

## XI – 1230- .

Помимо безжалостного разорения кочевниками русских городов с уничтожением церквей и всего их внутреннего убранства, который нанес катастрофический урон древнейшему иконописному наследию, многие святы образа не сохранились из-за... на Руси. Наиболее значимые образы нередко поновлялись и древняя живопись оказывалась под слоями более поздних записей, которые носили печать стиля и образного мышления своей эпохи. Многие произведения перемещались из храма в храм, когда сознательным решением княжеской власти или духовных чинов, а когда случайно, меняя местоположение и оседая в других городах, что также не способствовало точности атрибуции. Наконец, нередко сама живопись не выдерживала испытание временем, доходя до реставраторов и историков искусства в небольших фрагментах, по которым можно было лишь гадать об изначальном характере и особенностях иконописного произведения.

Но, несмотря на небольшое количество дошедших до нас икон домонгольского периода, которые к тому же отнюдь не одинаковы как по степени сохранности, так и по художественной выразительности, у нас есть возможность составить представление о самом раннем этапе древнерусской живописи. Иконопись XI-XII вв. по большей части отражает те же тенденции, которые присущи и зодчеству, и монументальной живописи этого периода.

Как и для вышеназванных видов искусства, так и для иконы принципиально важным является , особенно ясно ощутимой в памятниках, созданных в годы становления древнерусской сакральной живописи (от специфики построения пространства иконы до колорита).

Такой преемственности способствовали постоянные контакты между молодым древнерусским государством и Византийской империей, до Крещения Руси носившие по преимуществу политический и экономический характер, а после 988 г. приобретшие глубокую культурную и религиозную связь. Киевские правители, а во времена феодальной раздробленности и наиболее могущественные удельные князья, привозили иконы из Константинополя и приглашали местных мастеров участвовать в строительстве и благоуукрашении храмов, во множестве воздвигавшихся на Руси. Так, при **Андрее Боголюбском** в 1155 г. из Киева перевозится во

Владимир, в пору его наивысшего расцвета, византийская икона Богоматери, почитавшаяся уже в древней столице Руси как образ редкой выразительности и духовной красоты.



. 120. Владимирская Богоматерь. Первая треть XII в.  
Дерево, темпера, 104x69 Государственная Третьяковская галерея

Другой характерной чертой домонгольского периода становится . Несмотря на то, что уже на раннем этапе выделяется несколько художественных центров, сосредоточившихся в крупнейших городах – Новгороде, Владимире, несколько позже – в Ярославле, стоит говорить не о различии, а о внутреннем сходстве иконописного материала. В то время как византийское искусство становится мерилom качества для древнерусских мастеров, сугубо местное начало проявляется не раньше начала XIII столетия. Хотя отдельные отступления от византийского художественного языка присутствуют и имеют в каждом регионе свои особенности, что свидетельствует о зачатках локальных живописных традиций. Однако именно Константинополь выступает в качестве путеводной звезды для всей древнерусской живописи рассматриваемого нами периода вплоть до години татаро-монгольского нашествия.

Наконец, для XI-XII вв. характерно , « », из мастерских при княжеских и архиепископских дворах, непосредственно соприкасавшихся с духовной культурой Византии. Отсюда изначально высокая планка, которой должны были соответствовать русские иконописцы, и явная ориентация на искусственный вкус знатока. Вплоть до начала XIII в. отсутствуют примеры того, что можно было бы назвать «народной» линией в иконописи, когда константинопольские иконографические прототипы лишились бы прежней художественной изощренности и мастеровитости, но приобрели бы взамен силу свободного мышления и яркую непосредственность творческого исполнения.

Несмотря на то, что живопись домонгольской Руси ориентировалась на византийский прототип, уже тогда начинают обрисовываться и специфические ее черты.

становятся неперенными ее качествами. Монументальность выражается не только в значительности иконописных образов, но и буквально в размерах икон, которые в целом гораздо крупнее византийских. Они часто превосходят человеческий рост, концентрируя на себе внимание в пространстве храма.

Не испытывавшие недостатка в материале основы для иконописи – сосновых и липовых досках, древнерусские мастера XI-XII вв. по большей мере выполняют заказы высшего духовенства и князей. Масштабные и одновременно лаконично и цельно исполненные произведения, в которых иконописец сосредотачивается на самом образе, не отвлекаясь на детали, как нельзя лучше соответствовали духу прочно утвердившейся на Руси христианской веры, главными проводниками которой мыслилась церковная и княжеская власть.

Кроме того, выбор большой формата для икон обусловлен и чисто материальными причинами. На Руси не прижилась практика оформления интерьеров храма дорогой мозаикой, на смену которой вскоре пришла фреска. Однако фресковая живопись при всей ее художественной выразительности заметно уступала мозаичной технике в богатстве фактуры и роскоши цветового решения. Частично эту роль взяли на себя иконы, мерцавшие драгоценным золочением и буквально дышавшие чистотой и просветленностью ликов. Иконописные произведения как бы связывали воедино мир горний и мир дольний, выступая в качестве своеобразного проводника для верующих во время молитвы.

Большая часть икон, относящихся к домонгольскому периоду, происходит из Новгорода, не подвергнувшись разграблению татаро-монгол, и свято оберегавшего своеобразие местного иконописания. Его храмы сохранили немало образов редкого мастерства, способных встать на равных с лучшими произведениями византийской живописи. Связи Новгорода и

Константинополя традиционно были интенсивными. Крупные духовные чины и византийская знать регулярно посещали северного соседа, а местное первосвященство открыто исповедовало грекофильские убеждения, что не могло не сказаться на особенностях религиозной живописи Новгорода. Некоторые из самых значительных иконописных произведений впоследствии, уже при Иване Грозном, после похода на Новгород в 1570 г. как последнего оплота городского самоуправления, были перевезены в Москву. Среди икон, разделивших эту судьбу, выделяется т.н. **Устюжское Благовещение**, происхождение которого легенда XVIII столетия связывала с Великим Устюгом на основе свободной интерпретации жития местного святого, Прокопия, который якобы молился перед этой иконой, прося об отражении от родного города «тучи каменной». Благодаря анализу исторических письменных источников сейчас доподлинно известно, что Благовещение происходит из **Георгиевского собора Юрьева монастыря**.



. 121. Устюжское Благовещение. Вторая половина XII в. Дерево, темпера, 229x144 Государственная Третьяковская галерея

В первую очередь икона обращает на себя внимание размером – по высоте она более двух метров. Уже исходя из этого можно предположить, что она являлась если и не главным образом храма, то, во всяком случае, одним из центральных иконописных произведений в интерьере. В христианстве

Благовещение является одним из наиболее знаковых и символически наполненных сюжетов, который раскрывает

Иконография «Устюжского Благовещения» достаточно редка: Богоматерь изображена в самый момент непорочного зачатия, с младенцем Иисусом на груди, словно бы воплотившимся в лоне Марии от указующего жеста **Ветхого Денми**, изображенного в полукружии у верхнего края иконы, и наглядно представляющим слова архангела Гавриила, благословляющего **Приснодеву**: «*Дух Святой найдет на Тебя и сила Всевышнего осенит Тебя, посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим*» (Лк. 1.35) В качестве сопроводительных деталей в руках Марии присутствует красная нить от скрытого под позднейшими слоями записей веретена, отсылая к апокрифическим источникам, согласно которым Богородица, находясь в Храме Господнем до своего обручения, ткала церковную завесу. Она не столько добавляет бытовую подробность в довольно краткое библейское повествование, сколько иносказательно указывает на зарождающуюся, подобно ткущейся пурпурной пряже, плоть младенца Христа во чреве Богоматери.

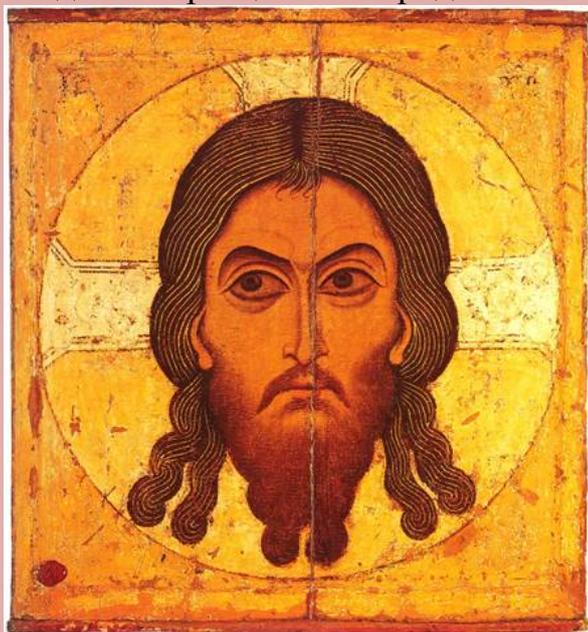
***Как бы Вы охарактеризовали эмоциональное состояние Пречистой Девы, изображенной в «Устюжском Благовещении»? Как оно соотносится с евангельскими и апокрифическими текстами?***

Фигуры Гавриила и Марии представлены в рост и исполнены особого величия, подчеркнутого плавным ритмом ниспадающих складок одежд. В пространстве храма простая, но выразительная композиция перекликалась со стройным ритмом церковных пилонов, способствуя ощущению торжественности и сакральной значимости происходящего на иконе. Благодородство исполнения определяется сдержанным колоритом, основанным на теплых, глубоких оттенках охры с наложенной поверх тонкой сетью золотых штрихов – **ассистов**. Подобное цветовое решение было характерно для византийской школы, избегавшей при написании священных образов ярких открытых цветов. Приемы константинопольских мастеров угадываются и в применении четких и контрастных притенений на лицах Богоматери и Гавриила.

Стилистически близки к Устюжскому Благовещению и две прославленные новгородские иконы – **Спас Нерукотворный** и другой замечательный образ, **Ангел Златые Власы**, находящийся сейчас в Русском музее. Обе иконы относительно невелики по размерам и должны были располагаться в пространстве храма по-иному, нежели масштабная икона из Юрьева монастыря. Спас, видимо, хранился в отдельно стоящем **киоте**, а изображение Ангела, скорее всего, принадлежало **деисусному чину**.

Помимо этого присутствует и ряд других особенностей – икона с образом Спаса является двухсторонней. На ее обороте помещен не часто

встречающийся сюжет . Крест мыслится как символ триумфа христианской веры, как путь к спасению человечества. Примечательно, что ангелы поклоняются именно кресту, а не Распятию (то есть крест изображен без фигуры Христа). В то время как лик Спасителя выполнен в характерной для Новгорода XI-XII вв. «провизантийской» манере, Поклонение отличается большей эскизностью и свободой, сближающей живопись оборота с новгородскими фресками этого же периода. Специфика сюжета предполагала введение большого количества иконографических подробностей. Помимо самого креста с терновым венцом и орудиями страстей, несомых архангелами, в иконе присутствуют изображения серафимов и херувимов, солнца и луны, а также многочисленные пояснительные надписи, невольно отсылающие к более поздним образцам новгородской иконописи XIV-XV вв.

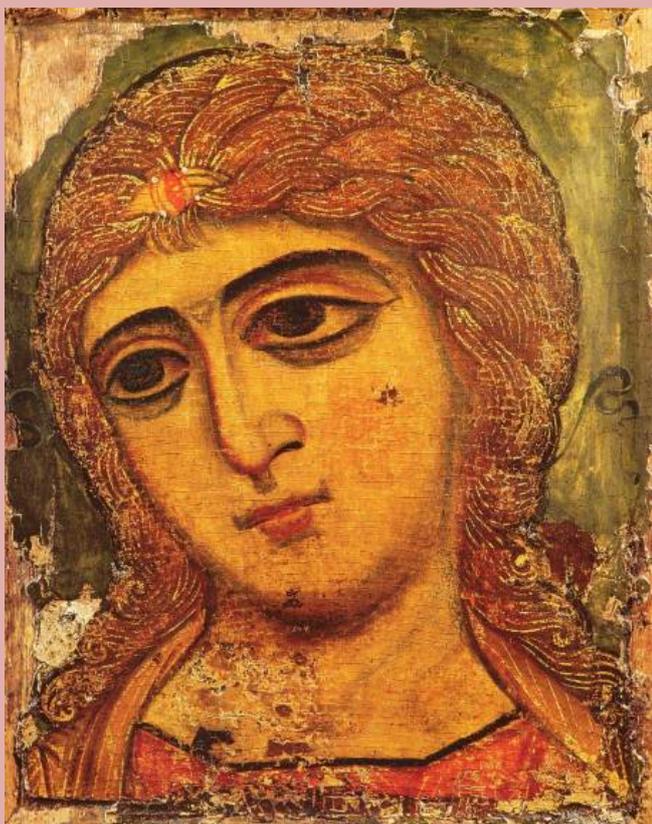


. 122. Спас Нерукотворный (лицо) Вторая половина XII в. Дерево, темпера, 77x71 Государственная Третьяковская галерея.



. 123. Поклонение Кресту (оборот) Вторая половина XII в. Дерево, темпера, 77x71 Государственная Третьяковская галерея.

По сравнению с убедительной лаконичностью строгого образа Спаса совсем небольшая икона « » кажется особенно лиричной и камерной, даже учитывая ее предположительное нахождение в более развернутой композиции Деисуса. Оплечное изображение строится на ритме вторящих друг другу мягких изгибов и дуг, создающих ощущение музыкальной певучести образа. Деликатный наклон полукружия головы и покато очерченные плечи повторяются в нежном абрисе лика Ангела и его прекрасных чертах – огромных глазах с широким разлетом бровей, плавной линии крыла носа, небольших устах.



. 124. Ангел Златые Власы. Вторая половина XII в. Дерево, темпера, 48,8x39 Государственный Русский музей

Сплавленные воедино краски с почти незаметными переходами тона и легкими тенями придают образу особое теплое свечение, сообщая ему земную, чувственную красоту, наполненную одновременно возвышенной одухотворенностью и чистотой. Одна из самых простых по иконографии и формальному решению икон становится величайшим достижением древнерусской иконописи, в котором сливаются исключительное техническое мастерство и неисчерпаемое по глубине выражение христианского духа.

-

Расцвет иконописи во Владимире приходится на период феодальной раздробленности. Со второй половины XII в. крупнейший город Владимиро-Суздальской земли выступил на равных с сохранявшим традиционные привилегии Киевом, демонстрируя самостоятельность и политическое влияние на всем пространстве Руси, а также отличный от древней столицы путь в культуре и различных искусствах. Возвышение Владимира связано с именами могущественных князей, (годы правления - 1160-1175) и (годы правления - 1176-1212).

Правители Владимирского княжества радели не только о всестороннем укреплении своих земель. В годы их княжения во Владимире и окрестностях разворачивается масштабное строительство, призванное подчеркнуть

исключительную роль возвышающегося города, возводятся и соборы. Внутреннее убранство храмов должно было соответствовать величю сакрального зодчества. Постоянный княжеский заказ на высококачественные иконы позволил местной религиозной живописи достичь значительных высот, даже если судить по небольшому количеству произведений, которые дошли до наших дней.

Владимирские князья также как и новгородцы ориентировались на византийскую иконопись как живописный и духовный эталон. Помимо прославленной иконы Владимирской Богоматери, имевшей греческое происхождение, наиболее почитаемой являлась икона **Боголюбской Богоматери**, выполненная уже русскими мастерами. Создание ее связывают с местным преданием, повествующим о том, как в 1158 г. Богородица явилась Андрею Боголюбскому во сне. К сожалению, утраты древнейшего красочного слоя оказались настолько значительными, что об особенностях живописи можно судить лишь по небольшим уцелевшим фрагментам.

В гораздо лучшей сохранности дошла до нас другая икона, являющаяся вариацией оплечного **Деисуса с изображением Эммануила** – Христа-отрока с двумя архангелами по сторонам. Эмоциональный строй произведения удивительно проникновенен и полон самых тонких интонаций. Предвечный Младенец изображен со взглядом, в котором читается и детское, почти озорное любопытство, и совсем взрослое всеведение и мудрость. Архангелы, обращенные к Нему, написаны так, что ощущается их безмолвная молитва за весь род людской. Лики смиренны и наполнены нездешней печалью, хотя одновременно просветлены и выражают веру в спасение человечества. Необычная вытянутая форма иконы свидетельствует о том, что она предназначалась для убранства алтарной преграды. (

)



. 125. Спас Эммануил с ангелами. Конец XII в. Дерево, темпера, 48,8x39 Государственная Третьяковская галерея.

Для храмового пространства предназначалась икона, согласно преданию написанная по повелению Всеволода Большое Гнездо, нареченного при крещении именем святого великомученика, который, согласно житию, был казнен при императоре Максимиане за открытое исповедание христианства. Образ Дмитрия, потомственного воина, не копьем, но словом и деяниями истово утверждавшего христианскую веру, был чрезвычайно популярен в православной иконописи, почти не уступая по количеству изображений другому святому защитнику – Георгию. На Руси, постоянно страдавшей от внутренних усобиц, конфликтов с соседями и нашествий кочевых племен, святые воители воспринимались как главные заступники православного люда и покровители русского воинства. Для Всеволода образ святого нес и конкретный исторический смысл, представляя самого князя как своеобразного наместника великомученика и борца за целостность рубежей владимирских земель, поборника православия и умелого правителя.



. 126. Дмитрий Солунский. Конец XII в. Дерево, темпера, 156x108  
Государственная Третьяковская галерея.

Икона не единожды поновлялась в XVI-XVIII вв., хотя сам лик святого и большая часть его фигуры остались нетронутыми. В отличие от





. 127. Богоматерь Великая Панагия. Первая треть XIII в. Дерево, темпера, 194x120 Государственная Третьяковская галерея.

Пропорции фигуры отходят от общей соразмерности форм греческих икон – маленькие ладони Марии, раскинутые в молитвенном жесте, вторят полукругию рук Эммануила, осеняющего молящихся благословением, придавая их образам внутреннюю созвучность. Дугообразное положение рук перекликается по форме с особенно четко выделяющимися на золоченом фоне нимбами и окружиями медальонов в верхней части иконы, где помещены погрудные изображения архангелов с зеркалами в руках, выполненных по контрасту с монументальной статуарностью Оранты в свободной и даже эскизной манере. Складки и хитона фронтально предстоящей Богоматери, в изобилии покрытые широкими золотыми пробелами, ниспадают вниз в строгом геометрическом ритме, подчеркивая статичность композиции и ее умозрительный характер, стремящийся от чувственного начала византийской живописи к символической наглядности. Между тем тяготение к упрощению иконописного языка вовсе не означает его оскудения. Икона по-своему нарядна и празднична. Мастером используется яркая и разнообразная палитра киноварно-красных, вишневых и насыщенных зеленых тонов; одеяния Марии и Эммануила обильно украшены жемчугом, драгоценными камнями и прихотливо вытканым

орнаментом. Во всем этом чувствуются более демократичный вкус, черпающий в равной степени как из византийских, так и из народных источников. Икона мыслится не только как моленный образ, но и как вещь филигранной выделки, чья материальная красота творится во славу Господа, словно в подтверждение евангельских слов *«где будет богатство ваше, там будет и сердце ваше»*.

***Сравните образ Богоматери из Устюжского Благовещения и Богоматерь Великую Панагию. В чем Вы видите разницу и сходство? Какими эпитетами Вы бы охарактеризовали обе иконы?***

\*\*\*

Дальнейшее развитие древнерусской иконописи свидетельствует о все большем отходе от византийского канона и одновременном обособлении региональных школ живописи, драматично форсированном татаро-монгольским нашествием. Раньше всех на этот путь встал Новгород. Уже с конца XII в. в пространстве церкви города величественные и статные образы Богоматери, апостолов и Христа соседствуют с лаконичной выразительностью икон наподобие ***Белозерской Богоматери***, предвосхищающими наглядную ясность и аскетическую простоту иконописного языка новгородской республики.

Чуть позже складывается ярославская стилистика, в которой тяга к нарядному узорчю сочетается с лиричной, домашней теплотой образов под аккомпанемент приглушенного, матового колорита и ощутимой «русскости» святых ликов, как в ***Большой иконе Толгской Богоматери***.

\*\*\*

XIII-XIV