



УДК 75.046.3 ББК 85.14 DOI 10.25986/IRI.2018.74.4.013

Т. Е. Гребенюк

Москва, Россия

## ОГНЕОБРАЗНЫЕ ИКОНОГРАФИИ БОГОМАТЕРИ

Статья посвящена исследованию иконографии Богоматери «Огневидная», известной по иконам начиная с XVIII в. в среде старообрядцев-иконописцев поповского согласия. Особо выделяется Ветка, следовавшая древним традициям и в то же время создавшая новые иконографии. Иконописные мастера Ветки осмыслили «Свет» и «цвет» на иконе в онтологическом единстве Слова и образа. Иконография Богоматери рассмотрена в контексте библейских текстов, трудов Отцов Церкви и гимнографов. Представлена уникальная иконография «Богоматерь Огнеобразная Колесница Слову» как образец творческого развития ветковских мастеров, которые оказали влияние на старообрядческий мир и, в частности, стали одним из основных источников невянской школы иконописания.

*Ключевые слова:* иконография Богоматери «Огневидная», Свет и цвет, Слово и образ, Триодь Постная, Акафист Богородице

Отсутствие достоверных исторических сведений о происхождении иконографии Богоматери «Огневидная» и крайне скудные сведения в научной литературе затрудняют ее изучение. Церковные источники упоминают только о праздновании образа на второй день по Отдании праздника Сретения Господня и приводят неподтвержденные данные о явлении иконы в 845 г.<sup>1</sup> Самые ранние из сохранившихся икон известны начиная с XVIII в.<sup>2</sup>

Изображения Богоматери относятся к типу оплечных (Рис. 1), редко поясных, с небольшим поворотом фигуры вправо и легким наклоном головы к сердцу. Отсутствие рук в поясном варианте и огненный лик — отличительная особенность иконографии. Цвет мафория огненно-красный, редко традиционный. Основная среда распространения — старообрядцы поповского согласия. У беспоповцев эта иконография не встречается. В синодальный период в храмах Русской православной церкви образ получил распространение в Своде чудотворных икон Богоматери в XVIII—XX в. Ареал распространения в Восточной Европе: юго-западные области современной территории Белоруссии, Украины и России, а также Молдавии.

Ветка с конца XVII — первой половины XVIII в. стала ведущим духовным, певческим и иконописным центром, где сложилась иконописная школа со своими приемами письма, техникой и технологией иконописания, где сформировался стиль оформления певческих книг. Иконы и

<sup>1</sup> Праздники. Старообрядческая рукопись 1890 г. под 10 февраля (Собр. рукописей МГУ им. М. В. Ломоносова. № 578 ВС)

<sup>2</sup> Иконописный подлинник 1795 г. (РНБ).

книги Ветки на протяжении столетий служили образцом для старообрядческих иконописцев и книжников на пространствах от Молдавии до Урала, от Калуги до Белой Криницы, от Курска до Дона и Луганска.

Обособленность старообрядцев-поповцев на Ветке, обращение их к древнему наследию не приостановило творческих поисков в среде иконописцев и богословов в художественной и духовной сферах, о чем свидетельствует появление новых иконографий и новых изводов иконографий: «Союзом любви связуемы апостолы», «Богоматерь Огневидная», «Никола Отвратный», «Триипостасное Божество» и др. Появление в Ветке иконографии Богоматери «Огневидная» связано с осмыслением образа Богоматери как образа Церкви, как корабля спасения верных, плывущих в безбрежном океане ересей и расколов. Конфессиональная замкнутость старообрядцев и расположенность Ветки за пределами России, а позднее на границах государства способствовали закреплению в художественной практике местных особенностей, благодаря династической преемственности мастерства, сохраненного в среде старообрядцев, в их следовании решениям Стоглавого Собора 1551 г. и памятникам духовной культуры XVI — первой половины XVII в. [Гребенюк, 2004б].

Можно утверждать о создании старообрядцами-поповцами Ветковской школы иконописания. Истоками ее были художественные центры в Романове-Борисоглебске, Костроме, Ярославле, чьи лучшие мастера работали в Оружейной палате Московского Кремля.

Первостепенным для Ветки является сохранение в основных своих чертах главных составляющих образа, начиная с модели иконописной доски до следования Преданию в живописном исполнении в соответствии духовного смысла образа Словоу. Как в Древней Руси, так и у старообрядцев создание иконы исходит из иерархического принципа устройства мироздания, который восходит к Божественной иерархии, осуществляя связь между двумя мирами — видимым и невидимым. Иконная плоскость доски уподобляется целостному образу мироздания: вечность — небо — земля. Троичность модели иконной доски есть общий принцип творения. Старообрядцы строго придерживались разработанного византийской мыслью образа иерархической «лестницы». Конструкция доски структурна: ковчег — область вечности; поля — «небо», место обитания святых — Рай, границы миров — лузга и опушь — суть рамки-границы, отделяющие вечность от «неба» и «небо» от «земли», то есть от предстоящих перед иконой.

Сохраняется семантическое значение доски в так называемой «обратной перспективе» в направлении из вечности (средник иконной доски) в мир дольний. В иконописании старообрядцы следуют тому же принципу в соответствии с библейским описанием сотворения Мироздания. Как в Библии, так и в иконе творение начинается со света. Повторяются основные этапы творения: «твердь» небесная — «твердь» земная, все творение, вплоть до изображения «святой твари», — завершая Божественное творение «светом» Восьмого Дня — отблесками Божественного «света» на ликах святых и на всем творении. Поля и «свет» (фон) покрываются золотом или золотистой охрой, как образом горнего мира. Опись границ мира невидимого, нимбов святых делаются божественным — красным — цветом; границы дольного мира — сине-зеленоватыми и коричневатыми цветами.

Понятие «света» у старообрядцев остается ключевым, основной категорией богословия образа, а иконопись «таинством света». Цвета понимаются как производные света. Категория света является и стилеобразующим и смыслообразующим понятиями. Символическое истолкование цветов восходит к Священному Писанию (Откр 4: 3, 6; Иез 22: 26; Евр 8: 15) и к Дионисию Ареопагиту, который рассматривает цвет в зависимости от контекста. Например, красный цвет — образ божественного огня, мученичества, любви и второй жизни. В аспекте мистических учений о цвете, рождаемом от света, утверждается образ «камнесамоцветной



радуги» пигментов как чудесного дара Божия. Физическая природа цвета минералов-красителей определяется кристалло-химическими особенностями. Отсюда специфические оптические свойства, обуславливающие строение кристаллических зерен минералов и их способность к самоцветению. Это все глубоко символично, так как кристаллы и их симметрия всегда служили моделью мирового порядка (Иез 1: 22). Все цвета суть «чин» вокруг золота — света «немерцающего», «умного», «невещественного». Цвет в иконе также структурен: белый цвет левкаса просвечивает сквозь прозрачно положенные красочные слои, создавая пространственное качество колорита, а также и за счет прозрачности уплотняющегося со столетиями желткового связующего в краске, превращающего ее по плотности и прозрачности почти в эмаль.

Жизнь в пределах Малороссии и Белоруссии наложила отпечаток на вкусы ветковцев [Гребенюк, 2004а], в сознании которых местное многоцветие, мотивы народной росписи, вышивок воспринимались как образ Эдемского сада, что оказалось им понятным и близким. Они переработали это многокрасочное разнообразие барочных букетов, гирлянд, картушей в своем искусстве и закрепили в традиции, как и отдельные техники и приемы письма, существовавшие еще до церковного раскола. Один из главных принципов древнерусского художественного мышления — софийность как единство искусства, красоты и мудрости в способности выражать художественными средствами основные духовные ценности своего времени — у старообрядцев сохраняется. Главными составляющими образа остаются: онтологическое единство Слова и образа, догматический смысл, определяющий сущность изображения, и система художественных средств выражения образа — Предание, которому неуклонно следовали старообрядческие художники-богословы.

Иконография Богоматери «Огневидная» являет образ молитвенного предстояния Богу: постижение Божественной Истины требует молчания ума, полной отрешенности и сосредоточенности ума в сердце, внутренней концентрации духовной энергии в своем восхождении к единству с Богом. Это требует от иконописца особых средств выражения образа Богоматери: лаконизма языка, обобщенной и замкнутой формы, цветовой монохромности. Линейный ритм складок одежды, контур фигуры подчеркивают одновременно и внутреннее делание, и результат действия при внешней статичности фигуры Богоматери. В моделировке формы в Ветке применяется прием высветления мафория на плечах: световой рельеф подчеркивает вогнутость плеч вовнутрь с помощью рисунка опущенных плеч и смещения дугообразной формы линейных «светов» на плече, подчеркивая направленность к сердцу. Положение наклоненной головы к сердцу и молитвенная сосредоточенность при общей отрешенности от внешнего мира являет особое преображенное состояние, так называемое «обожение» в момент богообщения и созерцания «умного света». Примеры подобного состояния известны во фресках и иконах XI—XII, XIV в., выраженные через свет, опущенные веки, отведенные в сторону или поднятые «горе» глаза, что связано с волной паломничества в Святую землю, на Синай, Афон [Попов]. Новгородские фрески и иконы этого времени отличает органическая связь аскетических образов с литургией. Главной категорией в художественном строе произведений является свет, организуя форму в потоки цветящегося света и светящегося цвета — явление преображенной Фаворским светом плоти духовной [Церковь Спаса на Нередице, с. 127, ил. 1]. Тема преображения прослеживается в христианской традиции на различных этапах.

Аскетическое учение Церкви восходит к глубокой древности и было известно уже прп. Макарию (IV в.), изложено в начале XI в. в трактате, приписываемом прп. Симеону Новому Богослову, в XIV в. разработано афонским монахом Григорием Синаитом, Григорием Паламой и другими авторами. На территории Руси стало известно со времен Крещения. Духовное движение исихазма оказало воздействие на стиль, форму и содержание искусства. В XVI—XIX в. были



широко распространены иконы «Иоанн Богослов в молчании» (Рис. 5), свидетельствующие о мистическом опыте [Антонова, Мнева, ил. 79; Иконопись Палеха, с. 111 ХСІХ, 114 СІІ]. В XVIII–XIX в. подобные примеры известны в многочисленных изображениях прп. Нила Столобенского в малой скульптурной форме в момент творения непрестанной Иисусовой молитвы (Еф 6: 18; 1 Фес 5: 17) (Рис. 6). Св. Паисий Величковский называет «умную молитву» «духовным художеством»<sup>3</sup>. Исихастская традиция «умного делания» никогда окончательно не прерывалась, особенно в монастырях Севера. Распространение ее в Синодальный период связано с именами святых Паисия Величковского, Тихона Задонского, Феофана Затворника, старцев Оптиной и Глинской пустынь, опыт которых затем был усвоен Рильским монастырем.

О неугашении древней традиции свидетельствуют работы палехских мастеров Василия Хохлова и Михаила Баканова. Иконописание Нового времени у старообрядцев содержало элементы классицизма и барокко, но тем не менее удерживалось в границах древнего канона и церковного Предания, в первую очередь в отношении к свету как Фаворскому. Настоятель Ватопедского монастыря говорил, что афонские монахи называют Богородицу «Исихистрией первой после Христа». Икона Богоматери «Огневидная» свидетельствует о неугашении древнейшего мистического учения Церкви об обожении и нетварной Божественной энергии.

Семантическое значение образа включает различные уровни толкования. В нашем случае красный цвет одежды, а не голубой и не сине-багряный являет образ не Приснодевства и не Богоматеринства, а иной образ, требующий осмысления. Красный цвет одежд, на наш взгляд, выражает в данном контексте полноту пребывания во Святом духе. Красный цвет лика — образ очищенной, преображенной и нетленной плоти (Рис. 2) (2 Кор 3: 18; Еф 6: 18; Рим 12: 11; 1 Кор 15: 49), пребывающей в творении непрестанной молитвы. В красных одеждах как образе новой жизни и животворящей силы изображается Ева в иконографии «Сосшествие во ад». Богоматерь — «Новая Ева» — орудие искупления утративших богоподобие (бессмертие) первых людей в Раю. В иконографии идея спасения соединяется с идеей божественного огня в символике красного цвета. Соотнесение образа Богоматери с образом Купины огнезračной, неопалимой получило распространение в Византии в XI–XII в. Образ огня знаменовал явление «Нового человека» (2 Кор 5: 17; Тит 3: 5) — тема Ветхого и Нового Завета (3 Езд 16: 74; Пс 103: 30; Откр 3: 18; 1 Кор 15: 44–45; Еф 4: 22–24; 1 Пет 2: 9–10).

Евхаристическое содержание образа наиболее полно раскрывается в Богослужении. В первую очередь, это тексты канонов предпразднества Сретения Господня, праздника Сретения и отдания праздника 10 февраля старого стиля — дня почитания иконы, а также великопостные песнопения, начиная с первой седмицы Великого Поста Троицы Постной на Богородичен. Например, в четверг первой седмицы поется: «Пребыла еси неопалима, огонь родиши божества Дево, но попали страсти душ, верою поющих Ти глас ангелов, радости едина Ходатаице».

Евхаристическое приобщение как условие вечной жизни названо Отцами Церкви огненным крещением. Через Евхаристию верный становится «сотелесником и единокровным Христу», призванным к восстановлению себя и мира в полноте бытия (1 Фес 5: 23).

Икона Богоматери указывает путь и средство этого восстановления — через церковь и Евхаристию, созида «новую тварь» (2 Кор 5: 17; Еф 4: 22–24; Кол 3: 9–10).

Рождаясь из Литургии, икона через образную и цветовую символику раскрывает догматический смысл, являя образ Богоматери, осуществившей цель Домостроительства Божия о мире и человеке — личным стяжанием благодати Святого Духа достигла полноты божественного бытия — богоподобия — через очищение, обожение, став Храмом Божиим, живущего в Нем Духа Святого (1 Кор 6: 19; Гал 2: 20; 2 Кор 6: 16) [Флоровский, с. 749, 752, 755]. В текстах молитв

<sup>3</sup> Паисий Величковский. Об умной или внутренней молитве. М., 1902. С. 36.



Последования ко святому Причащению, особенно в молитве св. Симеона Нового Богослова и богородичне 6-й песни покаянного канона, говорится: «Храм Богу явила еси, Всенепорочная, в онъже вселился священне, человеческое существо обожил сотворил есть верных храмы Себе».

Богослужбные тексты, слова Отцов Церкви свидетельствуют об осмыслении образа Богоматери как одушевленного Храма Святого Духа (1 Кор 6: 19), предстоящей и служащей Богу, выше ангелов: «чистотою и святынею вся ангельские чины и всех святых лики превосходящая»<sup>4</sup>, что отражено в иерархической лестнице в иконостасе.

Особый характер почитания Богоматери связан не только с тем, что она вершина Ветхозаветной святости, исполнив обет послушания и самоотречения из любви к Богу, но и с тем, что она исполнила главное предназначение человека<sup>5</sup>: стяжание полноты благодати, свойственной будущему веку (1 Фес 5: 23; Кол 2: 9–10; 1 Кор 6: 17), — восстановление райского состояния первых людей, сотворенных по образу и подобию Божию, то есть призванных к свободному творчеству и вечной жизни с Богом во всей полноте и целокупности духа, души и тела (Быт 1: 26–27; 2: 15, 19, 20; Прем 2: 23; Еф 3: 13), то есть к полноте божественного бытия, к богоподобию [Настольная книга, с. 58]. Путь богоподобия для Богоматери, как и для каждого верного, может быть только аскетическим и жертвенным подвигом любви к Богу в созидании Церкви Восьмого Дня и сотворчеством воли человеческой с волей Божией — путь, приводящий в Царствие Небесное, восстанавливая Райскую Церковь. Тема очистительного подвига проходит и в Ветхом и в Новом Завете: «Ибо всякий огнем да осолится...» (Иез 43: 24; Лев 2: 13; Мк 9: 49). Огонь благодати, возженный Святым Духом, светит в ликах святых в иконах в созерцании Бога — Света. В традиционной иконе все сотворенное причастно Божеству и призвано к Свету и быть светом миру (Пс 89: 17; Мф 5: 14; 1 Пет 2: 9; Еф 5: 8). Свет, огонь — наиболее адекватная форма выражения Божества (Исх 13: 21; Иез 1: 4–5; Ин 8: 12). В Библии, в словах Отцов Церкви, в богослужбных текстах говорится, что Господь назвал Себя огнем (Втор 4: 24; Мф 3: 11; Евр 12: 29). В свете и огненном пламени в огненной колеснице был восхищен в горний мир пророк Илия (4 Цар 21: 4). В Житии пророка Елисея говорится: «Бог, хотя взяти Илию в вихре огненнаго колесницею на небо и преселити его в Рай»; в Житии Илии говорится о равноангельском житии, в отрочестве, повиваемом огнем, и обожженном пламени, даваемом ему благообразными мужами (ангелами) (Евр 1: 7)<sup>6</sup>.

Неслучайно в многочисленных иконах с образом Богоматери «Огневидная» встречаются иконографии «Огненного восхождения пророка Илии», «Страшного Суда», «Свт. Николая и Архистратига Михаила — Небесного воеводы» (Рис. 3) — как образы ходатаев перед Богом на Страшном Суде. Они не только эсхатологические, но и сотериологические и связаны со страхом, ужасом и покаянием. Огонь, пополюющий и очищающий грехи, граница временного мира и вечности, текущая пред престолом Всевидящего Судии, чрез которую по радуге, как по мосту, Архистратиг Михаил-перевозчик переведет верных, возвещая пришествие Христово (1 Фес 4: 16–17).

Эти иконографии были распространены повсеместно (Рис. 4). Эсхатологически и символически иконография Богоматери «Огневидная» связана с уникальной иконографией «Богоматерь Огнеобразная Колесница Слову» [Альбом-каталог, с. 126]. Судя по надписи, она воспроизводит текст Иосифа Песнописца или Гимнографа (IX в.), написавшего канон Похвальный Пресвятой Богородице, в 5-й песне которого есть слова: «Огнезрачная колесница Слова, радуйся, Владычице, одушевленный Раю, древо посреде, имея жизнь Господа: Его же сладость оживотворяет верою причащающихся и тии[x] поклонившихся...». Уральская икона

<sup>4</sup> Нил Сорский, *прп.* Молитвы к Божией Матери на каждый день седмицы. М., 2003. С. 13.

<sup>5</sup> Беседы (Омилии) свт. Григория Паламы. М., 1993. Ч. 2. С. 115–119.

<sup>6</sup> Житие святых (июль—август). М., 2007. С. 650.



Богоматери изображена прямолично, с наклоненной головой, повернутой вправо, с ликом огненно-красного цвета, в коричневого цвета мафории, препоясана и с поручами в служении Богу и с ладонями, повернутыми перед Собой в жесте приятия благодати. Вокруг Богоматери — языки пламени и огненные колеса с шестилепестковым узором внутри колес и огненными лучами веером, расходящимися между лепестками, — являя образ изображенной плоти, не попаленной божественным огнем.

С древнейших времен у многих народов понятие света — огня несло глубокий архетипический смысл.

Еще в античные времена движение понималось как круговая форма и было одним из существенных принципов его выражения. В Ветхом Завете у пророков Иезекииля и Даниила, в Псалтыри описываются образы небесных сил (см.: Иез 1: 16–28; 10; Дан 7: 9; Пс 103: 4; Кафизма 9; Пс 67: 17–18) и божественной колесницы в огне божественном (Еф 1: 7; Кол 1: 16). Дионисий Ареопагит говорит о мистической иерархии небесных сил как об универсальной системе всего мироздания<sup>7</sup> и о структурном формообразующем порядке творения в Божественной гармонии. Описывая порядок небесных сущностей, предстоящих Творцу, он дает образ огня-круга, а также движущихся «умных колес», совершающих круговое движение вокруг центра — Сущего. Колеса имеют название «гал-гал», что на еврейском языке означает 'вращения', 'откровения'. У него же в главе «О небесной иерархии» говорится о воспламенении святых божественным огнем и об очищении, а также о светоблистаниях, боговидности и богоподражательности<sup>8</sup>.

Преподобный Максим Исповедник также описывает дольний и горний миры<sup>9</sup>, которые есть словно «колесо в колесе», когда говорит о духовном видении как о целокупном осмыслении миров видимого и невидимого посредством символических образов. Они части одного целого, входящие один в другой, а невидимое зрится через рассматривание видимого (Рим 1: 20). Образ «колесо в колесе» находим в Троице Постной: «Поем Тя, Дево Богородице чистая, херувимскую колесницу, из неяже Бог родися. Ты бо едина была еси источник нетления, источающий всем жизнь, из негоже, почерпающа, исцеление приемлем» (Понедельник 4-й седмицы Великого поста, утро, ирмос богородичен). Наименование Богородицы Колесницею Сущего есть в 8-м икосе Акафиста Пресвятой Богородице в Субботу 5-й седмицы Великого поста, утро. Троица Постная и Акафист как жанр церковной гимнографии основываются на церковном учении о тождестве Слова и образа с заключенной в них духовной сущностью.

Единство смысла и концентрическая структура образов-уподоблений становятся моделью создания акафистов вплоть до XXI в. Среди образов Пресвятой Богородицы в акафистах широко распространены следующие наименования: «Престол огненный Вседержителя», «Святая Святых большая», «Селение Бога и Слова», «Одушевленный Храм», «Жилище Св. Духа», «Источник бесстрастия Дева нетленная», «Светопримная», «Сеца, углем благодати Божия жженная», «Огненный Столпе», «Престол огненный Вседержителя», «Троического Совета Таиннице», «Царская Колеснице» и др.<sup>10</sup>

Среди многочисленных смысловых аспектов в иконографии необходимо выделить наиболее значимые. Обозначилась взаимосвязь праздника Сретения Господня и иконографии Богоматери «Огневидная». В православной традиции Сретение Господне — господский праздник, а в римско-католической традиции — Богородичный и назван «Очищение Марии», что связано с толкованием огня как символа очищения.

<sup>7</sup> О небесной иерархии // Макаров А. И., Мильков В. В., Смирнова А. А. Древнерусские Ареопагитики. М., 2002. Гл. 7. С. 252–253, 270–272, 278, 285–286.

<sup>8</sup> Там же. Гл. 15. Л. 496, 56а, 576–58а; Гл. 13. Л. 47в, 48а, 50, 506, 636.

<sup>9</sup> Мистагония // Творения прп. Максима Исповедника. М., 1993. Кн. 1. Гл. 11. С. 160. Barcelon. Papyr 154В–158В.

<sup>10</sup> Акафистник. М., 1992. Т. 1; [Зызыкин, с. 587].



Существует народная традиция празднования Сретения Пресвятой Богородицы как «огненной Марии» у сербов, у поляков как день N.P. Gromnicznej, у чехов — Hromnice, у хорватов svečna Marije. В Вильно на Сретение Господне стоят в церкви со свечами — «громницами», а у финнов распространен образ Богородицы, развешиваемой по небу на колеснице огненной. У лужичан праздник называют Svečovnica Marija. Деву Марию называют «светмиру» с рождением «Солнца-Христа» (Мал 4: 2), у славенов — Svetlo Marjine. Эта связь богородичных икон с огнем как образом очищения также прослеживается в православных календарях и Месяцеслове (см.: [Афанасьев, с. 483]).

Духовный и культурный центр старообрядчества поповского согласия Ветка оказался способен на творческое развитие в культуре: ветковские мастера создали собственный стиль не только в иконописании, но и в традиции бисерных и серебряных окладов икон, деревянных киотов в стиле флемской, прорезной, многослойной резьбы, а также в написании и оформлении рукописей.

Яркое своеобразие Ветки, ее уникальное наследие привели к возникновению огромного авторитета Ветки, иконы которой расходились по всему старообрядческому миру. Ее наследие стало одним из основных источников складывающейся традиции иконописания на уральских заводах — так называемой невьянской школы иконописания, вобравшей в себя несколько художественных направлений многих регионов, откуда «бегали» от преследований старообрядцы различных согласий. Свобода местоположений Ветки и творческий дар выразились в богатых дарах духа. Бегство от «члена новообрядчества» четко обозначило идеал гонимого старообрядчества: стремление к «Царству не от мира сего». Энергия этого движения в Ветке была укоренена на вековой традиции Православия. Существование начетничества свидетельствовало о том, что традиции богословия (а в иконописании — богословия образа) не исчезли, а получили дальнейшее развитие, став определенной ступенью в духовной жизни старообрядческого сообщества.

## Литература

- Альбом-каталог частной коллекции Маслакова В. В. Екатеринбург, 2011. Т. 1.  
Антонова В. И., Мнева Н. И. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 2.  
Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1994. Т. 1.  
Гребенюк Т. Е. Ветковская икона // Старообрядчество в России (XVII—XX вв.). М., 2004. Вып. 3. С. 278—290. [Гребенюк, 2004а]  
Гребенюк Т. Е. Иконопись Ветки // ПЭ. М., 2004. Т. 8. С. 49—52. [Гребенюк, 2004б]  
Зызыкин М. В. Царская власть в России. М., 2004.  
Иконопись Палеха из собрания Государственного Палехского музея. М., 1994.  
Настольная книга священнослужителя. М., 1983. Т. 4.  
Попов И. В. Идея обожения в древнерусской Восточной Церкви // Вопросы философии и психологии. 1999. Кн. II (97). С. 165—194.  
Флоровский Г., прот. Вера и культура. СПб., 2002.  
Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси. М., 2005.



T. E. Grebenyuk

Moscow, Russia

THE FIRE-LIKE ICONOGRAPHY OF THE virgin

The article is devoted to the iconography of the Virgin “Fire-like”, known by the icons from the 18<sup>th</sup> century among the priested old believers icon painters. Vetka, which followed ancient traditions and at the same time created new iconography, stands out. Vetka’s icon-painting masters comprehended “Light” and “color” on the icon in ontological unity of Word and image. The iconography of the Virgin is considered in the context of the biblical texts, Church Fathers’ writings and hymnography. A unique iconography “Virgin Fire-like Chariot of the Word” is presented as a sample of creative development of Vetka’s masters who influenced the old believers’ world and, in particular, have become one of the main sources of Nevyansk school of icon painting.

*Keywords: iconography of the Virgin “Fire-like”, Light and color, Word and image, Lenten Triodion, Akathist to the Virgin*





Рис. 1. Икона Богоматери «Огневидная»

Рис. 2. «Богоматерь  
Огневидная». Икона втор.  
пол. XIX в.

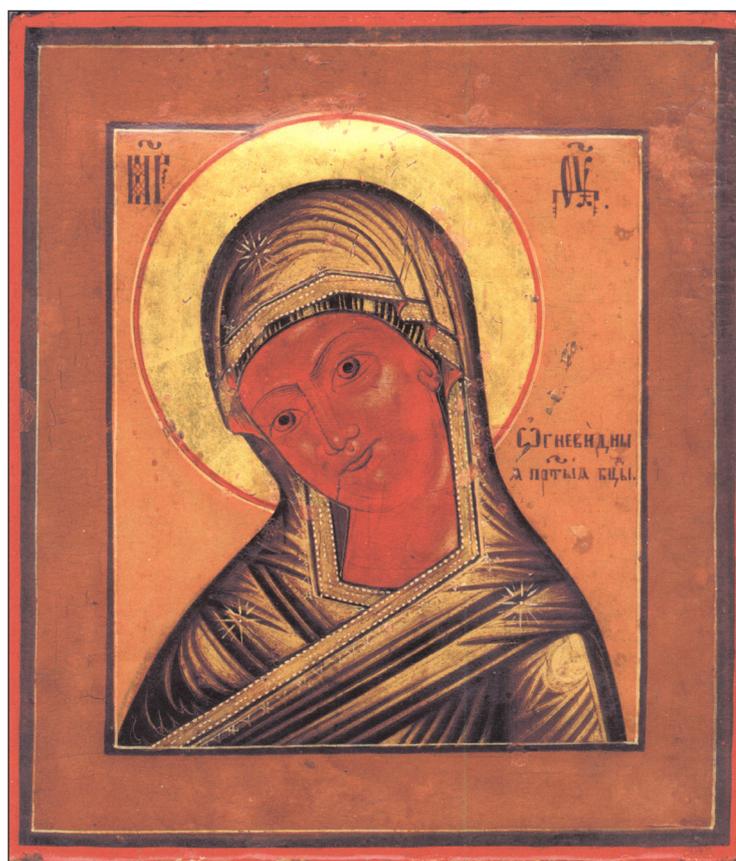




Рис. 3. Архангел Михаил.  
Икона XIX в. Ветка. ЦМиАР



Рис. 4. «Богоматерь  
Огнеобразная Колесница Слову»



*Рис. 5. Иоанн Богослов в молчании. Старообрядческая икона из церкви Пятницкого кладбища*



*Рис. 6. Нил Столобенский. Монастырская резьба по дереву. Нач. XIX в.*