Вселенского Собора, что “иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание Кафолической Церкви... Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение... зависит от святых отцов.” Если обратиться к технике иконописания, то, по терминологии иконописцев, процесс создания иконы предстает как символический процесс постепенного раскрытия изображения, —

когда изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности доски: тем самым иконописец не создает изображение, но открывает его. Так, например, мастер, пишущий “доличное,” т.е. одеяния, элементы пейзажа и архитектуры, по терминологии иконописцев, “раскрывает” доличное; краска, которой он при этом пользуется, называется “раскрышкой.”

В деяниях VII Вселенского Собора (787 г.) сказано далее: “Изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование с изобразительностью... Что слово сообщает через слух, то живопись показывает молча, через изображение” (Деяние 6-е). Согласно этому определению, Церковь смотрит на икону не просто как на живописную иллюстрацию к повествованиям Священного Писания, но как на особую форму откровения Божественной реальности. Священное Писание и образ “указывают и поясняют” одно другое. Поэтому икона в Церкви имеет не только литургическое, но и догматическое значение. Через богослужение и икону Божественное Откровение становится достоянием верующих. Образ становится уже не только символическим выражением истины, но более или менее адекватным представлением о ней, и в этом смысле критерий, определяющий соответствие иконы церковному Преданию, должен быть тот же, который мы применяем по отношению к священным и богослужебным текстам, т.е. каноничность. Это значит, что икона не только по своему содержанию, но и по характеру его раскрытия должна соответствовать догматам веры. Священному Писанию и Преданию. В иконе недопустим произвольный полет фантазии художника, как это наблюдается в религиозной живописи. Светские критики усматривают в этом “консерватизм Церкви,” препятствующий якобы развитию искусства. Но это очевидное непонимание характера и цели христианского искусства. Каноническая форма возвышает художника до высоты, достигнутой уже соборным художественным гением, и этим освобождает его от необходимости “раболепствовать плоти,” направляет его творческую энергию к богопознанию. Православная Церковь никогда не допускала написания икон на основе воображения художника, потому что это означало бы сознательный и полный разрыв с первообразом. Тогда имя, которое носит икона, уже не соответствовало бы лицу, на ней изображенному, т.е. стало бы ложным.

Лишенную черт земного натурализма, иконографию часто воспринимают как идеализированную форму выражения, совершенно лишенную реализма. Это недоразумение проистекает из того, что светское и церковное понимание реализма различны. Если светский художник-реалист стремится воспроизвести только видимую плотскими очами физическую реальность мира, да к тому же преломленную через его личное восприятие, замутненное страстями, то церковное видение мира таинственно прозревает во временном — вечное, в зримом — незримое, в тленном — нетленное, которое Церковь и раскрывает в иконописи и богослужении. Подлинная, каноничная икона выражает опыт святости. Искусство иконописцев Церковь рассматривает как очевидное свидетельство святости, богословие и благочестие в образе и цвете. Вот почему Церковь предписывает писать иконы по образцам, оставленным нам святыми иконописцами: “Изображай красками согласно Преданию, эта живопись так же истинна, как Писание в книгах, и Божественная благодать почитает на ней, потому что свято то, что она изображает” (св. Симеон Солунский). Потому церковное понимание искусства было, есть и будет одно: реализм. Это значит:

Церковь, как “столп и утверждение Истины” требует только одного — истины в Духе Святом. Смысл иконы и ее ценность заключаются не в ее вещественной красоте, но в той духовной красоте первообраза, которая есть Богоподобие. В иконописи Церковь выра-

жает догмат Преображения. Именно в иконе преобразование человека и всей твари понимается и передается как вполне объективная реальность. Гармония и мир среди твари в Церкви, охватывающей весь мир, — вот основная мысль православной иконописи.

### **Храм — икона преображенного космоса.**

В образе самого древнерусского храма находит свое выражение сущность жизненной правды Православия. Храм понимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и низшая тварь. Именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противопоставляется всеобщему противоборству и непрерывной борьбе за существование.

Мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а чаяние, не осуществленную еще надежду всей твари. Он олицетворяет собой другую действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого человечество еще не достигло. Эта мысль с неподражаемым совершенством выражена в архитектуре древнерусских храмов.

Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиль выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. Наконец, “луковичное” завершение древнерусского храма, пришедшее в XVI в. на смену “шлемовидному,” воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, благодаря которому наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма, как бы огненный язык, увенчанный крестом, и к кресту заостряющийся. При взгляде на колокольню церкви св. Иоанна Лествичника в Московском Кремле (Иван Великий) кажется, что перед нами гигантская свеча, горящая к небу, над Москвой, а многоглавые кремлевские соборы и церкви как бы огромные многосвещники. И не только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Всякие попытки объяснить луковичную форму куполов древнерусских церквей какими-либо утилитарными целями не объясняют в ней самого главного — религиозно-эстетического значения луковицы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует много других способов добиться тех же практических результатов (не допустить залеживание снега и влаги), в том числе завершение храма конусообразным покрытием, как в церковном зодчестве Армении и Грузии, или готическим шпилем. Такое завершение (наряду с шатровым) производило некоторое эстетическое впечатление, соответствующее определенному религиозному настроению, православно-русскому духовному опыту. Это религиозное переживание прекрасно передается народным выражением, “жаром горят,” в описании церковных глав.

Внутри древнерусского храма луковичная глава сохраняет традиционное значение всякого купола, она изображает собой неподвижный свод небесный. Как же с этим совмещается тот вид устремленного кверху пламени, который они имеют снаружи? Противоречие это легко разрешается. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Сам Бог и за пределами которого ничего нет; естественно, что тут купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где царствует Сам Господь. Иное дело снаружи: там над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени. Между наружным и внутренним образами существует полное соответствие:

именно через это видимое снаружи горение небо сходит на землю, проводится внутрь храма и становится здесь, в образе купола, тем его завершением, где все земное покрывается благословляющею рукою Всевышнего. Эта рука, побеждающая мирскую рознь, все приводящая к единству соборного целого, держит в себе судьбы людские.

Эта мысль нашла себе замечательное образное выражение в древнем новгородском храме святой Софии (XI в.). Как повествует предание, при росписи храма не удались многократные попытки иконописцев изобразить благословляющую десницу Спаса в главном куполе: вопреки их стараниям получилась рука, сжатая в кулак. Работа в конце концов была остановлена голосом с неба, который запретил исправлять изображение и возвестил, что в руке Спасителя зажат сам град Великий Новгород, и когда разожмется рука, — граду сему надлежит погибнуть.

В Успенском соборе во Владимире на древней фреске, писанной преподобным Андреем Рублевым (ок. 1430), изображены “праведницы в руце Божией” — множество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; и к этой руке со всех сторон стремятся сонмы праведников, созываемые трубами ангелов, трубящих кверху и книзу.

Так утверждается в храме то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное, — такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древнерусской архитектуре, и в иконописи. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена святым Сергием Радонежским (ок. 1321-1391). По выражению его жизнеописателя, Преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, “поставил храм Святой Троицы как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на образ Святой Троицы побеждался страх перед ненавистною разделенностью мира.” Святой Сергий вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников: “Да будут все едино яко же и мы.” Его идеалом было преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы, внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом было исполнено все древнерусское благочестие. Им же жила и русская иконопись. Преодоление ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, где вся тварь объединится так, как объединены в Едином Божеском Существовании три лица Святой Троицы — вот основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется.

Но для того, чтобы понять ее язык, необходимо преодолеть ряд препятствий, затрудняющих современному человеку проникновение в духовную сущность православного образа.

### **Икона в составе священного предания православной церкви.**

Моленные иконы (греч. “икон” — образ, портрет) первых веков христианства до нас не дошли, но о них сохранились как церковные предания, так и исторические свидетельства. Церковное предание возводит первые иконы ко времени жизни Самого Спасителя и непосредственно после Него. Как известно, портретное искусство процветало в Римской империи в ту эпоху. Делались портреты и людей близких, и людей почитаемых. Поэтому нет никаких оснований полагать, что христиане, особенно из язычников, составляли исключение из общего правила, и это тем более, что в самом еврействе, хранившем ветхозаветный запрет образа, в эту эпоху существовали течения, допускавшие человеческие изображения. В Истории Церкви Евсевия мы находим, например, следующую фразу:



“Я видел множество портретов Спасителя, Петра и Павла, которые таким образом сохранились до нашего времени.” Перед этим Евсевий подробно останавливается на описании статуи Спасителя, виденной им в городе Панаеде (Кесарии Филипповой в Палестине), воздвигнутой кровоточивой женой, исцеленной Спасителем (Мф. 9:20-22; Мк. 5:25-34; Лк. 8:43-48). Предполагается, что барельеф на одном из саркофагов IV века, хранящихся в Латеранском музее, является воспроизведением этого памятника.

Имеется церковное предание, указывающее на существование иконы Спасителя при Его жизни. Вот как излагает его святой Иоанн Дамаскин: “Рассказывается же и некоторая история о том, что царствовавший в Эдесском городе **Авгарь** послал живописца, чтобы он нарисовал похожий образ Господа, и когда живописец был не в состоянии по причине сиявшего блеска Его Лица, то Господь Сам, приложив кусок материи к Своему Божественному Лицу, напечатлел на куске материи Свой образ, и при таких обстоятельствах послал это сильно желавшему Авгарю” (Точное изложение православной веры, гл. XVI).

Согласно другому преданию, **апостол Лука** написал первые иконы Божией Матерью со Спасителем Младенцем на руках и Спасителя. Написаны они были восковыми красками (энкаустика). Он написал первые иконы способом, широко распространенным в античном мире. Апостол Лука не отнесся с пренебрежением к тому, что было создано в языческой, чуждой Откровения культуре, но взял это искусство, популярное в народной среде, и освятил его. Это предание свидетельствует о том, что с самого начала существовало ясное понимание значения и возможностей образа, что отношение к нему Церкви неизменно, ибо это отношение вытекает из самого ее учения о Боговоплощении. Учение же это показывает, что образ, изначально присущий самой сущности христианства, есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, явленного Богочеловеком. “Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил” (Ин. 1:18), явил образ-икону Бога. Через воплощение Бог Слово будучи сиянием славы и Образом Ипостаси Его (Отца, Евр. 1:3) — являет миру в Божестве Своем и Образ Отчий. На просьбу Филиппа: “Господи, покажи нам Отца” — Господь отвечает: “Сколько времени Я с вами и ты не знаешь Меня, Филипп? Видевший Меня видел Отца” (Ин. 14:8-9). Как “в лоне Отчем,” так и по воплощению Сын единосущен Отцу, будучи по Божеству равночестным Его начертанием. Эта раскрывшаяся в христианстве истина и лежит в основе его изобразительного искусства. Поэтому категория образа, иконности, начертания не только не противоречит сущности христианства, но, будучи основной его истиной, является неотъемлемой его принадлежностью. На этом и утверждается предание, показывающее, что проповедь христианства миру изначально ведется Церковью и словом, и образом. Эта изначальная присущность образа христианству и объясняет, почему он появляется в Церкви, и, как нечто само собой разумеющееся, молча и неприметно, несмотря на ветхозаветный запрет и противодействие, занимает в церковной практике принадлежащее ему место. В IV веке уже целый ряд отцов Церкви, как, например, св. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и другие ссылаются в своей аргументации на изображения как на нормальное и общепринятое церковное установление. Так, например, св. Василий Великий в беседе 17-й на день св. мученика Варлаама говорит: “Восстаньте теперь передо мною вы, живописатели подвижнических заслуг... Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика;... посмотрю на этого борца, живей изображенного на вашей картине... Да будет изображен на картине и Подвигоположник в борьбах Христос...” В этом смысле характерно известное наставление одного из величайших аскетических писателей древности св.

Нила Синайского (ум. 430 или 450), префекту Олимпиодору, построившему храм и собиравшемуся расписать его жанровыми сценами и декоративными сюжетами. Св. Нил пишет: “Пусть рука превосходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Заветов, чтобы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя видимое невидимому.”

Тематика **росписей катакомб**, где, начиная с I по II век, кроме аллегорически-символических изображений (якорь, рыба, агнец и др.), имеется целый ряд изображений Ветхого и Нового Заветов, показывает, что она совершенно соответствует священным текстам, библейским, литургическим и святоотеческим. Основным принципом этого искусства является образное выражение учения Церкви через изображение конкретных событий Священной Истории и указание на их внутреннее значение. Смысл отдельных изображений иногда становится ясным только при сопоставлении с другими, среди которых они находятся, как, например, в серии из трех изображений: 1) рыбак, вытаскивающий рыбу из воды, 2) крещение и 3) расслабленный, несущий свой одр. Первое изображение является символом обращения в христианство, затем показывается через крещение исцеление от грехов и недугов (Рим, катакомба Каллиста). Призванное не отражать проблематику жизни, а отвечать на нее, оно с самого начала является проводником евангельского учения. Здесь уже складывается в основных чертах характер церковного искусства. Иллюзорное трехмерное пространство уступает место реальной плоскости, связь между фигурами и предметами становится условно-символической. Образ сводится к минимуму деталей и максимуму выразительности. Подавляющее большинство фигур изображаются обращенными лицом к молящимся, так как важно не только действие и взаимодействие изображенных лиц, но и их состояние, обычно молитвенное. Художник жил и мыслил образами и приводил формы к предельной простоте, глубина содержания которой доступна только духовному взору; он очищал свое произведение от всего личного, оставался анонимным, и его главной заботой была передача традиции. Он понимал, что, с одной стороны, нужно оторваться от чувственного наслаждения, с другой стороны, что для выражения духовного мира надо пользоваться всей видимой природой, ибо, чтобы передать мир, невидимый чувственному взору, нужен не расплывчатый туман, а, наоборот, особенная четкость и точность выражения, так же как для передачи понятия о горнем мире свв. отцы употребляют особенно точные и ясные выражения.

Особенность раннего христианского искусства состоит главным образом в том, что его формы еще не вмещали всей его духовной полноты, а лишь обещали разные возможности. Оно говорит на художественном языке своей эпохи, связь его с жизнью выражается не в изображении того или иного бытового или психологического момента жизни и деятельности человека, а в изображении самой этой деятельности, как, например, разных видов труда, профессии, в знак того, что труд, посвященный Богу, освящается. В эту эпоху мученичества страдания не показываются, так же как не описываются они в литургических текстах. Показывается не само мучение, а, как ответ на него, то отношение, которое должно быть к нему. Отсюда широкое распространение в росписях катакомб таких тем, как Даниил во рву львином, мученица Фекла, собирательных образов мученичества, выступающих как символы победы духа над плотью.

Христианское искусство с **первых веков глубоко символично**, и символика эта не была явлением, свойственным исключительно этому периоду христианской жизни. Она не отделима вообще от церковного искусства потому, что та духовная действительность, которую оно выражает, не может быть передана иначе, чем символами. Однако в первые века христианства символика эта в большой мере иконографическая, то есть сюжетная. Так, например, чтобы указать на то, что изображенная женщина с ребенком Божия Матерь, рядом с Ней изображается пророк, указывающий на звезду (Римская катакомба Прискиллы, II века); как указание на то, что крещение есть вступление в новую жизнь, крещаемый, даже взрослый человек, изображается отроком или младенцем и т.д.

Восприняв классические формы александрийского искусства, сохранившего в наиболее чистом виде эллинистическое наследие, христианское искусство становится наследником традиций античного искусства Греции. Оно привлекает элементы искусства Египта, Сирии, Малой Азии и др., воцерковляет полученное наследие, привлекая его достижения для полноты и совершенства своего художественного языка, перерабатывая все это сообразно с требованиями христианской догматики. “Как этот хлеб был рассеян по холмам и, будучи собран, стал единым, так да будет собрана Церковь Твоя от концов земли в Твое Царство,” — гласит характерная в этом смысле евхаристическая молитва древних христиан (Дидахи, гл. IX, с. 4). Этот процесс собирания есть не влияние языческого мира на христианство, а вливание в христианство того из языческого мира, чему было свойственно в него вливаться, не проникновение в Церковь языческих обычаев, а воцерковление их, христианизация языческого искусства.

Приобщение к полноте откровения касается всех сторон человеческой деятельности. Воцерковляется все то, что присуще Богом созданной человеческой природе, в том числе и творчество, освящающееся через причастие к строительству Царствия Божия, осуществляемому в мире Церковью. Поэтому то, что принимается ею от мира, определяется необходимостью не Церкви, а мира, ибо в этом приобщении его к строительству Царствия Божия (в зависимости, конечно, от его свободной воли) есть основной смысл его существования. И, наоборот: основной смысл существования самой Церкви в мире есть приобщение этого мира к полноте откровения, его спасение. Поэтому и собирательный процесс, начавшийся в первые века христианства, есть нормальное, а потому и непрерывающееся действие Церкви в мире. В процессе своего строительства Церковь принимает и будет до конца принимать извне все, что является подлинным, истинным, хотя и уцербленным, восполняя то, что в нем недостает.

При этом Церковь не отменяет особенностей, связанных с человеческой природой, со временем или местом (например, национальных, личных и др.), а освящает их содержание, вливая в него новый смысл. Особенности же эти, в свою очередь, не нарушают единства Церкви, а вносят в нее новые, свойственные им формы выражения. Таким образом, осуществляется то единство в многообразии и богатство в единстве, которое в целом и в деталях выражает соборное начало Церкви. В применении к художественному языку оно означает не единообразие или некий общий шаблон, а выражение единой истины разнообразными, свойственными каждому народу, времени, человеку, художественными формами, которые позволяют отличать иконы различных национальностей и различных эпох, несмотря на общность их содержания.

## Догматическое обоснование иконопочитания.

В сознании Церкви домостроительство спасения органически связано с образом. Поэтому и учение о нем является не чем-либо обособленным, но вытекает из учения о спасении, будучи его неотъемлемой частью. Оно во всей своей полноте изначально присуще Церкви, но, как и другие стороны ее учения, утверждается постепенно, в ответ на нужды момента, как в 82-м и 100-м правилах **Трулльского Собора** (691-692 гг.), или в ответ на ереси и заблуждения, как это было в период иконоборчества. Здесь произошло то же самое, что было с догматической истиной Боговоплощения. Она исповедовалась первыми христианами более практически, самой их жизнью, не имея еще достаточно полного теоретического выражения; но потом в силу внешней необходимости, ввиду появления ересей и лжеучений, она была точно формулирована. Так было и с иконой: начало ее догматического обоснования полагается Трулльским Собором в связи с изменением символики церковного искусства, на пути развития которого указанное правило является одним из важнейших этапов, так как здесь впервые ему дается принципиальное направление. 82-е правило Трулльского Собора гласит: “На некоторых изображениях честных икон начертывается указываемый пальцем Предтечи агнец, который принят во образ благодати, представляя предуказанного нам законом истинного Агнца, Христа Бога нашего. Итак, с любовью принимая древние образы и сени, как символы и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, принимая ее как исполнение закона. Итак, чтобы хотя посредством картин представить совершение глазами всех, мы определяем запечатлеть отныне на иконах по человеческому образу вместо древнего агнца — Агнца, взявшего грех мира, Христа Бога нашего, чтобы через это усмотреть высоту смирения Бога Слова и руководиться к воспоминанию Его жизни во плоти, страдания и спасительной смерти и происшедшего отсюда искупления миру.”

Правило это является прежде всего ответом на существовавшее в то время положение, при котором в церковной практике, наряду с историческими изображениями, продолжали употребляться символы, заменявшие человеческий образ Бога. В связи с изменением, происшедшим в положении Церкви, получившей при св. Константине право легального существования в Римской империи, изменился и характер церковного искусства. В это время в Церковь хлынула толпа новообращенных, для которых потребовались более обширные храмы и соответствующее изменение характера проповеди. Символы первых веков, бывшие достоянием небольшого количества посвященных, для которых их содержание и смысл были ясны и понятны, стали менее понятны для этих новообращенных. Поэтому, для более доступного усвоения ими учения Церкви, появилась потребность более конкретного и ясного образного выражения. В связи с этим в IV и V веках появляются большие монументальные росписи. В этот период устанавливается большинство главных церковных праздников и в основных чертах соответствующих им композиций икон, которые в Православной Церкви существуют и по сию пору. Следует отметить, что тематика церковного искусства в это время уже часто носит определенный догматический характер ответа на встающие в области веры вопросы, отражая догматическую борьбу Церкви с существующими ересями. Например, в ответ на ересь арианства, осужденную I Вселенским Собором (325 г.), по сторонам изображения Спасителя помещаются греческие буквы альфа и омега (Апок. 22:13), как указание на единосущие Иисуса Христа Богу Отцу. После осуждения Нестория Ефесским Собором 431 г. и торжественного провозглашения истины Богоматеринства появляется торжественное изображение Божией Матери на троне с Богомладенцем. Этой же теме борьбы с несторианством посвящен целый цикл изображений

в церкви св. Марии Великой в Риме, подчеркивающей Богомладенчество Спасителя и значение Божией Матери. Борьбу с учениями Нестория и Евтихия отражали росписи храмов VI века св. Софии и свв. Апостолов в Константинополе. Догматическая борьба проводилась и в последующие века. Так, например, с концом иконоборческого периода особенное распространение получает образ Спаса Еммануила, как свидетельство о Боговоплощении. Этот образ применяется в борьбе против ереси жидовствующих в России в XV веке. Против этой же ереси в XV-XVI вв. появляется в иконографии целый ряд новых тем, показывающих преемственность Нового Завета от Ветхого. Значение 82-го правила заключается, во-первых, в том, что в основе его лежит связь иконы с догматом об истине Боговоплощения, с жизнью Христа во плоти, то есть начало обоснования ее христологическим догматом. Собор отменяет, как этап уже пройденный, употребление символических (то есть аллегорических) сюжетов, заменявших человеческий образ Иисуса Христа. Правда, Собор упоминает один символический образ: агнца. Однако вслед за этим он говорит вообще о “древних образах и сенях,” видя в агнце, очевидно, не только один из символов, но основной из них, раскрытие которого ведет за собой раскрытие всех других символических сюжетов. Свое определение он обосновывает исполнением ветхозаветных прообразов в Новом Завете и предписывает переход от изображения ветхозаветных и первохристианских символов к изображению того, что они преображали, к раскрытию их прямого смысла. Образ, явленный в ветхозаветном символе, через воплощение становится реальностью, которая, в свою очередь, является образом славы Божией, образом “высоты смирения Бога Слова.” Сам сюжет, изображение Иисуса Христа, является свидетельством Его пришествия и жизни во плоти, кенозиса Божества, Его смирения, уничижения. А то, как изображается это смирение, как передается оно в изображении, отражает славу Божию. Другими словами, уничижение Бога Слова показывается таким образом, что, глядя на него, мы видим и созерцаем в Его “рабьем зраке” Его Божественную славу — человеческий образ Бога Слова, и через это понимаем, в чем заключается спасительность Его смерти, в чем заключается искупление мира. Последняя часть 82-го правила указывает, в чем заключается назначение символики иконы. Назначение это не в том, что изображается, а в том, как изображается, то есть в способе изображения. Иначе говоря, учение Церкви передается не только тематикой образа, но и самим способом выражения. Таким образом, определение Трулльского Собора, полагая начало формулировки догматического обоснования иконы, указывает в то же время на возможность при помощи символики дать в искусстве отображение славы Божией. По существу это правило полагает начало иконописного канона подобно тому, как канон в словесном и музыкальном творчестве определяет литургичность текста или песнопения. Он утверждает принцип соответствия иконы Священному Писанию и определяет, в чем состоит это соответствие.

100-е правило того же Собора, более общего характера, также является важной вехой в формировании метода **иконописного искусства Византии**. Оно как бы концентрирует в себе многочисленные высказывания об искусстве отцов Церкви. Это правило, имевшее обязательную силу для всей Церкви, следующего содержания: “*Больше всего хранимого храни сердце твое... Глаза твои пусть прямо смотрят*” (Притч. 4:23-25), — завещает Премудрость: ибо телесные чувства очень удобно передают свои впечатления душе. Поэтому мы повелеваем, чтобы отныне отнюдь не начертывать на досках ли или на другом чем изображений, чарующих зрение, растлевающих ум и приводящих к взрыву нечистых удовольствий. Если кто отважится делать это, будет отлучен.”

Как видно, приведенное правило со всей силой направлено против чувственного античного искусства. В равной степени его постановление касается и содержания, и трактовки образов в искусстве античности: широта применения этого правила соответствует уровню аскетических взглядов Церкви. Оно должно было направить деятельность художников в строго определенное русло ограничения и преодоления самих художественных принципов, выработанных античностью, и фиксировать совершившуюся к этому времени глубокую переоценку античного наследия в нарождающемся христианском искусстве. Переоценка созданных античностью форм ведет к их переосмыслению и, следовательно, к реорганизации композиционных построений. Одновременно делается акцент на изображении Господа Иисуса Христа. Новая художественная концепция, которая формировалась в течение ряда предшествующих веков, этими двумя правилами выражена ясно и полно: с одной стороны, необходимо соблюдать реальность форм, с другой — они должны быть лишены чувственности и, следовательно, должны быть условными, причем, разумеется, эти формы существуют в соответствующем пространстве.

Таким образом, Церковь постепенно создает новое — как по содержанию, так и по форме — искусство, которое в образах и формах материального мира передает откровение мира Божественного, делает этот мир доступным созерцанию и разумению. Искусство это развивается вместе с богослужением и, так же как богослужение, выражает учение Церкви, соответствуя слову Священного Писания. Это соответствие образа и слова было особенно ясно выражено определением VII Вселенского Собора, восстановившего иконопочитание. В лице отцов этого Собора Церковь, отвергнув предложение почитать иконы наравне со священными сосудами, установила почитание их наравне с Крестом и Евангелием: с Крестом как отличительным знаком христианства и Евангелием как полным соответствием образа словесного и образа видимого. Поэтому и понять образ праздника или святого, разобрать смысл и значение его деталей невозможно, не зная соответствующей ему службы, а для иконы святого, кроме того, и его жития. Именно поверхностностью, а иногда и полным отсутствием знакомства с ними грешат, как правило, существующие разборы и объяснения икон. “Храним же не нововводно все писанием или без писания установленные для нас церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение, яко же повествованию евангельской проповеди согласующее... Яже бо едино другим указуются, несомненно едино другим уясняются” — гласит определение Священного Собора. Из этого определения явствует, что Церковь видит в иконе не просто искусство, служащее для иллюстрации Священного Писания, но полное ему соответствие, а следовательно, придает иконе то же, что и Священному Писанию, догматическое, литургическое и воспитательное значение. Как слово Священного Писания есть образ, так и образ есть то же слово. Другими словами, икона содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, а следовательно, так же, как и Евангелие, основана на точных, конкретных данных, а никак не на вымысле, ибо иначе она не могла бы ни разъяснять Евангелие, ни соответствовать ему.:

Таким образом, икона приравнивается к Священному Писанию и Кресту как одна из форм откровения и богопознания. Через богослужение и через икону откровение становится достоянием и жизненным заданием верующего народа. Поэтому с самого начала церковное искусство получает и форму, соответствующую тому, что оно выражает. Церковь, “царство не от мира сего” (Ин. 18:36), живет в мире и для мира, для его спасения. Она имеет особую, отличную от мира природу и служит миру именно тем, что она отлична от него. Поэтому и проявления Церкви, через которые она осуществляет это слу-

жение, будь то слово, образ, пение и т.д., отличаются от аналогичных проявлений мира. Все они носят печать надмирности, которая и внешне выделяет их из мира. Архитектура, живопись, музыка, поэзия перестают быть видами искусства, идущими каждый своим путем, независимо от других, в поисках свойственных ему эффектов, и становятся частями единого литургического целого, которое, отнюдь не умаляя их значения, предполагает отказ каждого от них от самостоятельной роли, от самоутверждения. Отсюда следует, что церковное искусство, по самому существу своему, является искусством литургическим. Литургичность его не в том, что образ обрамляет богослужение или его дополняет, а в их совершенном соответствии. Таинство действующее и таинство изображенное едины как внутренне, по своему смыслу, так и внешне, по той символической, которая этот смысл выражает. Поэтому православный церковный образ, икона, определяется не как искусство той или иной исторической эпохи, или как выражение национальных особенностей того или другого народа, а исключительно соответствием своему назначению, столь же вселенскому, как само Православие, назначению, определяемому самой сущностью образа и его ролью в Церкви. Отсюда понятно то значение, которое придает образу Церковь. Оно таково, что из всех побед над множеством разнообразных ересей одна только победа над иконоборчеством и восстановление иконопочитания были провозглашены Торжеством Православия, которое празднуется Церковью в первое воскресенье Великого поста. Наиболее полное учение об иконе явлено VII Вселенским Собором и святыми отцами апологетами в иконоборческий период. В сжатой форме оно содержится в кондаке Недели Торжества Православия: “Неописанное Слово Отчее из Тебе, Богородице, описася воплощаем, и осквернившийся образ в древнее вообразив. Божественною добротою смеси; но исповедующе спасение, делом и словом сие вообразаем.”

В отличие от 82-го правила Трулльского Собора, дающего указание на то, каким способом можно наиболее полно и точно выразить в образе учение Церкви, кондак дает догматическое разъяснение канонического образа, то есть образа, уже вполне соответствующего своему назначению и отвечающего требованиям литургического искусства. Это краткое, но необычайно точно и полно сформулированное учение об иконе тем самым содержит и все учение о спасении. Оно свято хранится Православной Церковью и лежит в основе православного понимания иконы и отношения к ней.

Первая часть кондака раскрывает связь иконы с христологическим догматом, ее основание Боговоплощением. Следующая его часть раскрывает смысл Боговоплощения, исполнение замысла Божия о человеке, а следовательно, о мире. Обе эти части кондака являются, по существу, повторением святоотеческой формулы: “Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом.” Последняя часть кондака являет ответ человека Богу, наше исповедание спасительной истины Боговоплощения, приятие человеком домостроительства Божия и участие в нем. Последними словами кондака Церковь указывает, в чем выражается наше участие и в чем состоит осуществление нашего спасения.

Характерной чертой кондака является то, что он обращен не к одному из лиц Святой Троицы, а к Божией Матери, то есть представляет собою литургическое, молитвенное выражение догматического учения о Боговоплощении. Хотя многие из иконоборцев VIII и IX вв. допускали священные изображения в Церкви и возражали лишь против их почитания, крайнее крыло их, отрицая почитание всякой материи, логически дошло до отрицания земной святости, почитания Божией Матери и святых.

По толкованию святых отцов, основание для изображения Богочеловека Иисуса Христа вытекает именно из изобразимости Его Матери. “Поскольку Христос, — говорит

св. Феодор Студит (†829), — происходит от неопишуемого Отца, Он, будучи неопишуем, не может иметь искусственного изображения. В самом деле, какому равному образу могло бы быть уподоблено Божество, изображение которого в Боговдохновенном Писании совершенно запрещено? Поскольку же Христос рожден от описуемой Матери, естественно Он имеет изображение, соответствующее материнскому образу. А если бы Он не имел искусственного изображения, то и не был бы рожден от описуемой Матери и значит имел бы только одно рождение — очевидно от Отца; но это является ниспровержением Его домостроительства” (Опровержение 3, гл. 2, 3). Итак, раз Сын Божий стал Человеком, то Его и следует изображать как человека. Эта мысль красной нитью проходит у всех апологетов иконопочитания. “Почему мы не описываем Отца Господа Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его... А если бы мы увидели и познали Его, так же как и Сына Его, — то постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)” (Деяния VII Вселенского Собора, Деяние 4), — говорят отцы этого Собора. Тот же вопрос об изображении Бога Отца возникает в 1667 году на Большом Московском Соборе в связи с распространением в России в это время западной композиции Святой Троицы с изображением Бога Отца в виде старца. Собор, ссылаясь на святых отцов и, в частности, на великого исповедника и апологета иконопочитания преподобного Иоанна Дамаскина (†776), указывает на неопишимость Бога Отца и запрещает Его изображение на иконах.

Изображая Спасителя, мы не изображаем ни Его божественную, ни Его человеческую природу, а Его Личность, в которой обе эти природы непостижимо сочетаются, ибо “сущность не имеет самостоятельного бытия, но усматривается в личностях” (Св. Иоанн Дамаскин, Точное изложение православной веры, кн. 3, гл. 6).

Поскольку икона есть образ, она не может быть единосущна первообразу; иначе она была бы не изображением, а самим изображаемым, имела бы с ним одну природу. Икона как раз тем и отличается от своего первообраза, что имеет другую, отличную от него природу. В этом и заключалась коренная разница между православными и иконоборцами. В представлении последних образ единосущен первообразу: он имеет с ним одну природу. Православным же иконопочитателям ничего не было более чуждо, чем отождествление иконы с изображаемым на ней лицом. Св. патриарх Никифор (†846), указав на разницу, существующую между иконой и ее первообразом, говорит:... “те же, которые этого различия не принимают, справедливо называются идолопоклонниками.” Поэтому православные и иконоборцы не могли прийти ни к какому соглашению; они говорили на разных языках, а все доводы иконоборцев были неверны, “ибо иное есть изображение, другое то, что изображается” (Св. Иоанн Дамаскин, 3 Слово в защиту свв. икон, 16). Для православного сознания очевидна возможность одновременного различия и тождества, — ипостасного различия при сущностном тождестве (Триединство) и ипостасного равенства при сущностном различии (святые иконы). Это и имеет в виду св. Феодор Студит, говоря: “Как там (в Троице) Христос отличается от Отца Ипостасью, так здесь Он отличается от Своего собственного изображения сущностью.” И в то же время “изображение Христа Христос, так же как и изображение святого-св. И власть не рассекается, и слава не разделяется, но слава становится принадлежностью того, кто изображается” (Св. Иоанн Дамаскин, Толкование на св. Василия Великого в приложении к Слову в защиту святых икон).

Итак, Бог Слово, вторая Ипостась Святой Троицы, неопишущий ни словом, ни образом, воспринимает человеческую природу, рождается от Девы Богородицы, оставаясь совершенным Богом, становится совершенным Человеком — видимым, осязаемым, следо-



вательно, описуемым. Таким образом самый факт существования иконы основывается на Боговоплощении. Непреложность же Боговоплощения подтверждается и доказывается иконой. Поэтому в глазах Церкви отрицание иконы Христа является отрицанием истинности и непреложности самого Его вочеловечения и, следовательно, отрицанием всего домостроительства Божия. Защищая иконы в период иконоборчества. Церковь боролась за самую основу христианской веры, за видимое свидетельство вочеловечения Бога, как основу нашего спасения. “Я видел человеческий образ Бога, и спасена моя душа,” — говорит преподобный Иоанн Дамаскин (1 Слово в защиту свв. икон, гл. 22). Такое понимание иконы объясняет ту бескомпромиссность и непоколебимость, с которой еще защитники в иконоборческий период шли на пытки и мученическую смерть.

Божественная Личность Иисуса Христа, обладающая всей полнотой божественной жизни, став вместе с тем совершенным Человеком (то есть человеком по всему, кроме греха), не только восстанавливает оскверненный человеком в грехопадении образ Божий в его первоначальной чистоте (“осквернившийся образ в древнее вообразив” — кондак Недели Торжества Православия), но и приобщает воспринятую Им человеческую природу к божественной жизни — “божественною добротою (красотою) смеси.” Отцы Седьмого Вселенского Собора говорят: “Он (Бог) воссоздал его (человека) в бессмертие, даровав ему этот неотъемлемый дар. Это воссоздание было богоподобное и лучше первого создания, — это дар вечный,” дар приобщения к божественной красоте, славе. Христос, новый Адам, начало новой твари, небесного, духоносного человека, приводит человека к той цели, для которой первый Адам был создан и от которой уклонился в грехопадении (Деяния Собора, с. 437). Он приводит его к исполнению замысла о Нем Святой Троицы: “Сотворим человека по образу Нашему и по подобию” (Быт. 1:26). По этому замыслу человек должен быть не только образом сотворившего его Бога, но и быть подобным Ему. Однако в описании уже совершившегося акта творения, — “и сотворил Бог человека,... по образу Божию сотворил его” (Быт. 1:27) — ничего не говорится о подобии. Оно дано человеку как задание, осуществляемое действием благодати Святаго Духа при свободном участии самого человека. Человек свободно и сознательно, “ибо выражение “по образу” указывает на способность ума и свободу,” входя в замысел о нем Святой Троицы, творит, в меру своих возможностей, свое подобие Богу, ибо “выражение по подобию означает уподобление Богу в добродетелях (совершенствах), становясь образом-соучастником в божественном творчестве” (Св. Иоанн Дамаскин, Изложение православной веры, кн. 2, гл. 12. “О человеке”).

Итак, если Божественная Ипостась Сына Божия стала Человеком, то с нами происходит обратное: человек может стать богом, но не по природе, а по благодати. Бог нисходит, становясь Человеком, человек восходит, становясь богом. Уподобляясь Христу, он становится “храмом живущего в нем Духа Святаго” (1 Кор. 6:19), восстанавливает свое подобие Богу. Отсюда славянский термин “преподобный” (буквально “очень похожий”), применяемый к монашескому типу святости. Слово это, созданное в эпоху свв. Кирилла и Мефодия для перевода греческого слова “осиос,” указывает на обретение человеком утрянного подобия Божия: оно не имеет никакого соответствующего ему слова в других языках. Природа человека остается тем, что она есть, тварной, но его личность, ипостась, стяжая благодать Святаго Духа, приобщается божественной жизни, изменяя тем самым само бытие своей тварной природы. Благодать Духа Святаго проникает в природу, сочетается с ней, заполняет, преображает ее. Человек как бы возрастает в вечную жизнь уже

здесь, на земле, стяжая начало этой жизни, начало обожения, которое в полноте будет явлено в будущем веке.

Откровение этой грядущей преображенной телесности явлено нам в Преображении Господнем на Фаворе. *“И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет”* (Мф. 17:2), то есть преобразилось все тело Господа, сделавшись как бы просветленной ризой Божества. *“Что же касается характера Преображения, — говорят отцы VII Вселенского Собора, ссылаясь на св. Афанасия Великого (293-373), — то оно совершилось не так, чтобы Слово сложило с Себя человеческий образ, но скорее через одно озарение последнего Своею славою.”* Таким образом, в Преображении *“на Фаворе не только Божество является человеком, но и человечество является в божественной славе.”* Причастником этой божественной славе, этому *“несозданному божественному осиянию,”* как называет Фаворский свет св. Григорий Палама († ок. 1360), и становится человек, стяжавший благодать Святаго Духа. Другими словами, соединяясь с Божеством, он озаряется Его нетварным светом, являя собой подобие просветленного тела Христова. Св. Симеон Новый Богослов (XI в.) описывает свой личный опыт этого внутреннего озарения в следующих словах: *“Став весь огнем по душе, он (человек) и телу передает от стяжанного внутри светоблистания, подобно тому как и чувственный огонь передает свое действие железу. Однако, как железо не превращается в огонь, но остается железом и лишь очищается, так и здесь преобразается вся человеческая природа, но ничто в ней не подвергается ни упразднению, ни ущербу. Наоборот, очищаясь от постороннего, чуждого ей греховного элемента, она одухотворяется, просвещается. Поэтому можно сказать, что святой является человеком в большей мере, чем человек грешный, ибо, восстанавливая в себе богоподобие, он достигает изначального смысла своего бытия, облекается в нетленную Красоту Царствия Божия, в созидаании которого он участвует своей жизнью. Поэтому и самая красота в понимании Православной Церкви не есть красота, свойственная твари, а атрибут Царствия Божия, где Бог будет всяческая во всем...”* Св. Дионисий Ареопагит (9-110) называет Бога Красотой *“по причине великолепия, от Него общаемого всем сущим, каждому в его меру, а также видя в Нем причину гармонии и блистательного одеяния всей твари, ибо Он осиявает все подобно свету Своими сообщающими красоту раздаяниями из источника Своего Светоизлучения.”* Итак, всякая тварь, в меру ей свойственную, причастна божественной красоте, носит на себе как бы печать своего Творца. Эта печать, однако, не есть богоподобие, а лишь красота, свойственная твари. Она средство, а не цель, она путь, на котором *“невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира, через рассматривание творений видимы”* (Рим. 1:20). Красота видимого мира не в преходящем великолепии его теперешнего состояния, а в самом смысле его существования, в его грядущем преображении, заложенном в нем как возможность, осуществляемая человеком. Иначе говоря, красота есть святость и ее сияние, причастие твари к божественной Красоте.

В плане человеческого творчества она — данное Богом завершение, печать соответствия образу своему первообразу, символа — тому, что он изображает, то есть Царству Духа. Красота иконы — красота стяжанного подобия Богу, и поэтому ценность ее не в том, что она красива сама по себе, а в том, что она изображает Красоту.

О том, чем является изображение, икона, по отношению к изображаемому, отцы VII Вселенского Собора, очевидно в ответ на обвинение иконоборцами православных в несторианстве, говорят следующее: *“Хотя Кафолическая Церковь и изображает живописно Христа в человеческом образе, но она не отделяет плоти Его от соединившегося с ней*

Божества; напротив, она верует, что плоть обоготворена и исповедует ее единою с Божеством, согласно учению великого Григория Богослова и с истиною, а не делает через это плоти Господней необоготворенною. Как изображающий живописно человека не делает его через то бездушным, а напротив, человек остается одухотворенным и картина называется его портретом вследствие ее сходства, так и мы, делая икону, плоть Господа исповедуем обоготворенную и икону признаем не за что-либо другое, как за икону, представляющую подобие первообраза. Потому-то икона получает и само имя Господа. Через это только она находится в общении с Ним: по тому же самому и досточтима, и свята.” Как явствует из этих слов, икона является изображением не тленной, а преображенной, просветленной божественным светом плоти. Это Красота и Слава, переданные материальными средствами и видимые в иконе телесными очами. Поэтому все, что напоминает тленную плоть человека, противно самой природе иконы, ибо *“плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия, и тление не наследует нетления”* (1 Кор. 15:50), и мирской портрет святого иконой его не может быть именно потому, что отражает не преображенное, а житейское, плотское его состояние. Эта же особенность иконы выделяет ее из всех видов изобразительного искусства.

Итак, изображая Ипостась воплощенного Бога Слова, икона свидетельствует о непреложности и полноте его воплощения; с другой стороны, мы исповедуем этой иконой, что изображенный на ней *“Сын Человеческий”* есть воистину Бог, — откровенную истину. Устремление человека к Богу, субъективная, личная сторона веры встречается здесь с ответом Бога человеку, с откровением — объективным, опытным знанием, которое человек выражает в слове или в образе. Поэтому литургическое искусство есть не только наше приношение Богу, но и схождение Бога к нам, одна из форм, в которых совершается встреча Бога с человеком, благодати с природой, вечности с временем. Те формы, в которых запечатлевается это взаимное проникновение божественного и человеческого, передаются Преданием и, постоянно обновляясь, вечно живут в теле Христовом, в Церкви. Будучи организмом божественным и человеческим, так же как и Богочеловек Иисус Христос, Церковь нераздельно и неслиянно сочетает в себе две реальности: реальность историческую, земную, и реальность всеосвящающей благодати Духа Святаго. Смысл церковного искусства, и в частности иконы, заключается именно в том, что она передает, вернее наглядно свидетельствует об этих двух реальностях, реальности Бога и мира, благодати и природы. Она реалистична в двух смыслах. Так же как Священное Писание, икона передает исторический факт, событие Священной Истории или историческое лицо, изображенное в его реальном, телесном облике, и, так же как и Священное Писание, указывает на вневременное откровение, содержащееся в данной исторической деятельности. Таким образом, через икону, так же как через Священное Писание, мы не только узнаем о Боге, но и познаем Бога.

Если преображение есть просвещение всего человека, молитвенное озарение его духовно-материального состава нетварным светом Божественной благодати, явление человеком живой иконы Бога, то икона есть внешнее выражение этого преображения, изображение человека, исполненного благодати Духа Святаго. Икона, таким образом, есть указание на причастие данного лица Божественной жизни. Она — свидетельство о конкретном, опытным знанием освящения человека.

Через воплощение Сына Божия человек получает возможность не только восстановить содействием благодати Святаго Духа свое подобие Богу, то есть творить икону из самого себя, внутренним деланием, но и изъяснить свое благодатное бытие другим в сло-

весных и иконописных образах, то есть творить икону во вне, из окружающей его материи, освященной пришествием Бога на землю — “делом и словом сие воображаем.” Иначе говоря, в иконе видимо передается осуществление святоотеческой формулы: “Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом.” Отсюда та органическая связь, которая существует в Православной Церкви между почитанием икон и почитанием святых. Понятна и та бережность, с которой сохраняется каждая внешняя черта святого. Благодаря этому иконография святых и отличается необычайной устойчивостью. В этом сказывается не только желание сохранить освященный традицией образ, но и потребность сохранить живую и непосредственную связь с изображенным на иконе лицом. Поэтому, передавая обязательно род служения святого, апостольского, святительского, мученического, икона с особой тщательностью воспроизводит характерные, отличительные его черты. Этот иконографический реализм лежит в основе иконы и является поэтому одним из главнейших ее элементов. При этом личное, индивидуальное часто дается лишь в тонких чертах, оттенках, особенно когда изображенные лица имеют общие внешние признаки. Поэтому иконы, когда их много, производят на постороннего человека впечатление однообразия и даже некоторой шаблонности. Характерно, что то же впечатление остается и при поверхностном чтении житий святых. Как в иконе, так и в житии на первый план выступает не индивидуальность, а смирение личности перед тем, что она несет. “Если мы, — говорит св. Феодор Студит, — даже не признаем, что икона изображает одинаковый образ по сравнению с прототипом вследствие неискusstва (работы), то и в таком случае наша речь не будет заключать нелепости. Ибо поклонение воздается иконе не постольку, поскольку она остается от сходства с первообразом, но поскольку она представляет подобие с ним.” Сходство, таким образом, может ограничиваться типической верностью первообразу и, не выражая его индивидуальности, довольствоваться его подобием. Однако обычно верность первообразу такова, что церковный православный человек без труда узнает на иконе чтимых святых, не говоря уже об иконах Спасителя и Божией Матери. Если же святой ему не знаком, то он всегда скажет к какому чину святых он принадлежит: преподобный, ли он, мученик, святитель и т.д. Уже вскоре после победы иконопочитания, когда православный канон начал оформляться, появились первые описания внешности святых, предназначенные для иконописцев, и лицевые изображения, из которых особенно известен составленный в X веке Менологий Василия II. Особенно распространились они в XVI в. В России они назывались “образцы,” “подлинники.” “По установившемуся в Православии... обычаю, задолго до канонизации и обретения мощей, иконные изображения наиболее чтимых в народе еще при жизни святых делались и распространялись уже во времена ближайших к угоднику поколений и сохранялись общие типические о них сведения, а главное наброски, рисунки и словесные заметки” (Н. П. Кондаков. “Русская икона,” ч. 1, с. 19). В России известны также случаи, когда иконы писались, хотя не распространялись, еще при жизни самих святых, если не непосредственно с натуры, то по памяти. Когда живое предание начало теряться, в конце XVI века, эти пособия систематизировались и появились так называемые лицевые и толковые подлинники. Лицевые подлинники дают схематическую иконографию святых и праздников с указанием основных цветов; толковые подлинники дают те же указания основных цветов и краткое описание характерных черт святых. С тех пор эти подлинники и являются необходимыми техническими пособиями для иконописцев. Их никак не следует смешивать ни с иконописным Каноном, ни со священным Преданием, как это иногда делается.

Та же устойчивость иконографии и по тем же причинам является характерной для изображения праздников. Подавляющее большинство этих изображений восходит к первым векам христианства и возникло на местах самих событий. Почти все они, как и сами праздники, сиро-палестинского происхождения, приняты Церковью как исторически наиболее точные и свято сохраняются по настоящее время Православной Церковью. “Христианское искусство, — говорит Н. П. Кондаков, — вообще строило композиции на реальной основе, воспроизводя, хотя бы в обстановке и деталях, черты действительности, окружающей христианские события.” И здесь, стремясь прежде всего избежать всякого вымысла, икона строго придерживается Священного Писания и Священного Предания, передавая факты с той же лаконичностью, что и Евангелие, изображая лишь то, что передается текстом и преданием и что необходимо для передачи явленного в данном конкретном событии вневременного откровения. Как и в Священном Писании, детали допускаются лишь те, которые для этого необходимы и достаточны. На некоторых изображениях праздников связывается в одну композицию сразу несколько различных по времени и месту действия моментов (например, в Рождестве Христове, Рождестве Богородицы, женах-мироносицах у Гроба и др.). Таким образом; так же как и в богослужении, в иконе по всей возможной полноте передается смысл праздника.

Вторая реальность, присутствие всеосвящающей благодати Духа Святого, святость, не передаваема никакими человеческими средствами, так же как невидима она для внешнего, чувственного взгляда. Встречая при жизни святых, мы проходим мимо, не замечая их святости, ибо внешних признаков она не имеет. “Мир не видит святых подобно тому, как слепые не видят света,” — говорит митрополит Филарет. Но, будучи невидима для непросвещенного взора, святость очевидна для видения духовного. Церковь, признавая человека святым, прославляя его, указывает на его святость видимым образом на иконах при помощи установленного ею символического языка: нимба, форм, красок и линий. Эта символика указывает на то, чего непосредственно изобразить нельзя. Но при ее помощи, откровение горнего мира, будучи выраженным в материи, становится явным для всякого человека, доступным созерцанию и разумению. Она раскрывает то, что человек достиг своим подвигом и как он этого достиг. Поэтому иконописный Канон, о котором говорилось выше, определяет не только сюжеты иконы, то, что изображается, но и то, как его следует изображать, какими средствами можно указать на присутствие благодати Духа Святого в человеке и как сообщить его состояние другим.

Выше мы говорили, что икона есть внешнее выражение преображенного состояния человека, его освящения нетварным Божественным светом. Как в святоотеческой письменности, так и в житиях православных святых мы часто встречаемся с этим явлением света, как бы внутренним, солнцевидным излучением ликов святых в моменты их высшего духовного подъема и прославления. Это явление света передается в иконе венчиком (нимбом), который и является изобразительной передачей действительного явления духовного мира. Духовный же строй, внутреннее совершенство человека, внешним проявлением которого является этот свет, ни иконографически, ни словесно передать невозможно. Обычно, когда отцы и аскетические писатели доходят до описания самого момента освящения, они характеризуют его лишь как полное молчание в силу его совершенной неопишемости и невыразимости. Однако действие этого состояния на человеческую природу, и в частности на тело, все же поддается в известной мере описанию и изображению. Так, например, св. Симеон Новый Богослов прибегает к образам. Русский епископ XIX века

Игнатий Брянчанинов описывает его более конкретно: “Когда молитва освящается Божественной благодатью,... вся душа влечется к Богу неведомой силой, увлекая с собой и тело... У человека... не только душа, не только сердце, но и плоть исполняется духовного утешения и блаженства-радости о Боге живом....” Другими словами, когда человек достигает того, что обычное рассеянное состояние, “помыслы и ощущения, происходящие от падшего естества,” сменяются, при содействии Духа Святаго, сосредоточенным молитвенным состоянием, все существо человека сливается воедино в общем устремлении к Богу. “Все, что было в нем беспорядком, — говорит св. Дионисий Ареопагит, — упорядочивается; что было бесформенным, — оформляется, и жизнь его... просвещается полным светом.” Сообразно с этим состоянием святого вся фигура его, изображенная на иконе, его лик и другие детали, все теряет свой чувственный вид тленной плоти, одухотворяется. Переданное в иконе это измененное состояние человеческого тела является видимым выражением догмата преображения и имеет величайшее воспитательное значение. Слишком тонкий нос, маленький рот, большие глаза, — все это условная передача состояния святого, чувства которого “утончены,” как говорили в старину. Органы чувств, так же как и остальные детали, морщины, волосы и т.д., все подчинено общей гармонии образа и, так же, как и все телесные черты святого, объединены в одном общем устремлении к Богу. Все приведено к высшему порядку; в Царстве Духа Святаго нет беспорядка, “ибо Бог есть Бог порядка и мира” (Св. Симеон Новый Богослов, Слово 15, 2, с. 143). Беспорядок же есть атрибут человека падшего, следствие его падения. Конечно, это не значит, что плоть перестает быть тем, что она есть, она не только остается плотью, но сохраняет все физические особенности данного лица. Переданы же они в иконе так, что она показывает не житейское лицо человека, как это делает его портрет, а его прославленный вечный лик.

Прекрасную словесную иллюстрацию этого приема в иконе мы находим в Добролюбии, в творениях преподобного Антония Великого (1 356): “Дух сей, сочетаясь с умом,.. научает его держать тело в порядке — все, с головы до ног: глаза, чтобы смотрели с чистотою; уши, чтобы слушали в мире, не услаждались наговорами, пересудами, поношениями; язык, чтобы говорил только благое; руки, чтобы были приводимы прежде в движение только на воздеяние в молитвах и на дела милосердия; чрево, чтобы держало в должных пределах употребление пищи и питания; ноги, чтобы ступали право и ходили по воле Божией... Таким образом, тело все навывает добру, и изменяется, подчиняясь власти Святаго Духа, так что, наконец, становится в некоторой мере причастным тех свойств духовного тела, какие имеет оно получить в воскресение праведных.”

Обращенность иконы к миру подчеркивается еще тем, что святые обычно изображаются лицом к молящемуся в три четверти оборота. В профиль они почти не изображаются, даже в сложных композициях, где общее их движение обращено к композиционному и смысловому центру. Профиль в некотором смысле уже прерывает общение, он как бы начало отсутствия. Поэтому он допускается главным образом в изображении лиц, не достигших еще святости (например, пастухов или волхвов в иконе Рождества Христова), а также лиц, противящихся Богу: поверженных демонов, Иуды.

Икона ни в коем случае не стремится расчувствовать верующего. Ее задача состоит не в том, чтобы вызвать в нем то или иное естественное человеческое переживание, а в том, чтобы направить на путь преображения всякое чувство, так же как и разум и все другие свойства человеческой природы. Как мы говорили выше, благодатное освящение ничего не упраздняет из свойств этой природы, так же как огонь не упраздняет свойств железа. Икона передает и чувства человека (смущение Божией Матери в Благовещении, ужас

апостолов в Преображении и т.д.), и знания, и художественное творчество, и ту земную деятельность, церковную (священника, монаха) или светскую (князя, воина, врача), которую святой обратил в духовный подвиг. Но так же, как и в Священном Писании, весь груз человеческих мыслей, чувств и знаний изображается на иконе в своем соприкосновении с миром Божественной благодати, и от этого соприкосновения, как в огне, сгорает все, что не очищается. Всякое проявление человеческой природы осмысливается, просвещается, находит свое подлинное значение и место. Таким образом, именно в иконе все человеческие чувства, мысли и дела, как к само тело, переданы во всей своей полноценности.

Икона, таким образом, и **путь**, и **средство**. Отсюда величественная простота иконы, спокойствие движения; отсюда ритм ее линий и радость ее красок, вытекающие из совершенной внутренней гармонии. Икона — воплощение молитвы иконописца и ответ на молитву верующего. Преображение человека сообщается всему его окружению, ибо свойство святости — освящение всего окружающего, соприкасающегося со святым мира. Оно имеет значение не только личное, но и общечеловеческое, и космическое. Поэтому весь видимый мир, изображаемый на иконе, меняется, становится образом грядущего единства всей твари, Царства Духа Святаго. В соответствии с этим все, что изображается на иконе, отражает не беспорядок нашего греховного мира, а божественный порядок, покой, где царствует не земная логика, не человеческая мораль, а Божественная благодать. Это новый порядок в новой твари. Поэтому то, что мы видим на иконе, не похоже на то, что мы видим в обыденной жизни. Люди не жестикулируют: их движения не беспорядочны, не случайны; они священнодействуют, и каждое их движение носит характер сакраментальный, литургический. Вместе с фигурой самого святого все подчинено одному ритмическому закону, все сконцентрировано на духовном содержании и действует как полное единство: земля, растительный и животный мир изображается не для того, чтобы приблизить зрителя к тому, что мы видим в окружающей нас действительности, а для того, чтобы саму природу сделать участницей преобразования человека и, следовательно, приобщить ее временному бытию. Как по вине человека пала тварь, так его святостью она освящается.

### **Изобразительные средства православной иконы и их символика.**

По античным и средневековым представлениям мир, как известно, состоит из четырех стихий: земли, воды, воздуха и огня. Из этих четырех элементов в иконе остаются лишь два наиболее противоположных: земля, проникнутая, вернее преображенная огнем. Земля и огонь образуют новое единство, являющееся, одновременно, возвращением к началу творения. Человеческая фигура-стихия земли (“земля еси и в землю отыдеши”); окружающий человека золотой фон — стихия огня. Водная стихия, родственная земле, включена в земное естество и рассматривается как ее часть, а воздушная стихия, родственная огню, как бы поглощена и заменена огнем. Отсюда вытекает невозможность изображения фактуры различных видов материи в иконе — все сведено к первоматерии, земле. Другим следствием является большее значение цвета, который должен быть чистым, незамутненным, интенсивным, как бы передающим сияние преображенной материи. Форма также становится четкой и конкретной, не допускающей какой-либо расплывчатости, туманности. Законченность формы выявляется столь же ясным контуром, соответствующим изображению первовещества. Если преображена земля, то преображен и сам огонь, впитавший свойства воздуха. Он стал ровным, мягким, бесстрастным. Для зрения огонь воспринимается как свет. Это свет “немерцающий,” “умный,” теплый и чистый, символизируемый золотом.

### Символика золота.

Первое, что можно сказать о золоте — оно являет созерцательному глазу и умствующему уму образ света, а потому “означает” или символизирует свет. Дионисий Ареопагит пользуется эпитетами “златовидные” и “световидные” как синонимами. Красота этого света — “простая” и “единообразная,” в своей самотождественности не знающая членения на части и уровни. Именно этот вид красоты св. Василий Великий усматривает в звездах и в золоте.

Но красота как простое и неделимое есть ближайшая аналогия Красоте или Сверхкрасоте Бога, как она описана у св. Дионисия Ареопагита: “В самой себе и в согласии с самой собой она всегда единообразно прекрасна.” Однако красота света, не нуждаясь в пропорции частей, все же нуждается, согласно формуле св. Василия Великого, в некоей своеобразной “пропорции” между собой и чувством зрения, между тем как Красота Бога, напротив, безусловно довлеет себе и соотнесена только с самой собой. Свет есть лишь символ божественного, но особо чтимый символ. “*Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы*” (1 Ин. 1:5). Византийские богословы умели различать чувственный свет и “свет невещественный.” Согласно известному учению, сформулированному на исходе византийского тысячелетия св. Григорием Паламой, но со времен св. Дионисия Ареопагита подготовленному всем опытом греческой христианской мистики, аскет на вершине молитвенного экстаза видит-видит в нечувственном, но абсолютно конкретном, абсолютно неаллегорическом смысле глагола “видеть” — светоизлучение энергий Божества, называемое Фаворским светом. За три века до св. Григория Паламы св. Симеон Новый Богослов так описывает свое переживание невещественного света (безусловную запредельность которого он же сам подчеркивает): “...Но приходит, лишь захочет, как бы в виде светоносном облака и, став недвижно, над главой моей лучится полнотою светолитья, понуждая ум и сердце к ликованью, к иступленью...”

Коль скоро свет незримый некоторым образом все же бывает зрим, хотя, разумеется, не для чувств и даже, что особенно важно, не для чувственного воображения, а лишь для ума и для сердца (как знали исихасты, для ума, “сведенного” в сердце), — тогда и незримый, чувственный свет может вполне законно восприниматься как икона незримого. Византийский поэт позволяет себе такими словами говорить о лампаде возле дверей церкви в Студийском монастыре: “У врат святых лампада, осиянная лучом Господним, светом невещественным, — и образ неба нам являет храма...”

По учению св. Дионисия Ареопагита, “вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых”; на этом фундаменте византийские богословы построили свою теорию иконы как отображения, отделенного от своего первообраза некоторым важным различием, но позволяющего энергиям первообраза реально в этом изображении присутствовать. Сам по себе символ есть явление универсальное; однако же, по учению св. Дионисия Ареопагита, важно то, что из символов выстроена многоступенчатая иерархия, в которой каждый посредствующий член являет собой символ верхнего и знаменуется (символизируется) нижним. Так, золото — икона света, свет — икона божественных энергий. Мы словно видим, как зеркало пересылает упавший на него луч другому зеркалу. Так и говорил св. Дионисий Ареопагит: “Зеркала эти, свято восприняв доверенное им озарение, незамедлительно и без всякой зависти отдают его последующим сообразно с богоначальными законами.”

Сам по себе образ света в своем качестве духовного символа выявляет две подлежащие четкому различению грани. С одной стороны, свет-это ясность, раскрывающая мир



для зрения и познания, делающая бытие прозрачным и выявляющая пределы вещей. Именно в этом смысле говорится в Евангелии от Иоанна о присутствии Христа как о свете: *“Ходите, пока есть свет, чтобы не объела вас тьма, а ходящий во тьме не знает, куда идет”* (12:35). С другой стороны, свет-это блистание, восхищающее душу, изумляющее ум и слепящее глаза. В этом смысле Книга Исхода говорит о Божией славе как о пламенном блеске: вид славы Господней *“как огонь поядующий”* (24:17). Этот блеск может быть грозным, как огонь, или как молния, или как та *“слава света,”* от которой ослеп Савл (Деян. 22:11); он может быть, напротив, утешительным, радующим и согревающим сердце, как вечерняя заря, с которой сравнивает свет Божией славы одно из древнейших церковных песнопений — *“Свете тихий святых славы...”* В традиционном переводе греческое слово *“илардс”* передано словом *“тихий,”* однако оно может означать *“веселый,” “ясный,” “милостивый.”* Лучше всего все эти смысловые оттенки передаются русским словом *“утешный.”* Важно подчеркнуть, что слово *“илардс”* в древних текстах прилагалось к блистанию тяжелого золота. Для верующего сердца страх Божий и радость о Боге не исключают, а напротив, требующие друг друга проявления любви: *“Служите Господу со страхом и радуйтесь Ему с трепетом”* (Пс. 2:11).

В новозаветном видении Небесного Иерусалима оба проявления светопрозрачная ясность и тяжелое блистание — соединены таким образом, что в качестве их соответствий выступают субстанции стекла и золота: *“...город был чистое золото, подобен чистому стеклу”* (Откр. 21:18). Этот символ пронизанного Божественными энергиями, *“обоженного”* и постольку светоносного вещества сохраняет свою значимость для всей христианской традиции в целом, но по-разному материализуется в церковном искусстве Востока и Запада: если Византия разрабатывает мозаику с золотыми фонами, то Запад создает витраж. В мозаике даже и самое стекло смальты назначено отражать и преломлять, но только не пропускать свет; его блистание, как и блистание золота, не прозрачно. Напротив, в витраже торжествует именно прозрачность стекла, его *“доступность”* для внешнего мира. По-видимому, в витраже заключен зародыш новоевропейского художественного реализма. Так христианский Восток и христианский Запад по-своему расставляют акценты на двух различных полюсах двусоставного образа Апокалипсиса.

Являя собой образ пламенеющего блистания славы Божией, золото имеет особое отношение к носителям этой славы — к ангелам. Естество ангела всецело духовно, *“умно,”* как это называется на языке аскетике, — и в силу своей *“умности”* огненно, *“огнезрачно.”*

Золото связано не просто со светом, но специально со светом солнца. Общий знаменатель символики золота и символики Солнца — древняя идея праведного царя, приносящего подданным *“золотой век,”* или, что то же, *“царство Солнца.”* В Ветхом Завете пророк Малахия так говорит о наступлении царства Мессии: *“...взойдет Солнце Правды”* (4:2). Для христианина Солнце Правды есть одно из имен Христа, Царя-Мессии. Но и золото-принадлежность царского достоинства; как изъясняет византийский экзегет смысл даров, принесенных волхвами, *“золото принесли Ему как Царю, ибо царю мы, как подданные, приносим золото”* (Феофилакт Болгарский). Ветхозаветный образ Соломона, как царя по преимуществу, весь окружен золотым блистанием. Вспомним, например, описание золоточеканных работ в Соломоновом храме (3 Цар. 6:15; 7:51; 2 Цар. 3:4). В 21-м псалме, имеющем надписание *“О Соломоне,”* говорится: *“и будут давать ему из золота Аравии”* (15). Золотая слава отмечает и образ Невесты сакрального мессианского Царя: *“стала Царица одесную Тебя в офирском золоте;... одежда ее шита золотом”* (Пс. 44:10, 14). Как из-

вестно, этот стих единодушно понимался в христианской экзегетике как пророчество о Деве Марии. Здесь мы подходим к тому, что чистое золото способно символизировать чистоту девства. Ибо девство для византийца не только духовный свет, но именно духовное блистание, или лучше сказать “преблистание.” Понятно поэтому, что Богородица может быть названа как “златоблистательная опочивальня Слова,” а также “всезлатой сосуд,” “ковчег, позлащенный Духом” — примеры можно умножать без конца.

Творящая образы мысль силилась сделать для себя наглядным состояние Божией твари до грехопадения Адама в том начале, когда все было “хорошо весьма,” — и главным образом ее же состояние в результате конечного космического освящения и врачующего “восстановления” (“апокатастасиса,” о котором так много размышлял Максим Исповедник). Очень важно еще одно: всякое обработанное человеческим искусством золото на пути к блеску проходит сквозь огонь. Горнило, в котором “истязуется” благородный металл, уже в Ветхом Завете стало символом для “горнила испытаний,” в котором испытывается человеческая душа. “Плавильня для серебра и горнило для золота, а сердца испытует Господь” (Притч. 17:3). “Тогда настанет испытание избранным Моим, как золото испытывается огнем” (3 Езд. 16:74). И для Нового Завета золото связано с идеей страдальческого очищения и грозного испытания. Ангелу Лаодикийской Церкви, вялый дух которой “ни холоден и ни горяч,” говорится: “Советую тебе купить у Меня золото, огнем очищенное, чтобы тебе обогатиться” (Откр. 3:18). Апостол Петр увещевает христиан быть стойкими во время гонений, “дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего, хотя и огнем испытываемого золота” (1 Пет. 1:7). Поэтому драгоценный металл становится специально символом мученичества. Уже в древнем описании мученической кончины святого Поликарпа говорится: “И был он в средоточии огня не как плоть говорящая, но как золото или серебро, в печи разжигаемое.”

Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не как освещенные источником света. Для иконописи свет полагает и созидает вещи, он — объективная причина их, которая именно вследствие этого не может пониматься как только внешнее. Действительно, техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе, как производимое светом, так как корнем духовной реальности изображенного нельзя не видеть светоносного надмирного образа. Таинство света — так можно определить иконопись, ибо, по слову апостола Павла, “все делающееся явным свет есть” (Еф. 5:13).

Все, что является содержанием всякого опыта, а значит и всякое бытие есть свет, а что не свет, то не является, ибо не есть реальность. Тьма бесплодна, и потому “дела тьмы” называются у апостола “неплодными.” Это тьма кромешная, “кромешная,” то есть вне Бога расположенная. Но в Боге все бытие, вся полнота реальности, а простирающееся вне Бога — это адская тьма, ничто, небытие. Плод дел света — исследование воли Божией, познание несоответствия дальнего мира его духовному образу, его идее, его Божественному лику, а изблечение это совершается светом.

Потому особый смысл имеет в иконе золото. Краски и золото умозрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия. Византийские иконописцы с помощью золота обострили вневременность, внепространственность восприятия фона иконы и одновременно светоносность изображенного на ней. Эту световую глубь можно передать только золотом, потому что краски бессильны передать невидимое телесными глазами. Именно золотом изображается на иконе то, что имеет прямое отношение к Силе Божией, к явлению Божией благодати. Это явление благодатного света икона передает золотым ним-

бом вокруг головы святого. Нимб — не аллегория, но символическое выражение конкретной реальности и является необходимым содержанием иконы.

Кроме иконного фона и нимба, золото в виде растекающихся струй (ассиста) накладывается на одежды Спасителя и на все другие предметы, через которые подчеркнута проявление Силы Божией. Ассист есть одно из наиболее убедительных доказательств метафизического значения иконописи. Эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы. Ассист своим золотым струением знаменует непосредственное проявление Божественных энергий. Это наиболее определенное применение золота, как символа Божественных сил, как выражение сверхчувственной формы, пронизывающей видимое.

Итак, золото — образ света как истины и славы и через это — образ Божественных энергий. Но горящий в золоте свет есть именно солнечный свет — отсвет того “золотого века,” в котором царствует Солнце Правды — Христос Бог наш, Великий Художник, светом создавший, в “похвалу славы благодати Своея” картину миру — все домостроительство Божие, где творение избавлено от порчи греха и тлена и девственно сияет златоносной предвечной славой. Слава девства и золотая слава Царства тождественны в Невесте, провозвещенной царственным Псалмопевцем. Но главное: чтобы загореться чистым блеском, золото должно перегореть в истязующем и испытующем огне и очиститься в нем, как очищается горящее любовью и верой человеческое сердце.

### **Пространство в православной иконе.**

По античным и средневековым воззрениям, четыре стихии есть четыре типа различной организации пространства. Эти различные типы пространства имеют символическую геометрическую выраженность, каждый свою. Из двух стихий земля и вообще “наше” пространство символизируется кубом, а огонь может выражаться шаром. На плоскости куб и шар могут быть представлены в проекции как четырехугольник и круг. Земное пространство (кубическое) “есть пространство однородное и само по себе неподвижное.” Это наиболее тяжелое, реально зримое пространство. Огонь — наиболее подвижный элемент: шар символизирует движение. Вместе с тем шар (круг) является символом вечности. Эти две наиболее простые геометрические формы — шар (круг) и куб (четыреугольник), охватывающие в древнем сознании вселенную, должны были отражаться в тяготееющем к классицизму искусстве.

С наибольшей зрительной очевидностью классицизм средневекового искусства выразился в непосредственном изображении различных небесных сфер, составляющих вселенную. Изображения священных персонажей в разноцветных кругах есть изображение их в различных небесных сферах мироздания. В частности, на это указывает изображение “облаков,” которые нередко помещаются в кругах с ангелами и другими священными лицами. Таковы изображения Христа и Богородицы в кругах справа и слева от св. Николая Мирликийского (1 ок. 345) на его иконах, причем цвет кругов часто различный — красный у Христа и синий у Богородицы. Красная сфера символизирует Его иерархическое первенство, в силу чего Он первый обращается к Николе, ближе к нему, чем Богородица, хотя синий фон, на котором Она изображена, более соответствует привычно близкому цвету небосвода. Иначе толкуется “Слава” с изображением ангелов вокруг Христа в иконографии Успения Пресвятой Богородицы. Сфера Небесных сил — Слава и Рай — резко отделены от общего пространства цветом и рисунком. Ангелы в сфере вокруг Христа подчеркнута нематериальны по сравнению с фигурами апостолов вокруг ложа Богородицы.

Таким образом, в иконе Успения три идеальных пространства. Рай, сфера Христа и общее пространство иконы — мир земной, также преображенный. Каждое из них существует самостоятельно. По сравнению с бесплотными ангелами сферы Христа, апостолы имеют явную материальность, хотя, конечно, идеализированную.

Изображение предстоящих на отдельных досках деисусного чина подчеркивает их пространственную автономию, хотя пишутся они на таком же фоне, что и Спас, и фон их объединяет. Еще одним типом изображения мирового целого является олицетворение стихий, частей мира и т.д. под видом человеческих фигур или ангелов. К этому типу относятся иконографические композиции: “Богородица Неопалимая Купина,” “Спас в силах” и такой древний сюжет, как “Преображение Господне.” Святой Иоанн Дамаскин отождествляет апостолов с земным миром, Илию — с небесным, а Моисея с подземным; лучи нетварного света, падающие на них от фигуры Христа, просвещают всю вселенную (см. канон на Преображение, п. 9). Таким образом, выделяются три основных типа изображения: изображение “стихий” как космических субстанций, геометрическое изображение различных небесных сфер и аллегорическое изображение; все они могут дополнять друг друга в одном произведении. Трехмерное пространство может изображаться в иконе двояко: это или пустое пространство изображаемое как абсолютно неразличимая лишенная градаций чернота (таковы пещеры), уподобляемая адской пропасти; или она передается через взаимодействие действующих лиц и элементов композиции. В этом случае реальная глубина ограничивается степенью неравнозначности взаимодействующих элементов. Так, человеческая фигура может быть частично скрыта горой, — но ввиду большей значительности первой их естественная соразмерность утрачивается в той мере, в какой образ человека значительнее образа горы в данном произведении.

Самым значительным по своеобразному решению моментом в иконописи является проблема “пространства-времени.” При первом же взгляде на древнюю икону бросается в глаза, что иконописец, изображая святые лики и священные события, не руководствуется законами классической геометрии. Он сознательно отказывается от привычной нам прямой перспективы и строит изображение согласно так называемой “обратной перспективе,” выражая с ее помощью мир высшей духовной реальности. Иконописец в отличие от светского художника не ставит себя мысленно в отчужденную позицию стороннего наблюдателя, но, наоборот, помещает себя как бы внутрь изображаемого пространства и изображает на плоскости доски мир, который открывается его взору со всех четырех сторон. Кроме того, он совмещает в один несколько временных моментов, показывая разноместность и одновременность изображаемых событий, при наличии объединяющего их сверхпространственного и сверхвременного смысла. Мир иконы предстает перед созерцающим как бы прозрачным, обращенным к нему всеми своими гранями.

Он открывается перед созерцающим и молящимся как видение. Тайнозритель Иоанн свидетельствует, что он видел “новое небо и новую землю” (Откр. 21:1). Основные христианские догматы — Воскресение Господа Иисуса Христа и Его Вознесение на небеса, общее воскресение мертвых и жизнь “будущего века” (и как подтверждение этих догматов взятие на небо ветхозаветных пророков Еноха и Илии, а также взятие на небо Богоматери) — возможно мыслить лишь при допущении изменений как в составе нашего тела, наших чувств, а также и в общей метафизической картине мира.

Вознесение Христа постижимо лишь на основании веры в таинственное изменение и прославление Тела Христа в Воскресении. Оставаясь Богочеловеком, Христос по Воскресении был уже в преображенном теле. Он является среди апостолов, “когда двери

*дома, где собирались ученики Его, были заперты” (Ин. 20:19). Его не узнала Мария Магдалина, “думая, что это садовник” (Ин. 20:15); явившись ученикам, “Иисус стоял на берегу, но ученики не узнали, что это Иисус” (Ин. 21:4). Его встретили апостолы Лука и Клеопа на пути в Эммаус, но “глаза их были удержаны, так что они не узнали Его.” И лишь “когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им. Тогда открылись у них глаза, и они узнали Его. Но Он стал невидим для них” (Лк. 24:30-31).*

Обратная перспектива в иконе уводит наш мысленный взор из мира дольного в иной мир. Но поскольку этот таинственный мир не доступен нашему чувственному взору, а лишь мыслим, то зрительное выражение его — мнимо. Икона есть видимое невидимого, по слову святого Дионисия Ареопагита. Икона — это окно в горний мир Духа, или, точнее, — из мира Духа в наш мир. Поэтому мнимость и деформация иконописного изображения должны пониматься не как признак ирреальности изображаемого, но лишь как свидетельство его перехода в другую действительность. Следовательно, мир иконы по своему реален и конкретен. Во всем формальном строе иконы наглядно выражены основные догматические истины христианства и его космологические идеи.

Вневременному и внепространственному восприятию иконы способствует и ее композиция, отличающаяся полнейшей завершенностью и отрешенностью от всего внешнего и своеобразной мелодичностью. Замкнутая композиция и ритмичность придают иконе характер отрешенного от земной юдоли бытия, противоположного натурализму.

### **Свет и цвет в иконе.**

Такое впечатление от иконы дополняет цветовая гамма. Цвет в иконе символичен. Он предопределен и лишен произвола. Например, в софийных иконах мы встречаем три основных цвета: красный, синий и зеленый. Священник Павел Флоренский так объясняет значение этих цветов, видимых нами в небе. Красный мы видим тогда, когда, склоняясь к западу, солнце пробивает своими лучами толщу земной атмосферы. Красный цвет активен. Голубой — зовущий, уводящий — это цвет неба с противоположной стороны заката. Зеленый цвет — нейтрален, и им окрашена средняя часть неба, находящаяся выше красной полосы заката. Те же цвета мы обнаруживаем в софийных иконах. Цвета эти глубоко символичны. София Премудрость Божия есть мысль Бога о мире, о его предвечных судьбах, заключенная в едином мире вечности. Поскольку мысль эта стала плотью, она активна и символизируется красным цветом. Поскольку Божество самобытно. Оно не нуждается в мире, но мир нуждается в Нем. Это стремление мира к Богу выражается голубым цветом. Диалектический синтез двух первых атрибутов софийности выражен в цвете зеленом, являющем гармонию Божественного бытия, в Его превечном покое. Богородица изображается в красной одежде, когда хотят возвеличить Ее Богоматеринство, и в голубой, — когда хотят прославить Ее Приснодевство. На иконах “Знамение” Богородица изображена в красном одеянии, ибо этот образ запечатлевает Ее предвечную избранность как пречистого Сосуда, воплотившего Слово. Богородица “Нерушимая Стена” киевского Софийского собора изображена в синем гиматии. Здесь Она прославляется как Невеста Невестная, Взбранная Воевода, Заступница христиан.

Если в иконе фоном выступает свет, и притом свет нематериальный и вечный, то, очевидно, его источник лежит где-то вне плоскости изображения. Свет идет на зрителя, скрывая его источник, с одной стороны, а с другой — ослепляет неосторожного; разумного же заставляет закрыть глаза. Свет сам по себе подвижен, он охватывает предмет, к которому прикасается. Представление о свете родственно понятию энергии. Свет как бы

выталкивает вперед фигуры, стоящие перед его источником, и подчеркивает недоступность пространства, лежащего “позади” плоскости изображения. Золотой фон — “свет неприступный” — присущ лишь Богу, а “предстоящие” находятся перед Христом.

Особняком стоит и играет совершенно особую роль в иконе архитектура. Указывая, так же как и пейзаж, на то, что происходящее в иконе действие исторически связано с определенным местом, она тем не менее это действие никогда в себе не вмещает, а лишь служит для него фоном, ибо по самому смыслу иконы действие не замыкается, не ограничивается местом, так же, как явленное во времени, оно не ограничивается временем. Поэтому сцена, происходящая внутри здания, всегда развертывается перед зданием. Только с XVII века иконописцы, подпавшие под западное влияние, начали изображать действие происходящим внутри здания. С человеческой фигурой архитектура связана общим смыслом и композицией, но очень часто логической связи с ней не имеет. Если мы сравним то, как передается в иконе человеческая фигура и как передается здание, то увидим между ними большую разницу: человеческая фигура, за редкими исключениями, всегда правильно построена, в ней все на своем месте; то же и в одежде. Архитектура же, как по своим формам, так и по их распределению, часто идет вразрез с человеческой логикой и в отдельных деталях на первый взгляд подчеркнута алогична. Двери и окна часто пробиты не на месте, размер их не соответствует их назначению и т.д. Смысл этого явления в том, что архитектура — единственный элемент в иконе, при помощи которого можно ясно показать, что происходящее перед нашими глазами действие — вне законов земной логики, вне законов земного бытия.

Пространство и объем в иконе ограничиваются плоскостью доски и не должны создавать искусственного впечатления выхода за нее. Это искусство не плоскостное, как искусство Востока: живописная идея объема всегда существует в иконе, в трактовке самих фигур, ликов, одежд, зданий и т.д.; композиция в иконе всегда пространственна и в ней есть определенная глубина.

Описанная символика иконы, естественно, возбуждает вопрос: на чем основывается утверждение, что символы, которыми мы пользуемся для указания на преображенное состояние человека, действительно соответствуют этому состоянию, а не уведут нас в мир воображаемый, фантастический? Ответить на этот вопрос можно словами апостола Павла: мы имеем *“вокруг себя... облако свидетелей”* (Евр. 12:1). Действительно, если в иконографии святых и событий Священной истории Церковь приняла те переводы, которые наиболее полно и точно выражают историческую реальность, то реальность Царства Духа Святаго сообщается людьми, стяжавшими уже здесь, в наших земных условиях, начатки этого Царствия. Подобно тому, как великие подвижники оставили нам в словесных образах описания Царствия Божия, которое было внутри их (Лк. 17:21), другие подвижники оставили те же описания его в образах видимых, на языке художественных символов, и свидетельство их столь же подлинно. Оно то же откровенное богословие, только в образах. Это своего рода писание с натуры при помощи символов, так же как и словесные описания святых отцов. “Ибо мы говорим о том по созерцанию, — свидетельствует св. Симеон Новый Богослов, — почему сказываемое должно быть именуемо паче повествованием о созерцаемом, а не помышлением.” Как Священное Писание, так и священный образ передает не человеческие идеи и представления об истине, а саму истину — Божественное Откровение. Ни реальность историческая, ни реальность духовная не допускают никакого вымысла. Поэтому церковное искусство реалистично в самом строгом смысле этого слова как в своей иконографии, так и в своей символической. Идеализации в подлинном церковном искус-

стве нет, так же как нет ее в Священном Писании и в литургии, и быть не может, ибо идеализация, как привнесение субъективного, ограниченного элемента, неизбежно в той или иной мере ущербляет или искажает истину. Это понятно, ибо от себя человек может возвещать только о самом себе. Никто не может возвещать о божественной жизни сам от себя. Поэтому икону выдумать нельзя. Только люди, знающие по собственному опыту то состояние, которое в ней передается, могут создавать соответствующие ему образы, являющиеся действительно “откровением и показанием скрытого,” то есть участия человека в жизни созерцаемого им преображенного мира, подобно тому как Моисей сотворил такие образы, какие видел, и сделал херувимов, какими видел их, то есть “*по образу, показанному на горе*” (Исх. 25:40). Только такой образ может, в своей подлинности и убедительности, указать нам путь и увлечь нас к Богу. Никакое артистическое воображение, никакое совершенство техники, никакой художественный дар не может заменить положительного знания “от видения и созерцания.”

Из этого, конечно, не следует, что одни только святые могут писать иконы. Церковь состоит не только из святых. Все члены ее, живущие сакраментальной жизнью, имеют право и обязаны следовать их пути. Поэтому всякий православный иконописец, следующий в своем творчестве древним традициям, может создавать подлинные иконы. Однако неистощимым источником, питающим церковное искусство через Церковь, посредством людей, просвещенных Божественной благодатью, является Сам Дух Святой. Таким образом, роль Предания не ограничивается передачей самого факта существования иконы. С одной стороны, оно передает образ события Священной истории, прославленного Церковью святого, как память об этом событии или лице, с другой стороны, оно есть постоянный, неиссякаемый ток ведения, сообщаемый Духом Святым Церкви. Поэтому Церковь неоднократно как соборными постановлениями, так и голосом своих иерархов, указывала на необходимость следовать Преданию и писать “так, как писали древние, святые иконописцы.” “Изображаемое красками согласно Преданию, — говорит св. Симеон Солунский, — это есть живопись истинная как писание в книгах, и благодать Божия почитается на ней потому, что изображаемое свято” (“Диалог против ересей,” с.23).

Иконописец передает не свое “помышление,” а “повествование о созерцаемом,” то есть фактическое знание, то, что видел хотя и не он сам, но верный свидетель тому. Опыт этого свидетеля, получившего и передавшего откровение, обрастает опытом всех, кто принял его после него. Таким образом, единство откровенной истины сочетается с многообразным личным опытом ее восприятия. Для того, чтобы принять и передать полученное свидетельство, иконописец должен не только верить в его подлинность, но и быть участником той жизни, которой жил свидетель откровения, идти с ним одним путем, то есть быть членом тела Церкви. Только тогда он может сознательно и верно передавать полученное свидетельство. Отсюда необходимость постоянного участия в жизни Церкви; отсюда же и моральные требования, предъявляемые Церковью к иконописцам. Для подлинного иконописца творчество — путь аскезы и молитвы, то есть по существу путь монашеский. Красота иконы и ее содержание, хотя и воспринимаются каждым зрителем субъективно, в меру его возможностей, выражаются иконописцем объективно, через сознательное преодоление своего “Я,” подчинение его откровенной истине, авторитету Предания. Пресловутое “я так вижу” или “я так понимаю” в данном случае совершенно исключается; иконописец работает не для себя и не для своей славы, а во славу Божию. Поэтому икона никогда не подписывается. Свобода иконописца состоит не в беспрепятственном выражении его личности, его “Я,” а в “освобождении от всех страстей и от похотей мирских и

плотских.” Это та духовная свобода, о которой говорит апостол Павел: *“Господь есть Дух, а где Дух Господень, там свобода”* (2 Кор. 3:17). На этом пути руководящим началом является вышеупомянутый иконописный Канон. Он представляет собой не сумму внешних правил, ограничивающих творчество художника, а внутреннюю необходимость, сознательно принятую как созидательное правило, как один из видов церковного Предания наравне с преданием литургическим, аскетическим и другим. Другими словами, Канон есть та форма, в которую Церковь облакает подчинение воли человеческой воле Божией, их сочетание, и эта форма дает личности фактическую возможность не быть в подчинении у своей греховной природы, а овладеть ею, подчинить ее себе, быть “господином своих действий И свободным,” или, как говорит апостол Павел: *“Все мне позволительно, но не все полезно; все мне позволительно, но ничто не должно обладать мною”* (1 Кор. 6:12). Этим путем максимально осуществляется свободное творчество человека, источником питания которого становится благодать Духа Святого. Поэтому только церковное творчество есть прямое участие в божественном акте, действие в полной мере литургическое, а потому наиболее свободное.

Степень литургического качества искусства пропорциональна степени духовной свободы художника. Икона может быть технически совершенна, но духовно стоять на низком уровне; и, наоборот, есть иконы, написанные примитивно, но очень высокого духовного уровня.

Задача иконописца имеет много общего с задачей священнослужителя. Так, например, Феодосии пустынник проводит между ними определенную параллель. Он говорит: *“Божественная служба иконное воображение от святых апостол начало прият. Подобае священнику и иконописцу чистым (быти), или жениться и по закону жити; понеже священник, служа божественными словесы, составляет плоть, еже мы причащаемся во оставление грехов; а иконописец вместо словес начертает и воображает плоть и оживляет, им же мы поклоняемся первообразных ради.”* Как священнослужитель не может ни изменять литургических текстов по своему усмотрению, ни вносить в их чтение никаких эмоций, могущих навязать верующим его личное состояние или восприятие, так и иконописец обязан придерживаться освященного Церковью образа, не внося в него никакого личного, эмоционального содержания, ставя всех молящихся перед одной и той же реальностью и оставляя каждому свободу реагировать в меру своих возможностей и в соответствии со своим характером, потребностями, обстоятельствами и т.д. При этом как священнослужитель совершает службу в соответствии со своими природными дарованиями и особенностями, так и иконописец передает образ соответственно своему характеру, дарованиям и техническому опыту.

Иконописание далеко не безлично, потому что следование традиции не связывает творческих сил иконописца, индивидуальность которого проявляется как в композиции, так и в цвете; но личное здесь проводится гораздо тоньше, чем в других искусствах, и потому часто ускользает от поверхностного взгляда. Уже давно отмечался факт отсутствия одинаковых икон. Действительно, среди икон на одну и ту же тему, несмотря порой на их исключительную близость, мы никогда не встречаем двух икон, которые были бы абсолютно тождественны (за исключением случаев нарочитого копирования в позднейшее время). Делаются не копии икон, а списки с них, то есть свободное, творческое их переложение.

Исходя из смысла и содержания иконы, отцы VII Вселенского Собора утвердили возможность передачи через освященную воплощением Бога материю благодатного со-



стояния человека и постановили ставить иконы для почитания повсеместно, подобно изображению Честного и Животворящего Креста: “во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях.” Это постановление Священного Собора свидетельствует о том, что в сознании Церкви роль иконы, передаваемая преданием, не ограничивается хранением памяти о священном прошлом. Роль ее как в Церкви, так и в мире отнюдь не консервативная, а динамически строительная. Икона рассматривается как один из путей, при помощи которых можно и должно стремиться к достижению поставленной перед человечеством задачи уподобления первообразу, к воплощению в жизни того, что явлено и передано Богочеловеком. В этом смысле иконы поставляются повсеместно как Откровение будущей святости мира, его грядущего преображения, как проповедь благодати и присутствие в мире освящающей его святости. “Ибо святые и при жизни были исполнены Святаго Духа. Так же и по смерти их благодать Святаго Духа неистощимо пребывает и в душах, и в телах, лежащих во гробах, и в их чертах, и в святых их изображениях,” — говорит св. Иоанн Дамаскин.

Таким образом, когда в XIV веке, в ответ на схоластическое учение, выявившееся в споре о Фаворском свете, Церкви пришлось явить в форме догматического определения свое учение об обожествлении человека, то она уже не только фактически, духовным опытом своих подвижников, но и образно, на языке искусства, учила о действии в человеке божественной энергии, о благодатном его озарении, преображении.

Этот наметившийся в первохристианскую эпоху вдвойне реалистический язык церковного искусства получает свое догматическое обоснование в связи с утверждением догмата о вочеловечении Второго Лица Святой Троицы (“Бог стал человеком”) в первый период истории Церкви, завершившийся торжеством Православия. Во второй период, в течение шести веков после иконоборчества, когда центральным вопросом является вопрос о Святом Духе в связи с защитой другого аспекта того же догмата (“чтобы человек стал богом”), образный язык Церкви совершенствуется и уточняется. В этот период окончательно складывается тот, ставший классическим, язык иконы, который вполне соответствует ее содержанию. С этим периодом связан и расцвет церковного искусства в разных православных странах: в Греции, на Балканах, в России, Грузии и других.

Однако, как сама святость, отражением которой является икона, проявляется по-разному в разных периодах и эпохах в соответствии с их особенностями, так и каждый народ и каждая эпоха, передавая в образах одну, и ту же истину, создают иконы различных типов, порой очень близких, порой сильно отличающихся один от другого. В этом нет противоречия, ибо единое откровение выражается в различных своих аспектах в зависимости от потребностей той или иной эпохи, того или иного народа. Так, строгость икон византийских не противоречит мягкости и умиленности икон русских, ибо Бог не только Вседержитель и грозный Судия, но и Спаситель мира, принесший Себя в жертву за грехи людей. Как уже в первохристианскую эпоху, так и впоследствии, икона не ограничивается выражением одной догматической, духовной, то есть внутренней жизни Церкви. Через людей, которые ее творят, она находится в живой связи с внешним миром, являя духовный облик каждого народа, его характер, его историю, средствами и способами, свойственными каждой эпохе и каждому народу. Но как бы сильно ни проявлялись в иконе черты, связывающие ее с внешним миром, все же они являются только внешними признаками, а не сущностью иконы, которая заключается прежде всего в выражении церковного учения.

В связи с даром выражения, свойственным как отдельному человеку, так и целому народу, а также в связи с тем, в какой мере Откровение опытно переживается, оно и пере-

дается в образе более или менее совершенно. Эти два положения лежат в основе как общности, так и различия, которые существуют между иконами различных народов и эпох. Степень подчинения дара выражения Откровению, которое он должен выразить, и обусловливает духовную высоту и чистоту образа. В этом смысле наиболее характерен пример Византии и России, двух стран, в которых церковное искусство достигло наибольшей высоты своего выражения. Искусство Византии, аскетическое и суровое, торжественное и изысканное, не всегда достигает той духовной высоты и чистоты, которые свойственны общему уровню русской иконописи. Оно выросло и сформировалось в борьбе, и эта борьба наложила на него свой отпечаток. Византия (хотя ею были восприняты и достижения римской культуры) — главным образом, плод античной культуры, богатое и разнообразное наследие которой она была призвана воцерковить. На этом пути, в связи с присущим ей даром глубокой, изощренной мысли и слова, она воцерковила все, что касалось словесного языка Церкви. Она дала великих богословов; она сыграла большую роль в догматической борьбе Церкви, в том числе решающую роль в борьбе за икону. Однако в самом образе, несмотря на высоту художественного выражения, часто остается некоторый налет не до конца изжитого античного наследия, которое дает себя чувствовать в большей или меньшей степени в разных преломлениях, отражаясь на духовной чистоте образа. Развитие церковного искусства на византийской почве вообще “было сопряжено с целым рядом затяжных кризисов, ренессансов античной классики...” По существу эти ренессансы античной классики были не чем иным, как отзвуками в области церковного искусства того общего процесса воцерковления, которому подвергались все стороны античного мировоззрения. В этом процессе влияния в христианство, в Церковь шло много такого, что воцерковлению не подлежало и потому воцерковиться не могло, но налагало на церковное искусство свой отпечаток. Это и делали “ренессансы,” вводя в искусство иллюзорность и чувственность искусства античного, совершенно чуждые Православию.

Наоборот, Россия, которая не была связана всем комплексом античного наследия и культура которой не имела столь глубоких корней, достигла совершенно исключительной высоты и чистоты образа, которыми русская иконопись выделяется из всех разветвлений православной иконописи. Именно России дано было явить то совершенство художественного языка иконы, которое с наибольшей силой открыло глубину содержания литургического образа, его духовность. Можно сказать, что если Византия дала миру по преимуществу богословие в слове, то богословие в образе дано было Россией. В этом смысле характерно, что вплоть до Петровского времени среди святых мало духовных писателей; зато многие святые были иконописцами, начиная с простых монахов и кончая митрополитами. Русская икона не менее аскетична, чем икона византийская. Однако аскетичность ее совершенно другого порядка. Акцент здесь ставится не на тяжесть подвига, а на радость его плода, на благость и легкость бремени Господня, о которых Он Сам говорит в Евангелии, читаемом в дни святых аскетов-преподобных: *“Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем; и найдете покой душам вашим. Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко”* (Мф. 11:29-30). Русская икона — высшее выражение в искусстве богоподобного смирения. Поэтому, при необычайной глубине ее содержания, она по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. Соприкоснувшись через Византию с античными традициями, главным образом в их эллинской основе (в римской их переработке), русская иконопись не поддавалась обаянию этого античного наследия. Она пользуется им лишь как средством, до конца воцерковляет, преображает его, и красота античного искусства обретает свой подлинный смысл в преображенном лице русской иконы.

Вместе с христианством Россия получила от Византии в конце X века уже установившийся церковный образ, формулированное о нем учение и зрелую, веками выработанную технику. Ее первыми учителями были приезжие греки, мастера классической эпохи византийского искусства, которые уже с самого начала в росписях первых храмов, как, например, Киевской Софии (1037- 1161/67), пользовались помощью русских художников. К XI веку относится и деятельность учеников греков, первых известных русских святых иконописцев, монахов Киево-Печерского монастыря, преподобного Алипия (Алимпия) († около 1114 г.) и его сотрудника преподобного Григория. Св. Алипий считается родоначальником русской иконописи. С детства начинавший заниматься иконописью с приезжими греческими мастерами, затем ставший иеромонахом, он отличался неустанным трудолюбием, смирением, чистотой, терпением, постом и любовью к богомышлению. “Никогда же бо огорчился еси на оскорбляющих тя, ниже воздал еси злом за зло,” — поется ему в церковном песнопении. (Тропарь 8 гласа. Канон святому). Это был один из подвижников-аскетов, прославивших Киево-Печерскую Лавру. В лице свв. Алипия и Григория русское церковное искусство с самого начала своего существования направляется людьми, просвещенными непосредственным ведением Откровения, которых впоследствии так много имела русская иконопись. О Киевском периоде русского церковного искусства можно судить, главным образом, по фрескам и мозаикам. Монгольское нашествие, около середины XIII века захлестнувшее большую часть России, не только уничтожило очень многое, но и в значительной мере подорвало написание новых икон. Сохранившиеся же до сих пор открытые иконы этого периода, которых очень мало, относятся к концу XI, XII и XIII векам, причем почти все они с большей или меньшей достоверностью приписываются Новгороду, истоки искусства которого также восходят к XI веку.

Иконам домонгольского периода присуща исключительная монументальность, свойственная стенной живописи, под воздействием которой русская иконопись находится еще и в XIV веке, и лаконизм художественного выражения как в композиции, так и в фигурах, жестах, складках одежд и т.д. Колорит их, в котором преобладают темные тона, сдержан и сумрачен. Однако уже в XIII веке этот сумрачный колорит начинает сменяться характерно русскими цветистыми и яркими красками. Появляется больше внутренней и внешней динамики, склонность к большей плоскостности. Ранние иконы, при наличии в них русских черт, еще находятся в большей или меньшей зависимости от греческих образцов. Можно сказать, что XII век проходит под знаком ассимиляции воспринятых от Византии принципов и форм церковного искусства, которые в XIII веке уже выступают в национальном русском преломлении, нашедшем окончательное свое выражение в XIV веке. Иконы этого периода отличаются свежестью и непосредственностью выражения, яркими красками, чувством ритма и простотой композиции. К этому периоду относится деятельность прославленных святых иконописцев — митрополита Московского Петра (†1326) и архиепископа Ростовского Феодора (+ 1394).

XIV, XV и первая половина XVI века представляют собой расцвет русской иконописи, совпадающий с расцветом святости, и именно преподобия, которое резко падает во второй половине XVI века. Это время дает наибольшее количество прославленных святых, особенно XV век: с 1420 по 1500 г. число прославленных, скончавшихся за этот период, достигает 50 человек.

В связи с местными особенностями определяется и особый характер творчества. Так, например, вкус новгородцев к простому, сильному и выразительному проявился в новгородском церковном искусстве, прекрасную характеристику которого дает И. Гра-

барь: “Идеал новгородца — сила, и красота его — красота силы. Не всегда складно, но всегда великолепно, ибо сильно, величественно, покоряюще. Такова же новгородская живопись, — яркая по краскам, сильная и смелая, с мазками, положенными уверенной рукой, с графьями, прочерченными без колебаний, решительно и властно.” Новгородские художники пользуются чистыми, несмешанными красками, в которых главную роль играют красный, зеленый и желтый цвета. Яркая красочность новгородских икон построена на контрастных сопоставлениях цвета. Они динамичны по композиции и рисунку.

Иконы Суздальской земли отличаются своим аристократизмом, изысканностью и изяществом своих пропорций и линий. Они имеют особенность, резко отличающую их от новгородских. Их общий тон всегда холодноватый, голубоватый, серебристый, в противоположность новгородской живописи, которая неизменно тяготеет к теплomu, желтоватому, золотистому. В Новгороде доминируют охра и киноварь; в суздальской иконе охра никогда не доминирует, а если встречается, то как-то подчинена другим цветам, дающим впечатление голубовато-серебристой гаммы.

Колорит псковских икон обычно темный и ограничен, если не считать фона, тремя тонами: красным, коричневым и темно-зеленым, а иногда и двумя: красным и зеленым. Для псковского мастера типичен прием изображения бликов света золотом, в виде параллельной и расходящейся штриховки.

Иконы Владимира, а за ним Москвы, возобладавшей после него в XIV веке, отличаются от других икон тем, что они основаны на точном равновесии различных тонов с целью создать гармоническое целое. Вследствие этого палитра Владимирской, а затем и Московской школ, несмотря на наличие отдельных ярких тонов, характеризуется не столько интенсивностью, сколько гармонией своих красок.

Помимо отмеченных центров, имелись и другие, например, Смоленск, Тверь, Рязань и др.

Грань XIV и XV столетий связана с именем величайшего иконописца, преподобного Андрея (Рублева), работавшего со своим другом преподобным Даниилом (Черным). Необычайная глубина духовного прозрения преподобного Андрея нашла свое выражение при посредстве совершенно исключительного художественного дара.

Творчество Андрея Рублева — наиболее яркое проявление в русской иконописи воцерковленного античного наследия. Вся красота античного искусства оживает здесь, просвещенная новым и подлинным смыслом. Его живопись отличается юношеской свежестью, чувством меры, максимальной цветовой согласованностью, чарующим ритмом и музыкой линий. Влияние преподобного Андрея в русском церковном искусстве было огромным. Отзывы о нем сохранились в иконописных подлинниках, и Собор, созданный для решения вопросов, связанных с иконописью, в 1551 году в Москве митрополитом Макарием, который сам был иконописцем, принял следующее постановление: “Писать живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловутые живописцы.” О гибели его икон заносилось в летописи как о событиях, имеющих большую важность и общественное значение. Творчество преподобного Андрея кладет отпечаток на русское церковное искусство XV века, в течение которого оно достигает вершины своего художественного выражения. Это — классическая эпоха русской иконописи. Мастера XV века достигают необычайного совершенства владения линией, умения вписывать фигуры в определенное пространство, находить прекрасное соотношение силуэта к свободному фону. Этот век во многом повторяет предыдущий, но отличается от него большим равновесием и настроенностью. Исключительная, все пронизы-

вающая ритмичность, необычайная чистота и глубина тона, сила и радость цвета дают полное выражение радости и спокойствия созревшего художественного творчества, сочтавшегося с исключительной глубиной духовного прозрения.

Вторая половина XV и начало XVI века связаны с другим гениальным мастером, имя которого ставилось рядом с именем преподобного Андрея, — Дионисием, работавшим со своими сыновьями. Его творчество, опираясь на традиции Рублева, представляет собой блестящее завершение русской иконописи XV века. Этот период знаменует собой большое совершенство техники, изощренность линий, изысканность форм и красок. Для самого Дионисия, творчество которого проникнуто особой жизнерадостностью, характерны удлиненные, изысканные пропорции фигур, подчеркнутая грация движений, гибкий, сильный и плавный рисунок. Его чистый колорит с нежными зелеными, розовыми, голубыми и желтыми тонами отличается особой музыкальностью.

XVI век сохраняет духовную насыщенность образа; остается на прежней высоте и красочность иконы и даже становится богаче оттенками. Этот век, как и предыдущий, продолжает давать замечательные иконы. Однако во второй половине XVI столетия величественная простота и державшаяся веками классическая мерность композиции начинают колебаться. Утрачиваются широкие планы, чувство монументальности образа, классический ритм, античная чистота и сила цвета. Появляется стремление к сложности, виртуозности и перегруженности деталями. Тона темнеют, тускнеют, и вместо прежних легких и светлых красок появляются плотные землистые оттенки, которые вместе с золотом создают впечатление пышной и несколько угрюмой торжественности. Это эпоха перелома в русской иконописи. Догматический смысл иконы перестает осознаваться как основной, и повествовательный момент часто приобретает доминирующее значение.

Это время и начало XVII века связано с деятельностью в северо-восточной России новой школы — Строгановской, возникшей под влиянием семьи любителей иконописи Строгановых. Характерной чертой строгановских мастеров этого времени являются сложные, многоликие иконы и мелкое письмо. Они отличаются исключительной тонкостью и виртуозностью исполнения и похожи на драгоценные ювелирные изделия. Рисунок их сложен и богат деталями; в красках заметна скорее склонность к общему тону, в ущерб яркости отдельных цветов.

**В XVII веке** наступает упадок церковного искусства. Этот упадок явился результатом обмирщения религиозного сознания, благодаря которому в церковное искусство, несмотря на сопротивление Церкви, начинают проникать уже не отдельные элементы, а чуждые Православию принципы западного религиозного искусства. Догматическое содержание иконы тускнеет в сознании людей, и для попавших под западные влияния иконописцев символический реализм становится непонятным языком. Происходит разрыв с преданием, церковное искусство обмирщается под воздействием зарождающегося светского реалистического искусства, родоначальником которого является знаменитый иконописец Симон Ушаков. Это обмирщение является отражением в области искусства общего обмирщения церковной жизни. Происходит смешение образа церковного и образа мирского, Церкви и мира. Реализм символический, основанный на духовном опыте и ведении, при их отсутствии и отрыве от традиции исчезает. Это порождает образ, который свидетельствует уже не о преображенном состоянии человека, не о духовной реальности, а выражает различные представления и идеи по поводу этой реальности и то, что в искусстве мирском является реализмом, в применении к искусству церковному превращается в идеализм. Отсюда и вольное обращение с самим сюжетом, который становится лишь поводом

для выражения тех или иных идей и представлений, что ведет к неизбежному искажению и реализма исторического.

С тех пор как начали появляться искажения в церковном искусстве и Церковь вынуждена была официально высказываться по поводу иконописания, она всегда ограждала канонические формы литургического искусства как через Соборы (например, Стоглав в XVI веке и Московский Большой Собор в XVII веке), так и в лице своих высших иерархов. Так, патриарх Никон в Неделю Православия уничтожал иконы, писанные под западным влиянием, и предавал анафеме всех, кто будет их писать или держать у себя. Патриарх Иоаким (1679-1690) в своей духовной грамоте пишет: “О имени Господне завещавал... иконы Богочеловека, и Пресвятая Богородицы, и всех святых заповедали писати по древним переводам... а с латинских и немецких соблазненных изображений, и непотребственных, и новомышленных по своим похотям, церковному нашему преданию развратно отнюдь бы не писати, и которые где есть в церквах неправописанны, тыя вон износить” (Подлинник Большакова, изд. А. И. Успенского. М., 1903). В Греческой Церкви, где упадок наступил раньше, еще в XV веке, св. Симеон Солунский в своем сочинении “Против ересей” (гл.23) вскрывает проникновение в литургическое искусство элементов искусства светского, искажающих смысл иконы: “Сия вся обновляюще, яко же глаголася, и святые иконы кроме Предания иным образом многажды живописует, вместо образных одеждах и власех, человеческими одеждами и власы украшающе, иже не образ первообразного и изображение, и кроме благоговения живописуют их и украшают, еже противно святых икон есть паче.”

С утерей догматического осознания искусства искажается его основа, и уже никакое художественное дарование, никакая изощренная техника заменить его оказались не в состоянии, и иконопись становится полу ремеслом или простым ремеслом.

Как религиозная мысль не всегда была на высоте богословия, так и художественное иконописное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания.

Однако догматическое сознание образа не теряется Церковью, и не следует думать, что упадок этот явился концом иконы. Ремесленная иконопись, которая существовала всегда наряду с большим искусством, приобретает в XVIII, XIX и XX веках лишь решительно доминирующее значение. Но велика была сила церковной традиции, которая даже на низшем уровне художественного творчества сохраняла отзвуки большого искусства. К тому же этот ремесленный уровень не был абсолютным правилом. Наряду с расцерковленным, полумирским или просто мирским образом и плохой ремесленной иконой продолжали и продолжают делаться иконы высокого уровня как в России, так и в других православных странах. Иконописцы, не отступавшие от иконописного Предания Церкви, пронесли через эти века упадка и сохранили до наших дней подлинный литургический образ, порой большого содержания и художественного уровня.

Христианство есть откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, в котором явлено Его подобие. Этот богоподобный образ является отличительной чертой Нового Завета, будучи видимым свидетельством обожения человека. Пути иконописания здесь, как способа выражения того, что относится к Божеству, те же, что и пути богословия. И то и другое призваны выражать то, чего человеческими средствами выразить нельзя, так как выражение всегда будет несовершенно и недостаточно. Нет таких слов, красок или линий, какими мы могли бы изобразить Царство Божие так, как мы изображаем и описываем наш мир. И иконописание, и богословие стоят перед заведомо неразрешимой задачей выразить средствами тварного мира то, что бесконечно выше твари. В этом плане нет достижений,

потому что само изображаемое непостижимо, и как бы высока по содержанию и прекрасна ни была икона, она не может быть совершенна, как не может быть совершенным и никакой словесный образ. Поэтому те средства, которыми пользуется иконопись для указания на Царствие Божие, могут быть только иносказательными, символическими, подобно языку притчей в Священном Писании. Содержание же, выражаемое этим символическим языком, неизбежно и в Писании, и в литургическом образе.

Как продолжает существовать учение о цели христианской жизни — обожение человека, так продолжает существовать и живет в богослужении Православной Церкви догматическое учение об иконе, благодаря которому сохраняется и подлинное к ней отношение. Для современного православного человека как древняя икона, так и новая, не есть объект эстетического любования или предмет изучения; она — живое, благодатное искусство, которое его питает. В наше время, как и в древности, дается осознание ее содержания и значения, ибо как раньше, так и теперь она соответствует определенной, конкретной действительности, определенному жизненному опыту, во все времена живущему в Церкви. Так, например, один из наших современников, афонский старец Силуан, умерший в 1938 году, в следующих выражениях передает свой личный опыт: “Великое различие веровать только, что Бог есть, познавать Его из природы или от Писания, и познать Господа Духом Святым... В Духе Святом познается Господь и Дух Святой бывает во всем человеке: в душе, в уме и в теле... Кто познал Господа Духом Святым, тот становится похож на Господа, как сказал Иоанн Богослов: и будем подобны Ему, потому что увидим Его как Он есть и будем видеть славу Его.” Таким образом, как продолжает существовать сам живой опыт обожения человека, так живет и иконописное предание, и даже техника, ибо, поскольку жив этот опыт, не может исчезнуть и его выражение, словесное и образное. Другими словами, как внешнее выражение подобия Божия в человеке, икона так же не может исчезнуть, как и само уподобление человека Богу. Здесь применимы, как применимы ко всякому периоду истории Церкви, слова, сказанные в XI веке св. Симеоном Новым Богословом: “Кто говорит, что теперь нет людей, которые бы... сподобились принять Святого Духа... возродиться благодатию Святого Духа и соделаться сынами Божиими с сознанием, опытным вкушением и узрением, тот низвращает все воплощенное домостроительство Господа, и Бога, и Спаса нашего Иисуса Христа и явно отвергает обновление образа Божия или человеческого естества, растленного и умерщвленного грехом” (Симеон Новый Богослов. Слово 64).

### Литература.

Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры. Сб. “Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа (искусство и культура).” — “Наука.” М., 1973, с. 43-51.

Багрецов Л. Смысл символики, усвояемой свв. отцами и учителями Церкви, христианскому храму. СПб., 1910.

Инок Григорий Круг. Мысли об иконе. Париж, 1978.

Деяния VII Вселенского Собора. Русский перевод, изд. Казанской Духовной Академии. Казань, 1873.

Иеромонах Дионисий Фурнаграфиот. Ерминия, или наставление в живописном искусстве. Перевод еп. Порфирия. — “Труды Киевской Духовной Академии.” Киев, 1863.

Иконописный подлинник Большакова. — Изд. А. И. Успенского. М., 1903.

Св. Иоанн Дамаскин. Слова в защиту святых икон в кн. “Точное изложение православной веры.” М., 1894.

Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947.

Покровский Н. В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.

Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVII в. — “Записки Археологического общества,” 1856, т. VIII.

Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи. Сб. “Древнерусское искусство (зарубежные связи).” — “Наука.” М., 1975, с. 398- 413.

М. И. и В. И. Успенские. Заметки о древнерусской иконописи. Св. Алипий и А. Рублев. СПб., 1901.

Л. А. Успенский. Символика храма. — “ЖМП,” 1958, N I, с. 47-57.

Его же. Смысл и язык икон. — “ЖМП,” 1955, N 8, с. 50-58.

Его же. Первые иконы Спасителя. — “ЖМП,” 1958, N 2, с. 44-52.

Его же. Икона Рождества Христова. — “Вестник Русского Западноевропейского Патриаршего Экзархата,” N 5. Париж, 1950, с. 13 — 19.

Его же. Вопрос иконостаса. “ВРЗЕПЭ,” N 44. Париж, 1963, с. 223-255.

Его же. О православной иконе. — “ВРЗЕПЭ,” N 2, 3. Париж, 1950, с. 36-43.

Его же. Учение о характере и содержании образа. — “ЖМП,” 1958, N 11, с. 38-42.

Его же. Техника иконописи. — “ЖМП,” 1956, N 10, с. 68-70.

Флоренский П. А., свящ. Иконостас. — “Богословские труды,” N 9. М., 1972, с. 80 — 148.

## Чины божественной литургии, дни их совершения.

Суточное богослужение Православной Церкви завершается Божественной литургией. Божественная литургия — главное церковное богослужение, на котором совершается таинство Евхаристии: умиловительное, благодарственное, хвалебное, творимое в воспоминание Спасителя и совершенного Им искупления мира, приношение Богу таинственной жертвы Тела и Крови Христовых под видом хлеба и вина и преподание их верующим для вкушения.

В Русской Православной Церкви употребляются **три** чина Божественной литургии: святого **Василия Великого**, святого **Григория Двоеслова**, или Преждеосвященных Даров, и святого **Иоанна Златоустого**.

Божественная литургия святого **Василия Великого** совершается 10 раз в году: в навечерия или в самые праздники Рождества Христова и Богоявления, 1 января, в воскресенье 1-е, 2-е, 3-е, 4-е и 5-е Великого поста, в Великие четверток и субботу. Божественная литургия Преждеосвященных Даров совершается в среду и пяток первых шести седмиц и во вторник или четверг 5-й седмицы Великого поста, в понедельник, вторник и среду Страстной седмицы и в другие указанные Уставом дни Великого поста. Она может также совершаться в честь почитаемого святого, если память ему случится в понедельник, втор-



ник и четверг Святой Четыредесятницы, но только в том случае, когда этому святому Уставом указан полиелей. В предпразднство Благовещения она совершается, если предпразднство бывает в среду и пяток. Непредвиденных Божественных литургий Преждеосвященных Даров быть не может, так как дни совершения их точно определены Уставом.

Есть дни в году, когда не полагается совершать Божественную литургию, например в среду и пяток Сырной седмицы, потому что (в та два дни поем аллилуиа с поклоны, вечер и утро). К этим дням вполне приложима указанная известным православным канонистом Феодором Вальсамоном (XII в.) причина неслужения полной Божественной литургии во время Святой Четыредесятницы, кроме субботних и воскресных дней и праздника Благовещения Пресвятой Богородицы: Постные дни учинены быть для плача и умиления, во очищение грехов каждого; приносить же Богу жертву есть торжествовать, а торжествовать не что иное есть, как веселие. Како убо может кто и плакать и купно радоваться?. Кроме указанных двух дней, Божественной литургии по той же причине не полагается Уставом в понедельник, вторник и четверги Великого поста, в Великий пяток, в пяток перед Рождеством Христовым и Богоявлением, если эти праздники случаются в воскресенье и понедельник.

Пятница пред Рождеством Христовым считается последним строго постным днем Рождественского поста, так как пост, хотя и продолжается в следующие затем дни, субботу или воскресенье, но значительно ослабляется. В Православной Церкви принято вообще с совершеннейшим постом устранять по возможности торжественность богослужения. И в последнюю пятницу пред Рождеством Христовым, как и в Великий пяток, положено совершать одни царские часы без Божественной литургии.

Пятница пред Богоявлением, если оно приходится на воскресенье или понедельник, не отличается от прочих святочных праздничных дней. Раньше праздник Богоявления совершался в один день с праздником Рождества Христова, и служба первоначально им была одна. По разделении праздников старались сделать похожими службы им. Все, что положено было на Рождество Христово, перенесено и на Богоявление. Одну из особенностей праздника Рождества Христова составляли великие (царские) часы. Часы составили и на Богоявление и совершение их, если праздник приходился в воскресенье или понедельник, также перенесли на пятницу. Так возникло правило, как и перед Рождеством Христовым, Божественной литургии в этот день не совершать. Устав об отправлении царских часов перед Богоявлением, если оно случится в воскресенье или понедельник, говорит: Аще ли в пяток, прежде навечерия Богоявления, когда поются царские часы, зри указ декабря в 24 день, то есть делается ссылка на Устав Рождественский, из которого заимствован богоявленский Устав. Поэтому несовершенство Божественной литургии в указанный пяток перед Богоявлением имеет чисто исторический, а не литургический и не канонический характер. Но из этого не следует, что в пятницу перед Богоявлением можно служить Божественную литургию. Если в Уставе определенно запрещается служение Божественной быть не может, так как дни совершения их точно определены Уставом. Есть дни в году, когда не полагается совершать Божественную литургию, например в среду и пяток Сырной седмицы, потому что . К этим дням вполне приложима указанная известным православным канонистом Феодором Вальсамоном (XII в.) причина неслужения полной Божественной литургии во время Святой Четыредесятницы, кроме субботних и воскресных дней и праздника Благовещения Пресвятой Богородицы: . Кроме указанных двух дней, Божественной литургии по той же причине не полагается Уставом в понедельник, вторник и четверги Великого поста, в Великий пяток, в пяток перед Рождеством Христовым и Бо-

гоявлением, если эти праздники случаются в воскресенье и понедельник. Пятница пред Рождеством Христовым считается последним строго постным днем Рождественского поста, так как пост, хотя и продолжается в следующие затем дни, субботу или воскресенье, но значительно ослабляется. В Православной Церкви принято вообще с совершеннейшим постом устранять по возможности торжественность богослужения. И в последнюю пятницу пред Рождеством Христовым, как и в Великий пяток, положено совершать одни царские часы без Божественной литургии. Пятница пред Богоявлением, если оно приходится на воскресенье или понедельник, не отличается от прочих святочных праздничных дней. Раньше праздник Богоявления совершался в один день с праздником Рождества Христова, и служба первоначально им была одна. По разделении праздников старались сделать похожими службы им. Всё, что положено было на Рождество Христово, перенесено и на Богоявление. Одну из особенностей праздника Рождества Христова составляли великие (царские) часы. Часы составили и на Богоявление и совершение их, если праздник приходился в воскресенье или понедельник, также перенесли на пятницу. Так возникло правило, как и перед Рождеством Христовым, Божественной литургии в этот день не совершать. Устав об отправлении царских часов перед Богоявлением, если оно случится в воскресенье или понедельник, говорит: “Аще ли в пяток, прежде навечерия Богоявления, когда поются царские часы, зри указ декабря в 24 день,” то есть делается ссылка на Устав Рождественский, из которого заимствован богоявленский Устав. Поэтому несовершенство Божественной литургии в указанный пяток перед Богоявлением имеет чисто исторический, а не литургический и не канонический характер. Но из этого не следует, что в пятницу перед Богоявлением можно служить Божественную литургию. Если в Уставе определенно запрещается служение Божественной литургии, то и служить ее не должно и ради самого Устава, так. Как в данном случае он действовал на известных основаниях, и ради соблюдения церковного порядка.

В прочие дни совершается Божественная литургия святого Иоанна Златоустого.

Там, где служатся и ранняя и поздняя Божественные литургии, обе совершаются по тому же чину, в зависимости от предписаний Церковного устава на данный день.

### Происхождение литургии.

Литургия — таинство таинств Христовой Церкви, святейшая и таинственнейшая из церковных служб, песнь песней любви христианской. Литургия — истинное осуществление молитвы Господа Иисуса Христа к Небесному Отцу: Да вси едино будут... да будут едино, якоже и Мы (Ин. 17). Здесь, около Чаши Христовой, и соединяются верующие в душу едину. В древней Церкви литургия сопровождалась общим лобзанием, — лобзанием мира, и носила название таинства собрания, или общение. Мысль о всеобщем единении людей между собой через литургию раскрывается в святоотеческих писаниях. Преподание одного, и того же хлеба и общей чаши для всех, — говорит святой Дионисий Ареопагит (I в.), — внушает причащающимся, как питающимся единою пищею, единение духа. Без литургии нет христианства.

Божественная литургия получила свое начало в установлении Господом Иисусом Христом таинства Евхаристии и в Его заповеди о ее совершении (Мф. 26:26-29; Мк. 14:22-25; Лк. 22:17-20; Ин. 6:54-59; 1 Кор. 11:23-25). Начало литургии — **Тайная вечеря** Господа Иисуса Христа. Ее повторение в воспоминание Господа было основой и корнем литургии. Внешне Тайная вечеря — это еврейская пасхальная вечеря, по обрядам которой можно составить представление о первоначальном порядке и чине литургии.

Ритуал **еврейской пасхальной вечера**, являющийся несколько расширенным ритуалом будничной и субботней вечера, начинается благословением праздника и чаши вина (Мишна). Затем едят немного горьких трав. Тотчас за этим наполняется вторая чаша; сын спрашивает отца о происхождении праздника. Отец произносит кагалу историческое повествование о Пасхе. Поется первая четверть галлела (Пс. 112:117) и испивается вторая чаша. Далее вечеря идет обычным порядком. Вторично умывают руки, благословляют и вкушают опресноки, горькие травы и остальные блюда. Одну часть опреснока отлагают. По окончании собственно трапезы отец семейства берет отложенную часть опреснока, съедает от нее частицу и дает сотрапезникам. Так символизируется пасхальный агнец, которого можно вкушать лишь в Обетованной земле. Снова умывают руки, следует третья, обычная чаша благословения и благодарение за пищу. После нее становится четвертая специально пасхальная чаша за которой оканчивается галлел.

В жизни Господа Иисуса Христа и Его апостолов было много случаев, когда они исполняли эти ветхозаветные застольные еврейские обычаи (Мф. 15:35-36; Мк. 8:6).

Уход с Тайной вечера Иуды не удивил апостолов, что указывает на окончание главной части пасхальной трапезы, когда можно было уже уйти. Апостол Павел ясно говорит, что Господь взял чашу после вечера (1 Кор. 10:16). Очень важные особенности о вечере сообщает святой Марк, писавший свое Евангелие на основе бесед с апостолом Петром: И когда они ели, Иисус, взяв Хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: примите, ядите; сие есть Тело Мое. И взяв чашу, благодарив, подал им: и пили из. нее все. И сказал им: сия есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая. Истинно говорю вам: Я уже не буду пить от плода виноградного до того дня, когда буду пить новое вино к Царствию Божию (Мк. 14:22-25).

Совершая в конце трапезы Евхаристию, Господь мог воспользоваться той частью хлеба, которую откладывают до конца вечера. Чашу Он взял одну из последних, о чем говорят и слова Его: *“Я уже не буду пить от плода виноградного”* (Мк. 14:25).

Во времена апостольские Евхаристия, по примеру Иисуса Христа, оставалась вечерей, хотя апостолы не повторяли для нее ритуала пасхальной вечера, а довольствовались более простым формами субботней или даже обычной вечера, состоявшей из преломления хлеба и благословения чаши вина. После дня Пятидесятницы новые христиане постоянно пребывали в учении апостолов, в общении и преломлении хлеба и молитвах (Деян. 2:42). В Деяниях апостолов (20:7-12) сообщается о **преломлении хлеба** и более определенно. В первый день недели (воскресенье, ср. 1 Кор. 16:2), когда ученики собрались для преломления хлеба, апостол Павел, намереваясь на следующий день отправиться далее, беседовал с ними и продолжил слово до полуночи, а после воскресения юноши Евтиха, взойдя и преломив хлеб и вкусив,, беседовал довольно, даже до рассвета, и потом вышел. Не исключено, что речь идет о евхаристической вечера: происходила она в воскресный день, собралась вся община, и она не состояла из; одной только Евхаристии, а именно из вечера, за которой была совершена Евхаристия. Такая вечеря описана апостолом Павлом в 11-й главе Первого послания к коринфянам, где он говорит о беспорядках и злоупотреблениях, происходивших у коринфских христиан на евхаристических вечерах. Прежде всего, по его словам, она нечто единое целое, то есть вечеря Господня. Припасы для вечера приносили сами верующие. Порядок, вероятно был такой: начиналась вечеря вкушением обычной пищи, а в конце совершалась Евхаристия. Апостол Павел называет евхаристическую чашу чашей благословения. Так называлась последняя чаша за еврейской вечерей (*kusberachot*), где читается благодарение (*berachot*) за пищу. В следующей главе апостол

Павел говорит, что Христос взял чашу после вечери. Евангелист Лука также упоминает об особой чаше в начале Тайной вечери: Примите ее и разделите между собой, ибо сказываю вам, что не буду, пить от плода виноградного, доколе не придет Царствие Божие (Лк. 22, 17-18). В таком виде с таким ритуалом Евхаристия оставалась приблизительно до половины II века.

Полное изложение древнего ритуала Евхаристии дано в главах 9 и 10 памятника I века **Учение двенадцати апостолов**. В 14-й главе даются общие наставления о Евхаристии: В Господень день, то есть в воскресенье, собравшись, преломляйте хлеб и благодарите, предварительно исповедав свои грехи, чтобы жертва ваша была чистой. Всякий имеющий недоразумение с братом да не сходитя с вами до тех пор, пока они не примирятся, чтобы не осквернилась ваша жертва. Ибо Господь сказал о ней: на всяком месте и во всякое время приносите Мне жертву чистую, ибо Я Царь велик, и Имя Мое хвально среди народов.

Вот сама формула: Над Евхаристией же так благодарите. Во первых, над чашей: Благословляем Тебя, Отче наш, за святую Лозу Давида, отрока Твоего, Которую Ты явил нам чрез Своего Отрока Иисуса. Тебе слава во веки. Над хлебом: Благословляем Тебя, Отче наш, за жизнь и ведение, которое Ты явил нам чрез Своего Отрока Иисуса. Тебе слава во веки. Как этот хлеб был рассеян по холмам и был собран в одно, так да соберется Церковь Твоя от пределов земли во Твое Царство. Ибо Твоя слава и сила чрез Иисуса Христа во веки.

Никто да не вкушает, да не пьет от вашей Евхаристии, но лишь крещенные во Имя Господне, ибо об этом Господь сказал: не давайте святыни псам. По насыщении же так благодарите: Благословляем Тебя, Отче Святыи, за Святое Твое Имя, Которое Ты вселил в наших сердцах, и также за ведение, веру и бессмертие, которые Ты явил нам чрез Своего Отрока. Тебе слава во веки, Ты, Господи, Вседержитель, сотворил всё ради Имени Твоего, подал людям пищу и питье, нам же Ты, чрез Своего Отрока, даровал духовную пищу и питье, и вечную жизнь. За всё благословляем Тебя, особенно же за то, что Ты Всемогущ. Тебе слава во веки. Помяни, Господи, Церковь Твою, чтобы избавить ее от всякого зла и усовершенить ее в любви Твоей, собери ее освященную (Тобою) от четырех ветров во Твое Царство, которое Ты уготовал ей. Ибо Твоя сила и слава во веки. Да придет благодать и преидет этот мир. Осанна Богу Давида, Кто свят, тот да подходит, а кто нет, да кается. Маран-афа (Господь наш грядет). Аминь. Пророкам позволяйте благодарить, сколько они хотят.

Здесь, по видимому, имеет место ритуал, подобный ритуалу еврейской субботней вечери. Первое благословение над чашей, которой открывалась вечеря, второе над хлебом, который предстоятель вечери преломлял и раздавал сотрапезникам после вкушения пищи; и затем идет молитва благодарения за пищу над евхаристическим хлебом и вином.

В **начале II века** Евхаристия всё еще оставалась вечерей. В такой форме о ней говорится в письме Плиния к Траяну (между 111-113 гг.) о вифинских христианах.

Апостолы, исполняя заповедь Спасителя и следуя Его, примеру, полнее раскрыли части Евхаристии, соединили совершение ее с некоторыми обрядами для придания этому тайнодействию большей торжественности (Деян. 2:42-47; 20:7-12; Иак. 2:1-9; 1 Кор. 10:14-22; 11:18; 14 гл.) и передали его основанным ими Церквам. Чин этот сохранялся в устном предании.

Подробное описание ритуала литургии впервые дано в Апологии святого мученика **Иустина Философа** (II в.), написанной около 150-155 г. Святой Иустин описывает Евха-

ристию дважды: во первых, в связи с таинством Крещения и, во вторых, когда говорит, как она совершалась при нем в воскресный день: В так называемый день солнца бывает у нас собрание в одно место всех живущих по городам и селам; при этом читаются памятные записки апостолов или писания пророков, сколько позволяет время. Потом, когда читающий престанет, председатель посредством слова делает наставление и увещание подражать слышанному доброму. Затем все вообще встаем и воссылаем молитвы. Когда же окончим молитву, тогда приносятся хлеб, вино и вода и председатель также воссылает молитвы и благодарения, сколько он может, а народ подтверждает, говоря: аминь. Затем следует раздаяние каждому и причащение даров, над которыми совершено благодарение, а к не присутствовавшим они посылаются чрез диаконов. Между тем достаточные и желающие, каждый по своему произволению, дают, что хотят, и собранное складывается у председателя, а он имеет попечение о сиротах и вдовах, о всех нуждающихся вследствие болезни или по другим причинам, о находящихся в узах, о пришедших издалека чужестранцах, — вообще печется о всех находящихся в нужде. В день же именно солнца творим собрание таким образом все вообще потому, что это первый день, в который Бог, изменив мрак и вещество, сотворил мир, я Иисус Христос, Спаситель наш, в тот же день воскрес из мертвых, так как распяли Его накануне дня Кроноса, а после Кроносова дня, так как этот день — солнца, Он явился Своим апостолам и ученикам и научил их тому, что мы предстали теперь на ваше усмотрение.

Евхаристическое собрание в воскресный день, по словам свято-го Иустина, как и современная литургия, состоит из чтения Священного Писания, проповеди, молитвы и причащения. На Евхаристии в связи с совершением таинства Крещения нет чтения и проповеди. Откуда же взялась в новой службе первая ее часть, стоящая пред причащением? Так как теперь Евхаристия совершается повсюду не вечером, а утром, то и начало этой части нужно искать в богослужебных собраниях древних христиан.

Еще во времена апостолов богослужебные собрания у христиан были двоякого рода: вечера Господня и собрания молитвенно-учительного характера. Апостол Павел в 14-й главе Первого послания к коринфянам подробно описал собрания: Когда вы сходитесь, и у каждого из вас есть псалом, есть поучение, есть язык, есть откровение, есть истолкование, — все сие да будет к назиданию (26). Здесь он перечисляет компоненты богослужения христианского: псалмы (читались или пелись), Священное Писание и поучения, что явно соответствует еврейскому синагогальному богослужению в субботу, состоявшему из чтения Священного Писания (обыкновенно Закона и двух пророков), проповеди и ряда кратких молитв об общине, властях и земном плодородии, подобных прошениям наших ектений.

С таким ритуалом богослужение молитвенно-учительного характера, видимо, существовало и у древних христиан. Его описывает святой Иустин, как первую часть современной ему воскресной литургии. Позже Евхаристия была отделена от вечера Господней и присоединена к этому утреннему богослужению. От вечера, вероятно, Евхаристия отделялась и раньше: святой Иустин, например, описывает Евхаристию в связи с таинством Крещения. Призвину соединения Евхаристии в воскресный день именно с утренним богослужением нужно искать в чувстве уважения христиан к Евхаристии как к Телу и Крови Христовым, принимать которые “следовало до вкушения пищи. Кроме того, для небольшой общины еще можно было устроить вечерю, но когда она становилась большой, трудно было найти подходящее помещение для ее устройства. По воскресным, дням, как сообщает святой Иустин, христиане из сел и городов собирались в одно место: если рас-

стояние до него было значительное, то было трудно приходиться дважды — на утреннее богослужение и особо — на вечерю Господню. Ко всему этому нужно присоединить еще различного рода неудобства во время преследований от язычников. Где первоначально присоединили Евхаристию к утреннему богослужению, неизвестно, вероятнее всего, на востоке в Сирии или Малой Азии, потому что именно в этих странах богослужение обогатилось новыми песнопениями.

В **Александрийском** церковном округе еще в IV-V вв. были широко распространены остатки древней вечери Господней. Египтяне — пишет Сократ Схоластик (V в.), — причащаются Святых Тайн не так, как обычно христиане: после того, как насытятся и поедят всякой пищи, причащаются вечером, когда совершается приношение. В других Церквах (в Африке) такие следы вечери Господней с таинством Евхаристии сохранились только для Великого четверга; в память Тайной вечери Евхаристия тогда совершалась вечером, и причащались уже поев. Ныне в Православной Церкви остатком древнехристианской Вечери Господней является чин возношения Панагии — чин раздаяния Богородичной просфоры. Сейчас он совершается лишь в монастырях, в древности же он широко употреблялся и в мирском быту. Интересные сведения о нем приводит блаженный Симеон Солунский (XIV-XV вв.) в Разговоре о святых священнодействиях и таинствах церковных: Хлеб, возносимый с призыванием Всесвятой, постановлено возносить по преимуществу в конце трапезы братской, во освящение братии, принимающих ее, как бы запечатление пищи, а особенно во славу Богоматери, Которая родила нам Хлеб Небесный, живой и пребывающий, и всегда питающий наши души. Впрочем, он бывает возносим и во всякое другое время, когда кому нужно, в нашу помощь.

Возносится он при самом священнодействии литургии, по чьему-либо прошению, когда по Божественному тайноводству положено вспоминать о Ней, когда именно мы говорим: изрядно о Пресвятей, и призываем Ее как благонадежнейшую и Заступницу во всех наших нуждах и напастях.

Ради возношения сего хлеба мы сподобляемся вящей помощи, как мы часто испытывали это на себе самих и слышали от многих достоверных вероятия людей. Ибо при возношении сего хлеба произносятся не простые какие-либо слова, но призывается и прославляется Единый в Троице Бог всяческих и наш, и совершается призывание воистину Всесвятыя Богородицы и молитва о Ее помощи, а в этом — таинство нашей веры, исповедание и чаяние нашего спасения.

### **Церковное богослужебное чтение.**

В чине богослужения Православной Христовой Церкви чтением сопровождаются все службы. За богослужением читаются избранные места из Священного Писания, чаще всего Псалтири, творения песнотворцев: каноны, седальны, кондаки, икосы, ипакои и светильны. В значительной части молитвенные обращения человека к богу читает чтец, а Святое Евангелие, ектений и возгласы к ним читают священнослужители.

Прославление Бога и сокрушение о грехах своих через церковное чтение и молитвы унаследованы от древней Церкви. Как свидетельствуют Слово Божие и памятники древней церковной письменности, церковное чтение предоставляет христианину обильную духовную пищу. Святой апостол Павел в Послании к ефесянам говорит, что ему, апостолу, через откровение возведена тайна (спасения), а поэтому “вы, читая, — пишет он — можете усмотреть мое разумение тайны Христовой” (Еф. 3:4). “Читающий да понимает,”

— говорит Господь в беседе о Страшном суде (Мф. 24:15), предупреждая, какой плод должен получить каждый от чтения Священного Писания.

Через чтение и слушание Слова Божия последователь Христов призван постигнуть тайну Домостроительства Божия о спасении рода человеческого: что есть благодать, как спасает нас Господь, как обрести вечные блага, как вести борьбу с грехом. В канонах и других чтениях Церковь предлагает и примеры истинного покаяния, борьбы с грехом, дает образы праведников, восхваляет их подвиги, обращается к ним за молитвенной помощью. Церковное чтение и благоговейное слушание его понуждало многих чад Церкви оставить мир “и яже в нем” (1 Ин. 2:15) и следовать за Господом.

В писаниях святых отцов указано, какое чтение в древней Церкви считалось правильным и спасительным. Рассуждая о чтении за богослужением у египетских подвижников, преподобный **Иоанн Кассиан Римлянин** (435) писал: “Основываясь на словах апостола Павла “воспою духом и воспою умом” (1 Кор. 14:15), египетские подвижники считают важным не то, чтобы прочесть много стихов, но то, чтобы понять содержание их. Посему говорят, что полезнее прочесть с разумною отдельностью десять стихов, нежели весь псалом со смятением, которое иногда происходит от поспешности произносящего, когда заботятся не о том, чтобы внушить слушающим отдельное понятие, но о скорейшем окончании богослужения. Если же кто из новичков, по ревности или неопытности, станет читать слишком протяжно, то настоятель, дабы сидящие от такого чтения не почувствовали скуки и, таким образом, не лишились плода, — сидя на своем седалище, дает знак, чтобы все встали на молитву, и тем самым останавливает читающего.”

Следовательно, в древней Церкви неприемлемо было чтение быстрое, невнятное или слишком протяжное. От чтеца требовались опытность и благоговение, умение передавать содержание читаемого. В связи с этим следует вспомнить о многочисленных замечаниях о характере чтения, содержащихся в богослужебных книгах. Так, в **Часослове** о чтении шестопсалмия читаем: “И начинаем шестопсалмие, со всяким молчанием и умилением слушающе; учиненный же брат со благоговением и страхом Божиим глаголет.” Подобных наставлений, каким должно быть церковное чтение, в богослужебных книгах немало. Святая Церковь указывает в них, что и когда прилично читать и как следует читать.

Согласно источникам, характеризующим церковное чтение в Древней Руси, Русская Церковь всегда стояла за внятное, разумное чтение. В описании архидиакона Павла Алеппского путешествия Антиохийского патриарха Макария на Русь (XVII в. говорится, что основным правилом, которым руководствовались в то время русские при чтении в церкви, было ничего не читать наизусть. Даже “Святой Боже” читали по книге, боясь ошибиться, и Псалмы и молитвы русские читали нараспев”; диаконы произносили ектений не высоким голосом, но тихо, “голосом низким и с полным благоговением,” замечает он.

В правилах для новоначальных иноков Преосвященного Игнатия Брянчанинова, епископа Кавказского и Черноморского (1867), сказано: “К чтению необходимо готовиться, нужно заблаговременно подыскать в книгах и открыть или заметить все необходимые места, чтобы во время чтения не делать остановки для искания кондаков и тропарей. Чтецу надлежит стоять прямо, руки держать опущенными, читать и неспешно, и не протяжно, произносить слова отчетливо, внятно.”

При **чтении Апостола** “отнюдь не должно чрезмерно и непристойно кричать, увлекаясь тщеславием”; нужно читать природным голосом, “без отяготительного для слуха и совести напряжения, благоговейно, внятно, величественно, чтобы не оказалось, что мы

приносим Богу один плод устен, а плод ума и сердца приносим тщеславию,” ибо плод устен “отвергается Богом, как оскверненная жертва.” Желание преподать предстоящим свои чувствования и переживания и изменениями голоса “есть знак самомнения и гордости.”

Обращаясь к церковной действительности, эти указания следует помнить и неленостно исправлять постановку чтения там, где сна не на должной высоте.

Долг настоятеля, пекущегося о благолепии богослужения в своем храме, наблюдать, чтобы чтец соблюдал правильную интонацию и внятность, уклоняясь как от напыщенного светского чтения. так и от недопустимой спешки. Чтец должен быть и достойным образом подготовлен к чтению: не только знать, в какой книге и в каком месте найти тропарь или кондак святому и когда их читать, но и приносить Богу и совершаемому празднику “плод ума и сердца,” а “не только плод словесный.” Отбор чтецов и неустанная работа с ними — одна из важных задач служения пастыря на приходе.

Пастырь, наконец, не должен забывать, что в этом серьезном деле он сам должен показывать пример. Часть церковного чтения он должен брать на себя. Например, читать шестопсалмие, каноны и другие молитвословия. Практика показывает, что верующие с умилением слушают и ценят достойное чтение их пастыря: они со вниманием стоят в храме, им легче молиться, без особого труда они проникают тогда в смысл богослужения. Таким образом, правильно поставленное и заботливо отправляемое церковное чтение может внести значительную долю в дело благодатного влияния священнодействия на душу верующего.

### **Об орлецах.**

Орлец постилается под ноги архиерея так, чтобы голова орла была обращена в ту сторону, в которую станет лицом архиерей. В алтаре орлецы постилают иподиаконы, на солее и в других местах храма — посошник.

До прибытия архиерея в храм посошник полагает орлецы на солее пред царскими вратами, пред иконами Спасителя и Божией Матери, храмовую или праздничную, пред амвоном и у входа в храм из притвора, где будет встреча архиерея. Когда по встрече архиерей проходит к амвону, посошник берет орлец у входа и постилает его на облачальном месте; когда архиерей восходит на солею, посошник берет орлец с того места, где стоял архиерей, и постилает на край амвона головой на запад. С солеи и амвона орлецы убирает свещеносец, когда архиерей уходит на облачальное место (кафедру). Пред малым входом иподиаконы постилают орлецы в алтаре кругом престола и на половине расстояния между жертвенником и престолом. Во время малого входа посошник постилает орлец на край амвона (головой орла на запад), другой на середине между царскими вратами и амвоном (на восток) и убирает их после молитвы архиерея “Призри с небесе, Боже...” По оказании архиереем алтаря иподиаконы убирают орлецы, оставляя два или три орлеца пред престолом и один постилая на горнем месте. Во время чтения Евангелия постилается орлец на солее впереди аналоя. Перед пением Херувимской песни полагаются орлецы в царских вратах пред жертвенником и против левого переднего угла престола (если будет хиротония во пресвитера; по обхождении ставленником престола и отнятии кафедры этот орлец убирается, а постилается орлец у правого переднего угла престола). При пении Херувимской песни орлец в царских вратах перестилается на шаг или два к западу для принятия Святых Даров и затем на осенение. При словах “Возлюбим друг друга...” полагается орлец у правого переднего угла престола, и пока архиерей стоит на этом орлеце, убирается орлец



пред престолом. По окончании пения “Верую...” постилагся орлец на конец амвона; на возгласие “И да будут милости...” — в царских вратах; по пении “Отче наш...” — там же. (По возгласе “И да будут милости...” полагается орлец у левого переднего угла престола, если будет хиротония во диакона; по обхождении ставленником престола и отнятии кафедры он убирается, а постилагся орлец у правого переднего угла престола). Пред причащением народа полагается орлец там, где будет архиерей причащать. По заамвонной молитве постилаются орлецы пред царскими вратами (на отпуст литургии и на моление архиерея по выходе из алтаря после снятия одежд), на краю амвона для общего благословения; на западной нижней ступени кафедры (обычно тоже на краю амвона) — для благословения людей; у выхода из храма, — где будет архиерей снимать мантию.

### Возникновение и развитие осмогласия.

Согласно евангельскому повествованию, первое христианское песнопение было принесено на землю ангелами в рождественскую ночь (Лк. 2:13-14); обычай употреблять песнопения на богослужениях был освящен Господом Иисусом Христом на Тайной вечери (Мф. 26:30; Мк. 14:26) и, как молитвенная жертва уст (Ос. 14:3), с евангельских времен песнопения в богослужении обрели простор вечности, ибо Божественные гимны неумолчно раздаются и будут вечно раздаваться на небесах (Откр. 4:8-11; 15:2-4; 19:5-7).

В истории христианского песнетворчества первые два века овеяны духом импровизации. Плодом ее стала вдохновенная богослужебная поэзия гимнов и псалмов, песен хвалы и благодарений. Поэзия эта рождалась одновременно с музыкой как песнопение в его точном значении. В раннем периоде христианского песнетворчества догматический элемент доминирует над лирическим, так как христианское богослужение есть прежде всего исповедание, свидетельство веры, а не только излияние чувств, что и предопределило в песнетворчестве музыкальный стиль — его мелодическое выражение и форму.

С III века музыкально-мелодический стиль христианского песнетворчества начал испытывать влияние греко-языческой светской музыки, привнесенной в юную Церковь потоком прозелитов. На это влияние первым из учителей Церкви обратил внимание пресвитер Климент Александрийский (I, 217). Сопоставляя нравственную сущность христианства с характером греко-языческой светской музыки, пресвитер Климент пришел к выводу, что она несовместима с духом христианства и решительно отрицал ее в церковно-богослужебном обиходе. Отвергнув музыку светскую, Климент Александрийский создал основу теории церковной музыки: “К музыке должно прибегать для украшения и образования нравов. Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламывающая душу, вдающаяся в разнообразие, то плачущая, то неудержимая и страстная, то неистовая и безумная.” (Климент Александрийский. Строматы, I, 11; цит. по: М. Скабалланович. Толковый типикон. Т. 1. Киев, 1910, с. ИЗ). “Мелодии мы должны выбирать проникнутые бесстрастностью и целомудрием; мелодии же, разнеживающие и расслабляющие душу, не могут гармонировать с нашим мужественным и великодушным образом мыслей и расположений... Нужно предоставить хроматические гармонии беззастенчивым попойкам и музыке гетер с букетами.” (Климент Александрийский. Педагог, II, 4). Мысли пресвитера Климента разделяли святые Киприан, епископ Карфагенский III-го в.), Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский (ум. 407), и блаженный Иероним Стридонский (ум. 420).

Со временем концепция **Климента Александрийского** получила каноническое закрепление на вечные времена в формулировке 75-го правила VI Вселенского Собора (680-

681): “Желаем, чтобы приходящие, в церковь для пения не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и несвойственного Церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. Ибо священное слово поучало сынов Израилевых быта благоговейными...”

В последующие века деятельным трудом, создалась стройная, музыкально обоснованная художественная система осмогласия. Над музыкально-техническим ее совершенствованием трудились великие песнотворцы: на Западе — папа Римский святой Григорий Великий, или Двоеслов (ум.604), на Востоке — святой **Иоанн Дамаскин** (ум. 776). Труды святого Иоанна Дамаскина способствовали становлению осмогласия основным законом богослужебного пения в практике всей Восточной Церкви. Сообразно с концепцией Климента Александрийского, музыкальная структура осмогласия святого Иоанна Дамаскина исключает напевы хроматического строя и базируется на дорическом и фригийском ладовом строе диатонического характера.

Практикуемое нашей Церковью восточно-греческое церковное осмогласие не удерживает всех точных музыкальных форм и тонкостей, имевшихся в византийском прототипе, но содержит в себе твердые музыкальные основания, мелодические и ритмические свойства византийского осмогласия. Характерной музыкальной особенностью осмогласия является присущее ему живое, светлое, радостное религиозное чувство, как плод христианского благодушия, без скорби и уныния; оно превосходно выражает чувства кротости, смирения, мольбы и богобоязненности. Несравнимая прелесть сочетания звуков в системе осмогласия свидетельствуете высоком художественном вкусе его творцов, о их искреннем благочестии, поэтических дарованиях и глубоком знании сложных законов музыки.

В истории развития церковного песнетворчества осмогласие является живым родником, из которого вытекли потоки и реки всех древних православных распевов: греческих, славянских и собственно русских. Только этим и можно объяснить, что, несмотря на множество и разнообразие древних распевов, на них лежит печать внутреннего родства и единства, определяемого понятием строгий церковный стиль.

К началу X века осмогласное пение стало общеупотребительным в Восточной Церкви. В храмах столицы Византийской империи осмогласие обрело наиболее духовно впечатляющие формы. Не без основания историческое предание сохранило свидетельство русских послов святого равноапостольного великого князя Владимира (ум. 1015): “Корда мы были в храме греков (константинопольском храме Святой Софии), то незнаем, на небе или на земле находились.”

X век завершил развитие осмогласного пения в Византии и стал началом истории его совершенствования на Руси. Русские с большим интересом и любовью принялись за изучение и усвоение музыкальной системы греческого осмогласия и той нотации, или, вернее, мнемонических знаков, которыми греки пользовались для записи своих осмогласных мелодий. Греческое осмогласие стало называться у русских ангелоподобное, изрядное, а нотные знаки — знамена, столпы, крюки.

По мере усвоения духа, характера и музыкальной техники греческого осмогласного песнетворчества среди русских скоро появляются — и свои собственные “гораздые певцы,” “мастера пения,” которые стремятся к самостоятельному творчеству, тем более, что нужда в этом появляется уже в XI веке, когда начали составляться первые русские службы святым Борису и Глебу (ум. 1015, перенесение мощей 1072 и 1115) и преподобному Феодосию Печерскому (ум. 1074, открытие мощей 1091).

Резкое разграничение мирского от церковного, боязнь ввести новшество в церковное пение являлись сдерживающим началом для музыкального творчества русских и заставляли их на первых порах сконцентрировать все свои способности на приспособлении новых богослужебных текстов к уже существующим знаменным осмогласным мелодиям. Так как размер русских, текстов не совпадал с размером греческого мелоса (*melos* — песнь — понятие, определяющее мелодическое начало музыкального произведения), а тот или иной мелос, по вкусам и понятиям русских певцов, мог не соответствовать содержанию русского текста, русские мастера пения пользовались приемом музыкального компромисса, подсказываемого чувством интуиции и вдохновения.

Благодаря этому знаменное пение в Русской Православной Церкви сразу стало обретать свой колорит, генезисом которого были греко-славянские прототипы. Древнейшим памятником такого рода русского музыкального творчества является кондакарное пение, изложенное, в Кондакарях XI-XII вв. особыми, донныне не полностью разгаданными нотными крюками (кондакарное знамя), и так называемое стихирарное пение, находящееся в богослужебном, — нотном Стихираре XIII века в честь святых Бориса и Глеба. По (согласному мнению исследователей нашего древнецерковного пения, знаменные мелодии Стихираря Борису и Глебу являются прототипом для всех прочих, впоследствии возникших русских распевных мелодий, как осмогласных, так и не осмогласных.

По мере овладения музыкальным характером и техникой знаменных мелодий русские мастера, пения все более и более устремлялись в своей музыкально-творческой деятельности к обогащению песенного репертуара. Знаменные мелодии бесконечно варьировались, а приносимые из соседних православных, стран, песнопения обрабатывались и приспособлялись к русским самобытным церковно-певческим понятиям и вкусам, и, наконец, самостоятельно раздавались совершенно новые, собственно русские распевные мелодии.

Мелодии, творчески переработанные, а также новые мелодии русские называли обычно тоже знаменными, так как, их записывали знаменами. Мелодии эти отличались одна от другой не музыкальным характером, а большей или меньшей широтой развития своей мелодической основы.

Как основной, путевой, подобно столпу на котором утверждалось все церковное осмогласие, знаменный распев назывался также путевым, столповым. Протяжный расцвеченный мелодическими украшениями распев назывался большой, знаменный, а более простой сокращенный — “алый знаменный.

Знаменные мелодии, разнившиеся между собой в “музыкальных частностях имели названия средний, большой, новгородский, псковский, баскаков, лукошков запевы. В большинстве случаев эти наименования говорят о творцах мелодий или местности где образовался или преимущественно употреблялся напев. Все русские распевы обычно разделяются на полные, заключающие в себе все восемь гласов богослужебного пения, и неполные, не содержащие всего осмогласия. Последние образуют отдельные, самостоятельные группы мелодий и употреблялись в Русской Церкви лишь в известное время богослужения или на особые случаи, о чем говорят и их названия, например: “Перенос постный,” “Агиос задушный.” По характеру музыкальной структуры все мелодии подобных песнопений в основном являются видовыми вариантами знаменного распева. Уклонение сочиненной или переработанной мелодии от музыкального стиля знаменного пения назывался произвол, или произвольный напев, такие напевы, никогда не смешивались со знаменными.

Наряду со знаменным пением на Руси с XI века существовало демественное (греч. домашнее) пение или (демество, считавшееся самым изящным). **Демественное пение** было свободно от условий и границ положенных для церковно-богослужебного пения, не подчинялось строгим законам осмогласия и отличалось музыкальной свободой. Демественное пение было свойственно греческому домашнему быту. Такое же домашнее, келейное значение имело оно сначала и на Руси но с конца XVI века, внедрившись и в богослужебную практику стилистика демественного пения принципиально изменилась: демеством стали петь в торжественных случаях праздничные стихиры, величаниям и многолетия.

В конце XVI — начале XVII века Русская Православная Церковь обогатилась новыми полными осмогласными распевами: киевским, греческим и болгарским.

**Киевский распев** — образовался из знаменного в Галиции и на Волыни до воссоединения Юго-Западной Руси с Северо-восточной. Характерная черта киевского распева — краткость и простота его мелодий, а отсюда и удобоисполнимость в богослужениях.

**Греческий распев** принесен на Русь певцом-греком иеродиаконом Мелетием, и поэтому носит еще одно название — Мелетиев перевод. Основанный на византийском церковном осмогласии, он является, несомненно, коренным греческим распевом своего времени; но так как он усваивался русскими певцами с голоса Мелетия него русских учеников, а не с оригинальных греческих певческих книг, то закрепился у нас значительно измененным и является поэтому русским вариантом греческого распева.

**Болгарский распев**, значительно переработанный, как и греческий, отличается от древнеболгарского распева, но он весьма резко отличается и от всех других русских распевов. Его характерные особенности — симметричность ритма и такта, а также пространный и оригинальный мелодических оборотов, присущих славянской народной песне.

В период исконна XVII. По XIX век включительно распевная сокровищница Русской Церкви пополнилась новыми распевами: симоновским, сложившимся в московском Симоновом монастыре, распевом московского Успенского собора, монастырскими распевами, придворными и обычными. Мелодии большинства из них, и особенно позднейших, упрощенное сокращение мелодий других распевов, своего рода музыкальная компиляция.

В процессе образования знаменных распевов основное значение имели творцы церковных напевов, учителя пения и отдельные певцы. К сожалению, история сохранила весьма скудные сведения о них. В большинстве это были скромные, богобоязненные музыканты-практики, в тиши монастырских келий, преисполненные сознанием великой ответственности перед Церковью, трудившиеся во славу Божию. У современников они пользовались почетом и авторитетом.

**Богослужебная музыка** на Руси исполнялась певцами, имевшими специальное посвящение от епископа и принадлежавшими к сословию церковнослужителей. Из певцов-любителей, выделявшихся голосовыми данными и основательно знавшими церковное пение, с XV века начали складываться отдельные хоры, вначале при великокняжеском и митрополичьем дворах, а затем, по их примеру, при богатых боярских домах и соборных городских храмах. Во второй половине XVI века особую известность приобретают хор государевых певчих дьяков и хор патриарших певчих дьяков и поддьяков. Оба хора составлялись из лучших голосов Руси, пользовались привилегиями и были на казенном содержании. В них внимательно следили за развитием музыкально-певческого искусства, усваивали все важное, ценное и полезное, здесь задавался тон в постановке певческого дела и формировался репертуар всей певческой Руси. Хор государевых дьяков в XVIII столетии был

преобразован в Придворную певческую капеллу позже Государственная капелла, а хор патриарших дьяков — в Московский синодальный хор.

### Партесное пение.

До начала XVII века церковный хор на Руси, какие бы голоса и нем ни участвовали, строился в одноголосье и неизменно вел и оканчивал свои песнопения в унисон, или октавами, или с добавкой еле слышной квинты к основному финальному тону. Ритм церковных песнопений был несимметричен и всецело подчинялся ритмике распеваемого текста.

Начало **XVII века** на Руси стало рубежом в истории развития церковного пения — эпохи гармонического, или партесного, пения. Его родина Юго-Западная Русь, которая в борьбе с унией и католичеством противопоставила католическому “органному гудению” свои православные “многоголосные составления мусикийские” как одно из средств удержания православных от совращения в латинство. Инициаторами и организаторами их были юго-западные братства, открывавшие школы при православных монастырях с обязательным обучением церковному пению и заводившие хоры при церквях.

Репертуар этих хоров состоял из местных, киевских одноголосных напевов, подвергавшихся специальной хоровой обработке по западноевропейской гармонической системе. Несмотря на успех новой церковной полифонии, уния теснила православных, и многие южнорусские певцы, “не хотя своя христианская веры порушити,” покидали родину и переселялись в Московское государство, принося туда с собой совершенно-своеобразное, никогда не слышанное на Руси хоровое партесное пение.

Москва к началу XVII века имела свои демественные партитуры строчного безлинейного пения на два, три и четыре голоса. И хотя маловероятно, чтобы строчное пение было известно за пределами Москвы, оно стало подготовительной ступенью в освоении южнорусского партесного пения и своей естествогласностью выгодно подчеркивало и оттеняло совершенство партесной формы.

В православной массе, свикшейся с многовековой культурой строгого церковного **унисона**, многоголосное пение насаждалось и прививалось не без борьбы. Со стороны православных по отношению к нововведению на первый план выдвигался вероисповедный критерий: православно или неправославно новое пение? Одного факта, что пение это шло на Русь не с традиционного Востока, а с латинского Запада, было достаточно, чтобы считать его еретическим.

Первая пора увлечения Православными новым певческим искусством выразилась сначала в том, что, еще не умея объединить в одну форму свое и чужое, они целиком принимали в свою собственность польские католические “канты” и “псалмы” почти без изменения их напева и текста, а иногда, придавая католическому тексту только более православный вид, переносили их на церковный клирос. Но вскоре стали появляться и самостоятельные опыты в смысле приспособления к новому стилю своих произведений. Наиболее удобным материалом для них были мелодии тех кратких и позднейших напевов, которые особенно отступали от знаменных, то есть “произвольные” напевы.

И хотя многоголосное церковное пение никогда не воспрещалось в Православной Церкви и на Руси, оно было введено в богослужебное употребление с согласия восточных патриархов (1668), но не имело высокой музыкальной ценности и представляло собой всего отпрыск и сколок итальянского католического хорового стиля.

Со второй половины **XVIII века** польское влияние на наше церковное пение уступило свое место **итальянскому влиянию**. В 1735 году по приглашению русского двора в Петербург прибыл с большой оперной труппой итальянский композитор Франческо Арайя (1709-ок. 1770), который в продолжение 25 лет руководил Придворной капеллой. После него в должности придворных капельмейстеров служили Галунна (1706-1785), Сарти (1729-1802) и другие итальянские маэстро. Все они благодаря своим блестящим дарованиям, учености и прочному придворному положению пользовались авторитетом корифеев музыкально-певческого искусства в России. Занимаясь преимущественно оперной музыкой, они в то же время писали и духовную. И так как самобытный дух и характер исконно православного распевного фольклора им был далек и чужд, то их творчество в области церковного пения заключалось лишь в составлении музыки на слова священных песнопений, и почти единственной формой для произведений такого характера были концерты. Так было положено начало новому, слащавому, сентиментально-игривому, оперно-концертному итальянскому стилю в православном церковном пении, который не изжит у нас и до сего дня.

Однако итальянцы воспитали музыкально и много серьезных последователей, в полной мере раскрывших свои таланты в церковном композиторстве. У Сарти учились А. **Л. Ведель** (1767-1806), С. А. Дегтярев (1766-1813) С. И. Давыдов (1777-1825), **И. Турчанинов** (1779-1856); **Д. С. Бортнянский** (1751-1825) был учеником Б. Галуппи (1706-1785); у Цоппи, бывшего придворным композитором в 1756 году, и Мартини-Солёр (1754-1806) учился М. С. Березовский (1745-1777). Эти талантливые воспитанники итальянцев в свою очередь вырастили плеяду второстепенных церковных композиторов, которые, следуя по стопам учителей, сочиняли многочисленную церковную музыку концертного типа в вычурной театральной манере, не имевшую ничего общего с церковным осмогласием и древними распевами. Впрочем, нельзя не отметить, что итальянская музыка имела и свое благотворное влияние на общее дело нашего церковного пения. Оно выразилось и в развитии музыкально-творческих сил русских талантов, и главным образом в пробуждении ясного сознания, что свободные духовные сочинения, не имеющие непосредственной связи с древними православными распевами, не есть образцы православного церковного пения и никогда таковыми быть не могут.

Понимание этого впервые практически было проявлено Бортнянским и Турчаниновым. Дав полную свободу развернуться своим дарованиям и на поприще сочинительства произведений в итальянском стиле и духе, они сумели приложить их и к делу гармонизации древних церковных распевов, — делу совершенно новому, если не считать не имевших почти никакого значения и не оставивших следов попыток, проявленных в этом направлении отчасти в “строчном” пении и частично в гармонизации киевских напевов в духе польской “музикии.” Вполне естественно, что гармонизация древних распевных песнопений как у Бортнянского, так и у Турчанинова носит западный характер. Они не учитывали, что наши древние песнопения не имеют симметричного ритма, а поэтому не могут вписаться в европейскую симметричную ритмику.

Обходя эту существенно важную особенность, они искусственно подгоняли к ней древние песнопения, а в результате изменялась и сама мелодия распева, что особенно относится к Бортнянскому, и поэтому его переложения рассматриваются лишь как свободные сочинения в духе того или другого древнего напева, а не как гармонизация в строгом смысле. Турчанинов по дарованию и композиторской технике ниже Бортнянского, однако

его гармонизации, несмотря на западный характер, значительно ближе к древним напевам и более удерживают их дух и стиль.

По примеру Бортнянского и Турчанинова большой вклад в дело гармонизации древних распевов внес **А. Ф. Львов** (1798-1870), но его направление резко отличалось от стиля гармонизации Бортнянского и Турчанинова. Будучи воспитан в культуре немецкой классической музыки, он приложил к нашим древним распевам немецкую гармоническую оправу со всеми ее характерными особенностями (хроматизмы, диссонансы, модуляции и пр.). Находясь на должности директора Придворной певческой капеллы (1837-1861), Львов при сотрудничестве композиторов Г. И. Ломакина (1812-1885) и Л. М. Воротникова (1804-1876) гармонизовал в немецком духе и издал “Полный круг простого нотного пения (Обиход) на 4 голоса.” Гармонизация и издание Обихода были большим событием, ибо до этого весь цикл осмогласных песнопений исполнялся церковными хорами без нот и изучался по слуху. Нотное издание Обихода быстро распространилось по храмам России как “образцовое придворное пение.” Преемник Львова по должности, директор капеллы — Н. И. Бахметев (1861-1883) переиздал Обиход и еще резче подчеркнул все музыкальные особенности немецкого стиля своего предшественника, доведя их до крайности.

Гармонизация Львовым древних церковных распевов и его приемы гармонизации вызвали ожесточенную борьбу со стороны многих композиторов и практиков церковного пения, которая получила широкую огласку в посвященной музыке литературе того периода. Однако решительный удар львовской гармонизации, а вместе с ней и всему существовавшему методу применения европейской гармонии к нашим древним церковным распевам был нанесен М. И. Глинкой (1804-1857) и князем В. Ф. Одоевским (1804-1869). Путем глубокого изучения древних церковных распевов они пришли к убеждению, что гармонизация наших древних распевов, а также оригинальные сочинения, предназначенные для церкви, должны основываться не на общеевропейских мажорной и минорной гаммах, а на древних церковных ладах; и что по свойству древних церковных мелодий в них нет места для диссонансов, нет и ни чисто мажорного, ни чисто минорного сочетания звуков; и что всякий диссонанс и хроматизм в нашем церковном пении недопустим, так как искажает особенность и самобытность древних распевов. На заре XX века появляется целая плеяда музыкально одаренных и высокообразованных людей — продолжателей дела, начатого Глинкой. Они с энтузиазмом взялись за изучение и широкое использование мелодий церковных распевов не только в качестве образцов для гармонизаций, но и в качестве высшего критерия стиля, — критерия, определяющего и мелодический материал, и формы его многоголосного исполнения. К ним относятся Н. М. Потулов (1810-1873), М. А. Балакирев (1836-1910), Е. С. Азеев (р. 1851), Д. В. Аллеманов (р. 1867) и В. М. Металлов (1862-1926). Однако самое авторитетное слово в деле гармонизации и художественной обработки наших древних церковных распевов принадлежит А. Д. Кастальскому (1856-1926).

Этим, в сущности, и исчерпываются основные вопросы исторического развития русского православного церковного пения. Многие в этом процессе представляется еще неясным или затемненным, так как, к сожалению, о церковном пении у нас не существует еще должного фундаментального исследования ни в историческом, ни в музыкальном отношении. Труды известных “археологов” нашего церковного пения Одоевского, Потулова, В. М. Ундольского (1815-1864), Д. В. Разумовского (1818-1889) и Металлова являются лишь отрывочными, эпизодическими исследованиями, научными набросками и собраниями не совсем обобщенного материала, требующими самого серьезного изучения и систематизации.

Православное богослужение по своей идее является соборным молитвенным делом, где все “едино Семы” (Ин. Гл 17:21-22), где все должны едиными усты и едином сердцем славить и воспевать Господа. Древнехристианская Церковь всегда строго соблюдала эту идейную сущность богослужения, и весь литургический материал, предназначавшийся как для песнословия, так и для славословия, исполнялся тогда исключительно или преимущественно соборно, посредством пения и “говорения” (Деян. 4:24-30).

Ранняя христианская богослужебная практика клиросно-хорового пения не знала. Общим пением и “говорением” в храме могли руководить особо посвящавшиеся для этой цели так называемые канонические певцы, о которых упоминается в Апостольских правилах (прав. 26) — сборнике кратких указаний, вытекающих из апостольского предания, по времени же оформления относящихся ко II-III вв.; указание на существование письменного текста Апостольских правил впервые было сделано в Послании египетских епископов в IV веке. На протяжении многих веков роль этих певцов как руководителей, по-видимому, никогда не выступала за пределы их непосредственных обязанностей. Однако вопреки их строго установленным обязанностям как руководителей их роль и полномочия с IV-V веков начинают постепенно расширяться за счет ограничения участия верующих в богослужениях. Причина этого кроется, по-видимому, в литургическом переломе, который вызван был в ту эпоху острой догматической борьбой, повлекшей за собой интенсивное развитие монашества, богослужебных чинов, уставов и песнотворчества с усложнением его догматического содержания, что, в свою очередь, не могло не усложнить и музыкальной стороны песнотворчества. Так или иначе, но действия певцов со времени указанной эпохи начинают все более и более распространяться в сторону самостоятельного исполнения и в первую очередь той изменяемой уставной части богослужения, которая была технически неудобна или музыкально трудна для общего исполнения.

Историческое нарастание монополярной роли певцов в богослужениях и соответственное ему ограничение общего пения почти невозможно проследить из-за отсутствия данных, тем не менее этот процесс имеет некоторые следы в богослужебных чинопоследованиях.

Любовь русского народа к пению вообще, являющаяся его характерной природной чертой, не могла не привлекать верующих к участию в церковном пении.

Скудость источников лишает нас возможности иметь полное представление о степени и объеме участия верующих в богослужебном пении на Руси до XVI века, но дает основания полагать с некоторой уверенностью, что круг их участия в церковном пении был достаточно обширен и что исторический процесс его сужения находился в непосредственной зависимости от развития монастырей и степени их влияния на богослужебный уклад приходских храмов. Подражая всецело монастырям, приходские храмы ограничивали практику общего пения, отдавая предпочтение молчаливой молитве и выслушиванию песнопений.

Примечательно, что еще до XVI века на Руси ектенийные возглашения. Символ веры, “Отче наш” невероятно, некоторые другие молитвословия исполнялись за богослужениями соборно, по способу “глаголанья” (“оказывания,” “говорения”), как еще и теперь кое-где у нас произносится молитва пред причащением (Е. Е. Голубинский. История Русской Церкви. Т. 2. М., 1917, с. 439-441). С XVI столетия молитвословное общее “глаголанье” в русской церковной практике исчезает.

С XVII столетия на Руси началась эпоха увлечения “партесным” церковным пением. И всего через несколько десятилетий с начала увлечения “партесы” проникли за огра-



ды и стены наших монастырей — оплота исконных православных традиций и благочестия. Верующие русские люди, веками воспитывавшиеся на близких их сердцу церковно-музыкальных традициях распевных мелодий, с появлением чуждого им партесного пения лишились даже такого простейшего способа активного участия в богослужениях, как “подпевание” или “подтягивание” за клиросом, и постепенно свыклись с вынужденной ролью молчаливого слушателя богослужений. Этим была практически похоронена живая идея песнословной соборности, и клиросный хор приобрел у нас значение своеобразного выразителя молитвенного настроения верующих, безмолвно молящихся в храме.

Отдавая должное общему церковному пению, нельзя умалять важности и значения клиросно-хорового пения. При существующем в нашей Церкви богатейшем наследии песнопений и сложной системе богослужебного Устава практика общего церковного пения не может осуществляться в своем полном объеме, что само собой определяет все значение и необходимость клиросного пения. Клиросно-хоровое и общее пение в богослужениях не могут и не должны исключать друг друга, но призваны восполнять друг друга и взаимодействовать, что обычно всегда и бывает при разумном распределении соответствующих песнопений между ними. При таком осмысленном взаимодействии клироса и верующих открывается широкая перспектива в деле воскрешения почти забытого у нас древнехристианского “антифонного” способа пения, отличающегося особым богатством и разнообразием музыкально-исполнительских форм. Способ антифонного, или строфического, взаимного пения изобилует богатством музыкально-технических вариантов, например, когда песнопения от начала до конца могут исполняться верующими, разделенными на два лика, или песнопение произносится нараспев одним певцом, а верующие припевают определенный стих, припев, доксологию, или верующие могут исполнять песнопение попеременно с ликом, разделяться на мужские и женские голоса и т.д.

В нашей литературе, посвященной церковной музыке, не раз приводились всевозможные доводы за и против в деле оценки древнего и современного церковного пения, и их можно продолжать без конца, но настоящая справедливая оценка может быть дана лишь при разрешении самого кардинального вопроса в этой области, — вопроса о сущности православного церковного пения.

В Русской Православной Церкви Священноначалие церковное во все времена придавало существенное значение строго церковному характеру богослужебного пения как служащего выражению истин веры. В наших духовных школах церковное пение является в настоящее время одним из важных предметов преподавания. Учащиеся духовных школ изучают историю и практику церковного осмогласия, знакомятся с отечественными образцами гласовых распевов, древними и позднейшими, с их гармонизацией церковными композиторами. В духовных школах имеется также регентский класс, знакомящий учащихся с управлением церковным хором. Свои знания учащиеся применяют на практике, во время пения за богослужениями в храмах своих духовных школ. Употребляемые в православном богослужении мелодии церковного пения, церковные напевы, прежде всего, соответствуют тексту и внутреннему, духовному содержанию самих, церковных песнопений. В Православной Церкви существуют восемь основных церковных мелодий, называемых гласами.

## **Православное богослужебное пение.**

Церковное пение и икона, с древнейших времен сопутствующие православному богослужению, имеют живую родственную связь: раскрывают трансцендентную сущность

бытия через особое, священное искусство; в них в одинаковой мере запечатлены утонченная глубина религиозного созерцания, возвышенность, проникновенность, откровение особой, неземной красоты Икона это созерцательное песнопение, где гамма музыкальных звуков и тонов воплощена в зрительную форму красок, линий и фигур. Песнопение — это икона в музыкальных звуках. Мистически созвучны Святая Троица преподобного Андрея Рублева и песнопение “Свете тихий” киевского распева. Православное церковное пение и иконография — это мирозерцание, воплощенное в иконографии и песнетворчестве.

В музыкальной композиции церковного пения неповторимо; и удивительно гармонично сочетаются образы библейского Иерусалима и древней Византии, подвижнических Египта и Фиваиды и благочестивой древней Руси. Благоговейно прислушиваясь к священной поэзии слова и музыки в древних песнопениях, верующая душа не может не ощущать в них биение жизни Единой Святой Соборной Апостольской Церкви Христовой.

Мелодико-поэтическое содержание древних церковных песнопений отражает сущность всей христианской идеи, которая начинается с человеческой скорби о “мире, во зле лежащем” (1Ин. 5:19), проходит через умиленную радость о “Искупившем ны от клятвы законныя” (Гал. 3:13) и кончается восторгом о “воскресении мертвых и жизни будущего века” (Никое-Цареградский Символ веры). Здесь и мистическое воспоминание прошедшего, я переживание настоящего, и созерцание будущего.

Наши древние церковные песнопения как драгоценные камни на царственном венце Церкви: сияя всей полнотой своего великолепия в литургической оправе они приумножают богатство и красоту церковных богослужений.

Каждое богослужение имеет свое содержание и форму — отсюда и разнообразие богослужений; однако сущность их состоит а мистическом тайнодействии искупительной, спасающей любви Бога к падшему человечеству и в ответном движении страждущей души, жаждущей искупления и спасения.

Древнецерковные песнопения отмечены печатью соборного творчества Церкви, в котором личность совершенно поглощается, сливается с верующими, и тем не менее они творились достойнейшими сынами Церкви. Их авторами были люди, вся жизнь которых протекала в суровых аскетических подвигах, в непрестанных постах и горячих молитвах, а иногда заканчивалась и мученичеством за Христа. Древнецерковные песнопения представляют в большинстве своем образцы чистой высокой поэзии и в своих греческих прототипах имеют большею частью стихотворную форму. Высокая священная поэзия слова звучит и сама по себе как музыка. Это легко улавливается и осознается при внутреннем единстве песнопения с тем богослужением, в состав которого оно входит.

Древнецерковное пение, как и церковное чтение, икона и весь литургический строй Православия вообще, **чуждо сентиментальной, субъективности, чувственности** и того, что мы обычно называем театральностью. Оно преисполнено благоговения и страха Божия, ибо неотъемлемо принадлежит совершающемуся священнодействию (богослужению), которое является общим достоянием чад Божиих, соборным молитвенным деланием всей Церкви, где нет и не может быть места субъективному и театрально-ложному. Эта мысль выражена в 75-м правиле VI Вселенского Собора (680-681), решительно запрещающем употреблять в Церкви “бесчинные вопли,” “неестественный крик” и все прочее, “несообразное и несвойственное” духу Церкви. Прямой смысл соборного приговора в отношении сентиментального субъективизма логически выражает и подсказывает мысль о кафоличности церковного пения.

По общему признанию, наши древние церковные песнопения являются самым совершенным видом музыкально-поэтического творчества, в котором сочетается внутреннее единство священнодействия, слава и музыки (пения). Сочетания внутреннего единства в действии, слове и музыке всегда искали и ищут подлинные поэты и музыканты, и однако в полной мере оно возможно и осуществимо лишь в сфере религиозного мирозерцания, ибо является плодом религиозного вдохновения.

Очень трудно рекомендовать к богослужебному употреблению какой-либо перечень духовно-музыкальных произведений, так как их существует множество. Самый надежный способ определения пригодности музыкального произведения к богослужебному употреблению — умение оценивать его с точки зрения церковности, для чего не требуется и специального музыкального образования.

Церковное пение, одноголосное или многоголосное, хоровое, должно быть **благоговейным и молитвенно настроивающим**. Регентам и псаломщикам для этого следует держаться древних церковных распевов — знаменного, греческого, болгарского и киевского. Недопустимы в церковном пении напевание и манера светского пения, свойственные оперным ариям, а также аккомпанемент хора с закрытым ртом и все прочее, что уподобляло бы церковное пение светскому. Такое пение есть мирское, легкомысленное сочетание звуков. Храм, в который допускается не церковное пение, превращается из дома молитвы в зал бесплатных концертов, привлекающих “публику,” а не молящихся, которые должны терпеть это отвлекающее их от молитвы пение.

Исполнение церковных песнопений в тоне светских романсов или оперных арий не дает возможности молящимся не только сосредоточиться, но и уловить содержание и смысл песнопений. Такое пение лишь впечатляет слух, но не оставляет никакого следа в душе. Зачем нам гоняться за безвкусным, с точки зрения церковной, подражанием светскому пению, когда у нас есть изумительные образцы пения строго церковного, освященного временем и традициями церковными?

В церковном пении необходимо избегать как чрезмерной торопливости, так и затягивания, — растянутого пения и больших пауз между возгласами и песнопениями. Медленное, тягучее пение с большими паузами излишне удлинняет службу и вынуждает делать сокращения, чтобы не затягивалось время совершения богослужения, например, сольное исполнение “Ныне отпускаеши” и другие концертные номера совершаются за счет сокращения других песнопений. Лучше, конечно, поступиться ничем не дающими душе молящегося “концертами” и при быстром, но четком пении исполнить полностью все стихиры и прочесть все тропари канона, что позволит верующему насладиться богатством их догматического содержания и несравненной красотой церковной поэзии. Необходимо также, чтобы регенты готовились к службам заранее. Как и чтецы, они должны до ее начала вместе с настоятелем храма уяснить себе все особенности службы. Их обязанность — посмотреть все меняющиеся песнопения данного дня и сделать в них расстановки строф.

### **Совершители и участники богослужения.**

Богослужение в Православной Церкви совершается особыми поставленными на то лицами, согласно правилу 6 Гангрского Собора (IV в.) и правилу 33 VI Вселенского Собора (680-681). Этот порядок установлен Господом Иисусом Христом, когда, совершив дело искупления рода человеческого и даровав благодатные средства для усвоения его в Церкви, Он передал апостолам благодать священства и особые благодатные дары (Мф.

28:19-20; Ин. 20:22-23) Устроая Церковь Божию, апостолы установили в ней три церковно-иерархические степени: епископ, пресвитер, диакон.

**Епископ** с первых веков христианства был предстоятелем христианской общины, о чем свидетельствуют книги Нового Завета (Деян. 20:28; 1 Тим. 3:2; Тит. 1:6-7). Позднее, в процессе становления церковного юридического статута, они получили еще наименования: патриарх, митрополит, архиепископ и викарий. По благодатным дарованиям они равны между собой, то есть все имеют епископскую степень и являются архиереями повластными, раздаятелями благодатных даров, первыми и главными совершителями богослужения. Только епископу как преемнику апостольской власти принадлежит право совершать таинство Священства, освящать миро для таинства Миропомазания и престолы или антимины для совершения таинства Евхаристии. В своей епархии ему принадлежит право назначать на приходы священно церковнослужителей и перемещать их, а также награждать или взыскивать.

В Русской Православной Церкви **Патриарху** принадлежит право ношения **белого куколя** с сионами, митрополиты носят белый клобук с крестом, архиепископы — черный клобук с крестом и епископы — черный клобук без креста.

Второй степенью церковной иерархии является **пресвитерская**. Божественную благодать и право совершать богослужения и церковные таинства, кроме таинства Хиротонии, преподавать верующим пастырское благословение и научать их истинам христианской веры пресвитер получает от епископа в таинстве Хиротонии. Являясь совершителем всех таинств, кроме таинства Хиротонии, пресвитер в таинстве Миропомазания преподает благодать через освященное епископом миро и совершает таинство Евхаристии на освященном епископом антиминосе.

Пресвитер называется также иереем, или священником (в монашестве — иеромонах). В зависимости от получаемых от церковного священноначалия наград пресвитер-иерей может иметь звание протоиерея и протопресвитера, а в монашестве — соответственно звание игумена и архимандрита.

Пресвитер, находящийся под запрещением, лишается права совершать богослужения. Пресвитер, низведенный в причетники, а также при лишении сана или временном запрещении в священнослужении не имеет права носить рясу и другие священнические отличия, в том числе иерейский крест, преподавать верующим благословение. Запрещение в священнослужении навсегда производится Высшей церковной властью. Лишение священного сана Высшей церковной инстанцией, а также добровольное сложение сана влекут за собой его утрату на всю жизнь.

Первоначальное значение этих слов: **игумен** — идущий впереди, ведущий, а архимандрит-начальник, загона, выезда; затем ими стали называть начальников монашеских общин; теперь это означает также и почетные персональные награды.

**Настоятель** храма — глава приходского причта. Он наблюдает за порядком совершения богослужений, следит, чтобы при богослужении каждый член причта занимал место, соответствующее старшинству по рукоположению, и исправно исполнял свои пастырские обязанности, заботится о благоустройении церковного чтения и богослужебного пения, о чистоте и благолепии храма, о надлежащем содержании храмовых святынь, икон, богослужебных книг, облачений и церковной утвари. За деятельностью настоятеля и за жизнью прихода вообще наблюдает благочинный, который сообщает обо всем наиболее важном из жизни подведомственного ему благочиния епархиальному Преосвященному.

В Типиконе под настоятелем, или предстоятелем, подразумевается архимандрит, игумен и вообще начальник монастыря. Упомянутый там еклисиарх следил за точным соблюдением Устава богослужения и общего порядка при его совершении. Как второе лицо после настоятеля он замещал его в случае отсутствия.

Третьей степенью церковной иерархии является **диаконская**. По изначальному назначению диаконы, служат при Трапезе Господней, то есть при совершении Божественной литургии.

Диакон (в монашестве — иеродиакон) может быть награжден церковным священноначалием званием протодиакона и архидиакона.

По “Ставленной грамоте” “При Божественной литургии и при иных таинствах, совершаемых от иерея, и при прочих священнодействиях служениях и чинех диакон обязан служить, повиноватися иерею своему, споспешествуя и труждаяся во всем во благое” “служение же диакона: священные сосуды к служению уготовляти, молитвы о народе возносити собственно (то есть про себя) и народно (то есть во всеуслышание) в церкви, в нюже рукоположися и благословися, на амвоне чести Евангелие и Апостольская послания: и не сущу иерею (если, например, он во время богослужения позван будет напутствовать или крестить больного) учить люди от Божественных писаний, Божественным заповедем и жителству христианского закона от догмат и толкований церковных светил (Богоносных отец). Вящше же сего ничто же творити дерзати иереем подобающих.”

Таким образом, диакон как служитель, только помогающий епископу или священнику при совершении Божественной литургии, церковных таинств и других священнодействий, не имеет права совершать какие-либо церковные службы без участия епископа или священника.

Диакон не имеет права без благословения священника надеть облачение к службе и должен всегда спрашивать его словами:

“Благослови, владыко, стихарь со орарем.” Без епископского или иерейского благословения диакон не может совершать каждения и произносить ектений. Самостоятельно, без облачения в стихарь, но в рясе, без каждения, без ектений и священнических возгласов диаконы могут совершать только домашние каноны и молитвы — богослужения, доступные и мирянину: последования вечерни, повечерия, полунощницы, утрени, часы с избрательными, начинающиеся не иерейским возгласом “Благословен Бог наш,” а словами “Молитвами святых отец наших, Господи Иисусе Христе Боже наш, помилуй нас.”

Диаконское служение является естественным подготовлением к священству. Поэтому в сан диакона возводятся благочестивые и достаточно образованные люди.

Пресвитеры и диаконы, по церковным канонам, могут быть женатыми; вступление их в брак допускается только один раз, и притом до таинства Хиротонии. Лица женатые дважды и более не могут быть посвящены в эти степени (равно как и во иподиаконы).

В совершении священнослужителями богослужения принимают участие также церковнослужители, или **причетники**. В Православной Церкви церковнослужителями именуется низшие степени клира, получившие хиротесию, то есть посвящение на служение в Церкви. К ним относятся иподиаконы и диаконисы., чтецы, певцы и парамонари (пономари), находящиеся в непосредственном подчинении настоятеля церкви, который наблюдает за своевременным прибытием их в храм к богослужению и приготовлением всего для него необходимого.

**Иподиакон** прислуживает священнослужителям во время богослужения. Эта должность древнего происхождения. Упоминание о ней есть в послании святого Киприя-

на, епископа Карфагенского (III в.), и в Апостольских постановлениях (II-III вв.). В древние времена в обязанность иподиаконов входило приготовление воды для умовения рук священнослужителей. Иподиаконы выводили из храма оглашенных после возгласа диакона “Оглашении, изыдите” и охраняли святые врата, чтобы никто из недостойных не вошел внутрь алтаря. В настоящее время иподиаконы участвуют только при архиерейском служении: облачают епископа, носят примикирий, посох, рипиды, подают ему дикирий и трикирий и держат их, а также поют и читают на клиросе. Иподиаконы пользуются правом ношения стихаря и ораря, которым препоясываются крестообразно. В современной церковной практике обязанности иподиаконов чаще всего выполняют чтецы.

**Чтецом** называется клирик, читающий за богослужением Священное Писание, кроме Евангелия. В древние времена он был и хранителем священных книг. На чтеца возлагалась обязанность возжигать светильники в алтаре и предносить их во время совершения богослужения перед священнодействующими в потребных случаях. Должность чтеца в первые три века предоставлялась преимущественно тем христианам, которые исповедали свою веру перед язычниками, то есть открыто объявили, что они члены Церкви Христовой. В древней Церкви чтец пользовался большим уважением: чтецами были люди знатного происхождения. Так, император Юлиан Отступник в молодости был чтецом церкви Никомидийской. Ввиду значимости этой должности христианская Церковь уже в ранний период своего бытия прилагала заботы к тому, чтобы чтецы были научены не только искусному, но и разумному чтению.

Для исполнения богослужебного пения Церковь установила также **институт певцов**, или псалтов (псалмистов): о певцах как особом церковном чине упоминается в литургиях апостола Иакова и евангелиста Марка. К IV веку поставление специальных псалтов в храмах утвердилось: они должны были вести строго благочестивую жизнь; главной их обязанностью было предначинать пение в храме и управлять им; перед началом пения певцы восходили на амвон, куда не посвященные в клир не имеют права входить по правилам Лаодикийского Собора (правило 15, VI Вселенского Собора (правило 33) и VII Вселенского Собора (правило 14). Собрание певцов называлось лик, хор, клирос. В древней Церкви было два лика: правый и левый.

**Парамонарь** (пономарь) — приставник, привратник. Его обязанностью в древней Церкви было главным образом безотлучное пребывание при священных местах, например в Вифлеемской пещере, где родился Спаситель, на Голгофе, как для охраны их, так и для удобства паломников. Они наблюдали также за имуществом храмов, возжигали светильники перед богослужением и гасили их после окончания его. Со временем к их обязанностям было отнесено чтение и пение за богослужениями, принесение в алтарь просфор, вина, воды, фимиама и огня, приготовление и подача священнослужителям кадильницы и теплоты, призывание верующих к богослужению с помощью колокольного звона и, наконец, уборка алтаря и храма.

В монастырских храмах пению стихир обычно предшествует громогласное возгласие того, что следует петь. Поэтому особые лица возглашают как глас напева и запевы перед стихирами, так и самые стихирны по частям, а певцы с их слов, также по частям, поют их. Такое возглашение стихир называется канонаршение, а возглашающий их — **канонарх**. О чине канонаршения говорит 27 глава Типикона. Пение стихир с канонархом желательно и полезно не только в монастырских, но и в приходских храмах. В храмах духовных учебных заведений при двух хоровом пении за богослужением петь стихирны принято с канонархом, что придает особую торжественность и благолепие богослужению.

Параекклисиарх, “сиречь кандиловозжигатель,” по Церковному уставу испрашивает благословение настоятеля на начало богослужения, производит к нему звон, возжигает свечи, подает кадило, выносит подсвечник при входах с кадилом и Евангелием и в других случаях.

В настоящее время в храмах все обязанности церковнослужителей, называвшихся прежде дьячок и пономарь, исполняют **псаломщики**. В обязанности псаломщиков входит исполнение клиросного чтения и пения, сопровождение священника при посещении им прихожан для совершения духовных треб, участие в требоисправлении в храме, чтение синодиков-поминаний на проскомидии. Псаломщику может быть позволено чтение акафиста при совершении молебна. Псаломщик на время богослужения должен надевать стихарь, если он посвящен в него, и испрашивать благословение у служащего священника перед началом каждой службы.

### **Знаменный распев.**

Знаменный распев — основной распев древнерусской монодической музыки (11-17вв.). Название получил от общего наименования использовавшихся для его записи знаков — “знамен.” Источником для знаменной послужила палеовизантийская (так называемый “Coislin”) нотация; из византийской литургической практики был заимствован и принцип организации музыкального материала — система осмогласия. Мелодика Знаменного распева основана на Обиходном звукоряде, отличается плавностью, уравновешенностью волнообразных линий. В процессе развития Знаменного распева возникло несколько его типов. столповой Знаменный распев принадлежит невматическому стилю — на один слог приходится 2-3, реже 4 тона(наиболее типичное число тонов в одном \*\*\*знаменевме); встречаются и мелизматические вставки (Фита\*).Он имеет богатейший фонд мелодий — попевок, связь и последовательность которых подчиняется определённым правилам. Разнообразна ритмика столпового Знаменного распева. Им распеты основные певческие книги — Ирмологион, Октоих, Триодь, Обиход, Праздники. Малый знаменный распев — силлабического стиля, речитативный — предназначен для ежедневных служб. Ему близки подобны старого Знаменного распева, встречающегося в рукописях с 11 в. Большой Знаменный распев мелизматического стиля возник в 16 в.; среди его создателей — распевщики Федор Крестьянин, Савва Рогов и их ученики. Большой Знаменный распев отличают широкая внутрислоговая распевность, свободная изменчивость мелодического рисунка (чередование поступенного движения и скачков).

Знаменный распев послужил источником путевого распева и демественного распева; развитие знаков письменной нотации лежит в основе путевой и демественной нотаций. Мелодии Знаменного распева использовались в многоголосном строчном пении, партесном пении (3-х и 4-х голосные гармонизации). В 1772 Синодальной типографией были изданы нотолинейные одноголосные певческие книги с песнопениями знаменного и других распевов, послужившие основой для обработок и гармонизаций 19-20 вв. К гармонизации Знаменного распева обращались М. И. Глинка, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский; новые принципы обработки Знаменного распева, найденные А. Д. Кастаньским и основанные на русском народно-песенном многоголосии, оказали влияние на творчество П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова (Литургия, Всенощное бдение и др.).Знаменный распев в одноголосном варианте сохранился поныне у старообрядцев.

Фита — мелодическая формула мелизматического стиля, применявшаяся в византийской и древнерусской музыке. В музыкальных памятниках разного времени встречаются Фиты, обозначавшиеся сокращённо (“тайнозамкненные” Фиты) — с помощью буквы греческого алфавита “фита.” С 16 в. Фиты стали выписываться полностью с помощью ряда простых знамён; такая запись использовалась и как расшифровка сокращённых обозначений, получив название “развод.” Мелодическое содержание Фиты составляют, как правило, развитые напевы разной продолжительности (например, 17 звуков в Фите “поводной,” 67 — в “утешительной”), которые распеваются на 2-3 слога текста. Фиты используются только в начале или середине песнопений. Наиболее широкое распространение Фиты получили в стихирах особо торжественных праздников. Название Фит, их начертания, а также разводы содержатся и в древнерусских музыкально-теоретических руководствах — азбуках музыкальных и фитниках.

Крюки, знамёна (славянский знамя — знак; латинский *neuma*), знаки древнерусской безлинейной нотации. Крюковая (по названию одного из её основных знаков) нотация (также знаменная, или столбовая) ведёт происхождение от ранневизантийской (палеовизантийской) нотации и является основной формой древнерусской музыкальной письменности. В развитии знаменной нотации выделяют 3 периода — ранний (11-14 вв.), средний (15-нач. 17вв). и поздний (с сер. 17 в.). Нотация первых двух периодов пока не расшифрована. В 17 в. записи звуковысотной линии появились киноварные пометы, затем тушевые признаки, что сделало знаменную нотацию доступной для расшифровки. Различают беспометные, пометные, одновременно пометные и призначные крюковые рукописи.

Знаменная нотация имеет идеографический характер. Существуют 3 типа графической фиксации мелодий, соответствующие мелодическим формулам разных масштабных уровней: собственно крюковой — Крюки, обозначающие 1-3 тона (иногда и более) в определённой последовательности; попевочный — включает относительно краткие мелодические формулы, записанные простыми знамёнами, часто с элементами тайнописи (“тайнозамкненности”); фитный — содержит пространные мелодические построения, целиком зашифрованные.

Разумовский Д.В. “Церковное пение в России, в. 1-3,” Москва, 1867-69;

“Государевы певчие дьяки XV11 в.,” Москва, 1881;

Смоленский С. “Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца...,” Казань, 1888;

Металлов В.М. “Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский, ч.1-2,” Москва, 1912;

Никольский А. “Краткий очерк церковного пения в период I-X вв.” Петербург, 1916;

Беляев В.М. “Древнерусская музыкальная письменность,” Москва, 1962;

Успенский Н.Д. “Древнерусское певческое искусство,” Москва, 1971;

Бражников М.В. “Древнерусская теория музыки,” Ленинград, 1972;

“Лица и фиты знаменного распева,” Ленинград, 1984.



Holy Trinity Orthodox Mission

**466 Foothill Blvd, Box 397, La Canada, Ca 91011, USA**  
**Редактор: Епископ Александр (Милеант)**

Материал взят с узла: <http://www.liturgy.ru/>

(hram\_obriady\_bogosluzhenia.doc, 08-28-2002)

<b>Edited by</b>	<b>Date</b>