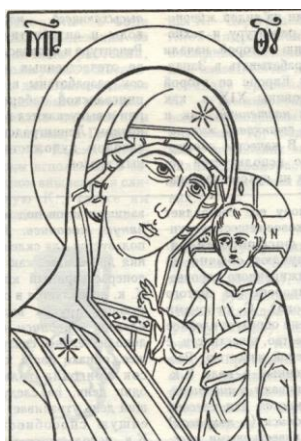


ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«КУЗБАССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»

*В. Л. Правда*

**МИРОВАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО:  
РУССКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЖИВОПИСЬ**  
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



Кемерово 2008

УДК 71.0. я 73  
ББК 008 (075)

Рецензенты:

Кафедра истории теории и истории культуры Кемеровского государственного университета (зав. кафедрой кандидат исторических наук, доцент А. В. Горбатов)

Кандидат философских наук, доцент Кемеровского филиала Омской академии МВД О. Ф. Гаврилов

Правда, В. Л.

Мировая культура и искусство: русская средневековая живопись. КузГТУ. – Кемерово, 2008. – с. 60.

ISBN 978-5-89 70-622-5

Учебное пособие подготовлено по курсу «Мировая культура и искусство» для специальности 100103 «Социально-культурный сервис и туризм». Данное пособие раскрывает проблему языка живописи, рассказывает о школах и наиболее ярких художниках в истории древнерусской живописи.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ГУ КузГТУ.

УДК 71.0. я 73  
ББК 008 (075)

ISBN 978-5-89 70-622-5

© Правда В. Л., 2008  
© ГУ КузГТУ, 2008

## Предисловие

Живопись древней Руси является одной из вершин мирового искусства. А русская православная икона – одно из высочайших общепризнанных достижений человеческого духа.

Икона запечатлевает духовную красоту обоженного человека. В системе христианской культуры она никогда не рассматривалась как произведение искусства. Икона – это вероисповедание в образах, вероучительный текст, призванный помочь постижению истины.

Человек, способный улавливать ритм и выразительность линий, гармонию красок, духовную красоту ликов, и без всяких пояснений оценит художественную ценность иконы. Но без специальных знаний и комментариев большая часть смыслов и значений изображенного на иконе останется для него закрытой.

Настоящее учебное пособие и призвано дать эти специальные знания для понимания языка иконы; а также показать самое значимое и яркое в русской средневековой живописи, представить главные этапы ее развития.

Пособие предназначено для студентов специальности «Социально-культурный сервис и туризм» как дневного, так и заочного обучения, по дисциплине «Мировая культура и искусство».

Круг литературы по древнерусской живописи в целом и иконописи в частности достаточно широк. В последние полтора десятилетия вышло много содержательных книг, учебников освещающих разные аспекты истории иконописи. И в то же время отсутствует учебное пособие, в котором бы важные и редко освещаемые аспекты иконописи были собраны под одной обложкой. Имеются в виду такие проблемы, как пространственный язык иконы, ее символика, иконографические типы. Данное пособие содержит попытку решения этой задачи.

## Глава 1. Язык средневековой живописи

### 1.1. Место иконы в христианском культе

Слово «икона» происходит от греческого «eikon», что означает «образ», «изображение». В русском языке используется и собственно слова «образ», «образа» для обозначения иконы. Икона – это изображение Бога, святого, библейского сюжета чаще на специально приготовленной деревянной доске или на другом материале. Образ, по мнению христианской церкви, мистически связан с первообразом, то есть Богом. Икона предназначена для литургического служения. Изображение на ней строится по строгим канонам.

Икона возникла с момента появления изображений Христа, Марии, библейских сюжетов, то есть с первого века нашей эры. Особое место культ икон занял именно в православии – восточнохристианской церкви, колыбелью и оплотом которой стала Византия. На Западе, в католицизме, иконы рано вытеснила религиозная живопись. Ее отличие от иконописи заключается в том, что такая живопись создавалась не по канонам, а, подчиняясь вкусу и фантазии художника, или, как писали восточнохристианские богословы, «самосмышлению» художника.

Древняя Русь, как духовная наследница Византии, восприняла и с тщательностью укоренила культ икон.

Икона является главным убранством православного храма: перед входящим в храм во всю ширину и высоту храма предстает иконостас – стена из икон, в которой они размещены, подчиняясь строгому порядку. Иконы висят на стенах по всему периметру храма и на столпах. Стены храма от пола до купола также расписаны священными образами и библейскими сюжетами.

Под сенью иконы в Древней Руси протекала вся жизнь человека. Рождался он – его крестили в церкви в окружении икон. Если позволяли средства, заказывали или покупали образ тезоименного святого. Каждый день христианина, согласно молитвенному правилу, начинался и заканчивался молитвой

перед образами. Краткая молитва перед иконой, висевшей в красном углу, на божнице, любой комнаты в избе, предшествовала принятию пищи. Если человек отправлялся путешествовать, он брал с собой икону, складень. Существовали специальные образа, предназначенные для путешествий, которые назывались «Церковь походная»: на одной иконной доске рядами изображалось множество святых.

Во время помолвки родители обязательно благословляли молодых иконой, а во время венчания жениху и невесте вручались венчальные иконы: невесте образ Богородицы, а жениху – Спасителя. Икона сопровождала христианина и в последний путь.

И в крестьянской курной избе, и в княжеских палатах все комнаты были украшены иконами. В богатых домах существовали особые крестовые комнаты, в которых висели только иконы. Это была своеобразная домашняя церковь, в которую утром и вечером на молитву собирались все домочадцы.

Из рода в род передавались особо почитаемые в семье заветные иконы. Ими родители благословляли детей перед смертью. Города также имели особо почитаемые образа, которые считались их покровителями и заступниками: во Владимире такой иконой была Боголюбская Божья Матерь, в Смоленске – Смоленская, в Москве – Владимирская, в Санкт-Петербурге – Казанская.

Покоряя удельные княжества, московские князья, прежде всего, вывозили оттуда иконы-покровительницы, что вызывало настоящую народную скорбь.

Иконами благословляли на битвы, военные походы. Они принимались иногда в свидетели при заключении мирных договоров и при разрешении споров. Иконы пленили, и их потом выкупали за большие деньги.

Старые обветшалые образа не выбрасывались, их пускали по воде или закапывали в землю или уносили в лес. Отсюда корни легенд о чудесном обретении той или иной иконы. Так, образ «Всех скорбящих радость», по преданию, прибило к берегу течение Невы. Курская коренная икона «Знамения» была обнаружена в лесу при корнях дерева, отсюда ее название – «коренная». Именно в честь этой иконы каждый год устраивался

в Курской губернии крестный ход, изображенный на знаменитом полотне И. Репина «Крестный ход в Курской губернии». Сейчас этот крестный ход вновь возобновился. Казанская икона Божьей Матери была обнаружена в Казани зарытой в землю.

История некоторых икон на Руси поистине беспримерна. Взять хотя бы две самые знаменитые иконы Владимирской и Казанской Божьей Матери.

Владимирская икона (см. с. 59 «Приложения») считается главной святыней России, ее палладиумом, то есть святыней, обладание которой является залогом благополучия. К ней прикладывались русские цари перед венчанием на царство.

Она привезена была в Киев из Византии в 1155 году и хранилась в Вышгороде близ Киева. По легенде Мария была написана евангелистом Лукой на доске от стола, за которым Христос трапезовал со своей матерью. Но, конечно, в первом веке не могло возникнуть художественного произведения такого стиля.

Князь Андрей Боголюбский, покоренный красотой этого образа, тайно вывез икону из Вышгорода в свою родовую суздальскую землю во Владимир на Клязьме. Он брал ее с собой в походы и приписывал свои победы ее благословению. Боголюбский явился основателем культа иконы Владимирской Божьей Матери.

С этой иконой связано много необыкновенных событий. Когда в 1237 году, во время татарского завоевания, Владимир горел как один большой костер, горел Успенский собор, где хранился образ Владимирской Богоматери, она чудом осталась цела. В 1395 году на Русь вторгся грозный завоеватель Тамерлан со своим многочисленным войском. Московский князь приказал перенести в Москву икону Владимирской Божьей Матери. В тот же день Тамерлан без всяких видимых причин (во всяком случае, они до сих пор не выяснены) покинул пределы Руси. Ее же заступничеству приписывали победу русских войск в 1480 году над ханом Ахматом во время «стояния на Угре», когда без единого выстрела было окончательно сброшено татарское иго. Последний раз к ее заступничеству прибегали в 1993 году во время двухдневной гражданской войны в Москве. Перед ней совершил молебен патриарх Алексий II «во умиротворение земли

Русской». Ныне Владимирская Богоматерь находится в домашней церкви Третьяковской галереи.

С тяжелыми страницами русской истории оказалась связана икона Казанской Богоматери (см. с. 60 «Приложения»). Образ был обретен в Казани в XVI веке. Предание сообщает: 14-летней дочке стрельца Онучина Матрене после сильного пожара в 1579 году приснился сон, в котором дева Мария поведала ей, что на месте сгоревшего дома Онучиных зарыт ее образ. И действительно, когда принялись копать в указанном месте, нашли зарытую в землю и завернутую в полотно икону Богоматери. На этом месте возвели церковь, где и был помещен обретенный образ. Он стал объектом поклонения.

Во время смуты XVII века, когда Москва уже была занята польскими интервентами, одному из святителей явился во сне Сергей Радонежский, который сказал, что Москва будет спасена заступничеством Казанской Божьей Матери. По распоряжению патриарха Гермогена в 1611 году с Казанской был сделан список (точная копия) и доставлен в ополчение Минина и Пожарского в Москву. Эта святыня воодушевила воинов ополчения. Три дня шли молебны перед этим образом. Вместе с ним войско двинулось на Москву и освободило ее от поляков. В Москве для образа был сооружен храм Казанской Божьей Матери на Красной площади. Сейчас эта икона Пожарского находится в Богоявленском соборе в Москве. А обретенная в Казани икона в 1904 году была выкрадена и уничтожена.

К наиболее почитаемым на Руси иконам относятся также Донская (см. с. 61 «Приложения»), Смоленская, Почаевская и множество других образов.

Любопытно, что даже атеистический большевистский режим в критических ситуациях разрешал прибегать к заступничеству икон. Так, во время Великой Отечественной войны Сталин разрешил крестным ходом обнести осажденный Ленинград иконой Казанской Божьей Матери – заступницей Петербурга. И город выстоял.

## 1.2. Символический язык средневековой живописи

Символический язык средневекового искусства обусловлен в целом особенностью религиозного, мистического взгляда на мир, который разделяет вселенную на мир реальный и потусторонний. Причем мир реальный является слабым отражением божественного. Все вещи и события рассматриваются как символы, знаки, идущие из божественной сферы.

Символизм, является неотъемлемой частью языка иконы. Без расшифровки символов иконописи для нас останется скрытой большая часть ее смыслов. И наоборот: символический язык иконы делает ее прочтение трудным подчас невозможным для профанов. Икона – это сакральный текст. Если зритель не знает Библию, то икона не понятна ему уже на сюжетном уровне. А ведь необходимо проникнуть еще в символический и пространственный язык иконы.

Икону издревле называли «грамотой для безграмотных», «Библией для неграмотных». Но было бы упрощением считать, что икона просто иллюстрирует библейские события, хотя, конечно, это одна из ее важнейших функций. Кроме сюжетной стороны в иконописном образе существует еще иносказательный смысл. Икона богословствует, благовествует, назидает, пророчествует, используя весь арсенал символических средств.

Изучение символического языка иконы разобьем на ряд задач, кратко рассмотрев в отдельности символику 1) цвета, 2) одежды, 3) предметов, 4) растений и животных.

Символика цвета. Средневековая живопись необыкновенно насыщена цветом, светом и даже каким-то особенным сиянием, порождаемым сочетанием чистых открытых цветов без полутонов и светотени. Икона – весть об ином, горнем мире, потому такой горячей красотой цвета исполнена ее колористическая гамма.

Символика цвета в христианстве и в иконе была заложена Дионисием Ареопагитом, первым афинским епископом и его последователями. Цветовая символика выстраивается в определенную иерархию. Высшее место в ней занимает золотой цвет. Золото означает сияние божества и божественной славы, в



которой пребывают святые, это знак царства божьего. Золотой фон, золотые нимбы святых, золотое сияние вокруг фигуры Христа, золотые одежды Спасителя, золотой ассист<sup>1</sup> на одеждах Богородицы и ангелов – все это служит выражением святости и принадлежности к царству небесному.

Золото это одновременно и цвет, и свет, оно наделяет икону светоносностью, лучезарностью. Свет в любой культуре был знаком божества. Икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного света. Свет в иконе пронизывает все: светом, как бы идущим изнутри, сияют лики, он падает на складки одежды, отражается на горках, палатах. Свет может передаваться с помощью движков – тонких белильных мазков.

Золото было дорогим материалом, поэтому золотой фон нередко заменялся красным или желтым (охра).

С утратой глубинного понимания смысла иконы золото превращается в декоративный элемент и перестает восприниматься символически.

Семантически близким к золоту является белый цвет (он же свет), символизирующий святость, причастность к божеству чистоту, непорочность. Но применяется этот цвет реже золотого. В ряде евангельских сюжетов Христос изображается в белых одеждах: «Преображение», «Крещение», «Распятие». На некоторых иконах Христос-младенец тоже одет в белые одежды. Белый цвет характерен и для одежд ангелов.

Глубокой и важнейшей символикой наделены красный и синий цвета. Красный цвет имеет несколько значений. Он символизирует 1) божественный огонь, огонь духа, созидательную, божественную энергию, в этом огне выплавляется золото святых душ; 2) красный в русском языке означает красивый, поэтому красный фон символизировал нетленную красоту небесного (вечного) Иерусалима; 3) багрянец, пурпур – это цвет царской власти, избранничества; 4) кроме того, красный цвет – цвет мученичества, встречается в одеждах мучеников как символ крови и огня, приобщения к жертве

---

<sup>1</sup> Ассист – золотые лучи, покрывающие одежду изображенного, символически обозначающие небесный свет. Ассист не имеет вида сплошного золота, это как бы эфирная воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от фигуры и озаряющих все окружающее.

Христовой, символ огненного крещения, через который они получают жизнь вечную.

Синий цвет символизирует любовь, божественное милосердие и истину. Это цвет неба.

Цвета одежд Христа и Богородицы на иконах – синий и красный как бы зеркально отраженные. У Христа красный хитон («низ») и синий плащ («верх»), У Богородицы красный или темно-вишневый мофорий («верх») и синяя туника («низ»). Если Христос предвечный бог, ставший человеком, то она – земная женщина, родившая бога. Богочеловечество Христа как бы зеркально отражено в Богоматери.

Христос воплощает в себе все качества, которые символизируют красный и синий. Он творец мира, он, как бог, есть абсолютное благо и красота, подлинный царь мира и он, как человек, принял мученическую смерть. Христианский бог есть любовь. Тайна боговоплощения делает Марию Богородицей. Последняя ступень нисхождения бога в мир есть первая ступень нашего восхождения к нему. На этом пути верующих встречает Богородица, поэтому в ней соединяются красный и синий цвета.

Красный и синий встречаются в изображении высоких ангельских чинов: архангелов, серафимов (красный), херувимов (синий).

Зеленый цвет символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это также цвет святого духа, надежды на воскрешение. Предтеча Христа, Иоанн Креститель, изображается в зеленом одеянии, как дающий надежду на приход Спасителя.

Фиолетовый – цвет молитвы и устремления души к богу, сердечного покаяния. Особенно часто, наряду с красным и синим, фиолетовый цвет употреблялся на Западе в готических витражах.

Черный, как и белый, употребляется в иконописи редко. Он символизирует ад, максимальную удаленность от бога. В иконах черным изображается адский провал. Но есть и другой смысл черного цвета: он является символом божественных тайн, отречения от мира, аскетизма. Цвет одеяния монахов – черный, коричневый.

Коричневый также символизирует отречение от мира.

Серый – смирение и победу духа над телом; сиреневый – символ печали; оранжевый – небесной благодати.

Для каждого персонажа иконописи предпочтителен тот или иной цвет. Для Христа и Богородицы, как уже говорилось, красный и синий, для Иоанна Крестителя – зеленый, Павел предстает перед нами в зеленых и красных одеждах, Мария Магдалина – в фиолетовых, Иуда – в темно-желтых.

Надо помнить также, что символика цвета в религиозной живописи, культуре и в мирской или околорелигиозной жизни может не только не совпадать, но быть прямо противоположной. Так, желтый цвет в средние века символизировал трусость, сумасшествие, мусульманство и еврейство, красный – цвет палачей и порочности.

Символика одежды. Персонажи иконописи предстают перед нами зачастую не в исторических одеждах, а в облачениях, соответствующих традициям и канонам иконописи.

Иисус Христос и апостолы изображаются в греческих одеждах – хитонах (длинных рубахах) и гиматиях (плащах) (см. с. 62 «Приложения»). Конечно, исторически ни Христос, ни апостолы, жившие в Иудее, не носили такие одежды. Греческая одежда символизировала странническую, проповедническую жизнь Христа и апостолов, поскольку она считалась одеждой странствующих проповедников.

Христос и его ученики на иконах всегда изображаются с непокрытыми головами и босиком. Но по каменистым, жарким дорогам Палестины люди всегда ходили в башмаках или прочных сандалиях, а в силу обычая и из-за климата редко снимали головные уборы. Отсутствие обуви в иконописи символизирует отречение от богатства мира.

Так же, как Христос и апостолы, одеты ангелы.

Одежды девы Марии более исторические: она изображается в длинной тунике и поленной накидке, прикрывающей и голову, – мофории, под накидкой на голове – чепец. Подобную одежду носили замужние палестинские женщины (см. с. 63 «Приложения»). По такому образцу изображается одежда почти всех женских персонажей иконописи за исключением цариц и монахинь.

Царицы изображаются в длинном украшенном платье (долматик) с плащом, скрепленным на груди фибулой (застежкой). Долматик охватывает лорум – широкая, украшенная

орнаментом и камнями лента – принадлежность торжественных одежд византийских императоров. На голове у цариц – плат и венец.

Цари и иудейские, и византийские, и русские изображаются в украшенном долматике и полументуме – длинном плаще, который скрепляется на плече. На плаще – золотая полоса, клавус, которая является символом царской власти. На голове – венец.

В таких же одеждах, но только без венцов изображаются на иконах архангелы.

Особенно сложны по составу и символике священнические и монашеские одежды (см. с. 64–67 «Приложения»). Облачения священников многослойны. Облачения более высоких священнических чинов включают в себя одежды более низких. По характеру облачений священнослужители без труда опознаются на иконах: дьяконы, иереи, митрополиты, патриархи. Для примера рассмотрим облачение священника-иерея или пресвитера (с. 65 «Приложения»). Нижний слой одежды иерея включает в себя дьяконское облачение – стихарь с узкими рукавами, который называется подризник. На руки, как и дьякон, иерей надевает поручи, которые символизируют «узы Христа». На стихарь сверху надевается епитрахиль – это как бы шарф, длинные концы которого спереди сшиты. В переводе епитрахиль означает «нашейник» и символизирует «несение бремя Господня», служение богу. Сверху надевается риза или фелонь. В древности фелонь – это дорожный плащ. Она является символом проповедничества.

Символика предметов. Почти каждый предмет, изображенный на иконе, кроме буквального, имеет и символическое значение. Эта символика предметов делает смысл изображений «полифоничным».

Нередко персонажи иконописи держат в руках какие-нибудь предметы. Эти предметы являются опознавательными знаками. По ним мы можем узнать чин изображенного, его заслуги перед богом. Некоторые предметы являются обязательными атрибутами тех или иных святых.

Крест в руках святого означает, что на иконе изображен мученик – тот, кто жертвует своей жизнью ради верности

Христу. Часто крест сочетается с красным – мученическим – цветом одежды. С крестами изображаются святые Вера, Надежда, Любовь и мать их София, св. Параскева и множество других мучеников. Однако не всегда крест в руках свидетельствует о мученической смерти, с крестом изображаются великие крестители, обратившие в христианство целые народы: святой Владимир, креститель Руси, святая Нина, крестившая Грузию и другие.

Ангельские чины держат в руках посохи – символы власти. С архиерейскими посохами изображаются митрополиты и патриархи. Ветхозаветные пророки держат в руках свитки, на которых написаны слова их пророчеств; святители – Священное писание – Библию, благоверные князья и святые воины изображаются с мечами в воинском облачении, монахи – с четками; обладающие даром врачевания – святые Косьма, Демиан, Пантелеймон – с ящичками, в которых хранятся лекарства.

Иногда на иконах изображаются персонажи, держащие в руках небольшие модели храмов или монастырей. Это основатели монашеских обителей и строители храмов. В их руках изображаются те храмы и монастыри, которые они как бы предъявляют богу. Так монахи Зосима и Савватий держат модель Соловецкого монастыря, Елизавета Романова – храм основанной ею Марфо-Мариинской обители.

Иконописцы предстают со своими иконами. Причисленный к лику святых Андрей Рублев изображается с образом «Троицы».

Общеизвестны такие символы, как: голубь – Святого Духа; чаша – символ жертвенности, искупления; пояс – власти; свеча – горения души; череп – бренности, тщетности всего земного. Душу в посмертном ее состоянии символизировала спеленутая фигурка – так, как она изображена, например, на иконе «Успение Богородицы», или обнаженные фигуры людей, которые можно увидеть на иконах «Страшного суда».

В ранней катакомбной живописи, которую отличала приверженность к символическому языку, можно встретить изображение предметов, олицетворявших важные христианские ценности: корабль символизировал церковь (продольные

членения христианского базиликального храма называются нефами, что означает корабль), якорь – спасение.

Существует особая символика геометрических фигур, которые присутствуют на иконе как композиционный прием – например круг, либо же оформляют фоны, на которых изображаются святые. Так, круг – это символ неба, вечности; треугольник – Святой Троицы; четырехугольник – земли: каждая из его сторон символизирует четыре части света, четыре стихии. Христа, реже Богородицу, изображают окруженными мандорлой. Это круг или эллипс сине-лилового цвета, условно изображающий сияние и символизирующий божественную славу.

Символика растений и животных. Наделение символами животных и растений – древняя традиция, которая особенно сильно распространена была в средневековье. Считалось, что каждое животное, растение имеет моральное или мистическое символическое значение. Об этом рассказывали бестиарии, лапидарии (lapis – камень) и гербарии. Подобная традиция нашла свое отражение в средневековой живописи.

Прежде всего, надо сказать, что любое дерево, изображенное на иконе, было собственно деревом, элементом пейзажа, но одновременно оно символизировало вечнозеленое древо жизни. А рощица из нескольких кустиков или деревьев в некоторых сюжетах могла символизировать райский сад, как, например, на иконе «Страшный суд». При этом существовала и особая символика некоторых деревьев. Виноградная лоза – символ крови Христовой. Поскольку из винограда делают вино, которым причащаются в христианских церквях, то плоды винограда символизируют Тайную вечерю, причастие. Частым мотивом резных украшений в церкви (иконостасы, киоты) является виноградная лоза с листьями и плодами. Гранат символизирует страдания Христовы; яблоня и ее плоды – грехопадение; раскидистое масличное дерево – божью любовь. Пальма олицетворяет победу праведного над смертью. Пальмовые ветви несли с собой из Иерусалима паломники (поэтому их называли «пальмовники», а потом уже – паломники). Пальма напоминала также о тех пальмовых ветвях, которые люди стелили под ноги Иисусу, входившему со славой в Иерусалим.

Точно так же изображение любых цветов в вазах или букетах символизировало райский сад. Часто такие изображения встречались в ранней катакомбной живописи. Но со временем особым символическим значением были наделены многие цветы. Символика цветов более свойственна западной христианской живописи. Излюбленными цветами считались роза и белая лилия. Оба эти цветка связаны с образом Богородицы. Лилия – символ чистоты и непорочности. В западной живописи в сцене «Благовещения» Мария нередко изображается с цветком белой лилии. Круглое витражное окно со сложным переплетом, напоминающим лепестки цветка, расположенное над порталом готического собора, так и называется «роза» и символизирует деву Марию.

Обширна также символика животных, птиц. В ранней катакомбной живописи нередко встречалось изображение павлина – райской птицы, символизирующей спасение, вечную жизнь. Еще более часто в древней иконописи встречается изображение рыбы – это символ самого Христа. Рыба по-гречески «ихтюз». Если написать на греческом языке древний символ веры христиан: «Иисус Христос, Божий сын, Спаситель» и взять первые буквы каждого слова, то получится «ихтюз». В первые века христианства рыба была сакральным знаком принадлежности к христианской общине: первые три века нашей эры христиане носили на шее не крестики, а рыбок, сделанных из разных материалов.

Как уже говорилось, голубь символизирует Святой Дух, а также вообще верующую душу. В сюжете «Крещение» Дух Святой в виде голубя нисходит на Иисуса Христа. В поздних изображениях Троицы, которая получила название «Троица новозаветная» голубь заменяет изображение третьей ипостаси троицы – Духа Святого. Символами четырех евангелистов – авторов евангелий – являются птицы, животные и ангел: Марка – лев (в некоторых сюжетах олицетворяет силу и могущество Иисуса), Луки – телец, Иоанна – орел, Матвея – ангел. Петух символизирует утро, надежду, но и напоминает также о предательстве Петра, который отказался от Спасителя в день его ареста «прежде, чем трижды прокричал петух». Агнец – символ жертвы Иисуса Христа. В западной живописи он заменял

изображение Христа («Поклонение Агнцу»). В православной иконописи от такого изображения отказались. Пеликан символизирует чадолюбие, лебедь – смерть, свинья и гиена – невоздержание, непотребство. Самым зловещим символом иконописи являются змей и дракон, которые олицетворяют дьявола, зло, искушение.

### **1.3. Канон в средневековой живописи, его происхождение и бытование**

Живописное искусство многих народов и эпох подчиняется определенным традициям, правилам. Такова, например, древнеегипетская живопись, в которой приемы изобразительности близки к чертежной технике. В европейском классицистском искусстве Нового времени существовали определенные правила в приемах композиции и изображения персонажей. Система правил и традиций, которым подчиняется искусство, называется канон.

Иконописное искусство строго канонично. Творцом и создателем канона выступала церковь, а также сами иконописцы, которые закрепляли в традиции наиболее удачные образцы иконописного мастерства. Складывание канона было подобно созданию народной песни: один художник добавлял что-то новое в некогда возникший образ, другой немного изменял сложившуюся композицию. Если это сохранялось в традиции, то входило в канон. Можно сказать, что иконописный канон – это результат соборного творчества церкви и художников-иконописцев.

В иконописных мастерских пользовались так называемыми прорисями – исполненными на бумаге контурными рисунками. На прорись накладывали влажный лист бумаги и тщательно его прижимали к поверхности иконы – так получали оттиск изображения на иконе. Причем изображение на прориси представляло собой зеркальную фиксацию сюжета. Существовали и другие способы переноса контуров с образцов на иконную доску.

В России в XVI веке постановлением Стоглавого собора были введены подлинники, которые делились на словесные и



графические. Словесные содержали описание композиции, толкование сюжета, указание на цветовую гамму. Графические подлинники или лицевые содержали рисунки композиции.

Не стоит, однако, на основе этого делать вывод о том, что иконопись – это трафаретная живопись по шаблонам. Шаблон был основой канона, но художник вправе был подбирать цветовые оттенки, делать композицию развернутой или сокращенной; и уж никакой канон не мог предписать степень одухотворенности ликов и духовной красоты образов.

Иконописное искусство было по большей части анонимно, как всякое средневековое художественное творчество. Художник не оставлял своей подписи на иконе, ведь писалась она не ради личной славы, а ради служения Богу. Иконописцами в средние века чаще всего были монахи.

Точная копия того или иного сюжета называется списком, а модификация, видоизменения правила, канона – изводом. Извод в изображении того или иного святого, сюжета приводил к появлению нового иконографического типа.

Иконографическим типом называется правило в изображении какого-либо сюжета, святого. Каждый иконографический тип, как правило, символизировал определенную идею христианства.

Остановимся подробнее на иконографии главных и излюбленных персонажах иконописи: Спасителя (именование Иисуса Христа) и девы Марии.

В каждом образе Марии и Христа присутствуют обязательные атрибуты, без которых они не изображаются.

Иконография Христа. Христос представлен в иконописи мужчиной средних лет с длинными, до плеч волосами, не очень густой бородой рыжеватого цвета. Золотой нимб Спасителя всегда расчерчен крестом в память о принесенной им за людей крестной жертве. На кресте располагаются три греческие буквы «ω» (омега), «ο» (омикрон), «η» (ни), означающие «вечно сущий». Как уже упоминалось в предыдущей главе, Иисус одет в греческие одежды соответствующих цветов – хитон и гиматий. На правом плече на хитоне золотая полоса, которая называется клав – знак царской власти. По обеим сторонам от головы

располагаются греческие буквы ΙС ΧС – сокращенное обозначение его имени – Иисус Христос.

Основными иконографическими типами в изображении Христа являются: «Спас Нерукотворный», «Спас Вседержитель», «Спас на престоле и Спас в силах».

«Спас Нерукотворный» (с. 69 «Приложения») является наиболее древним иконографическим типом. Это изображение одного лика Спасителя. Происхождение этой композиции связано с легендой об эдесском царе Авгаре. Авгарь, прослышав о чудесных исцелениях, совершенных Иисусом, пригласил Спасителя к себе с просьбой избавить его от недуга. Иисус не пришел сам, но прислал ему плат, на котором чудесной силой прикосновения к лику Иисуса проявился нерукотворный образ Спасителя. Взглянув на этот образ, Авгарь излечился. Потом он повесил этот плат на городскую стену. Позднее нерукотворный образ, как гласит легенда, попал в Константинополь и пропал при разграблении города крестоносцами в 1204 году. Этот плат и стал образцом для образа Спасителя.

Сегодня ряд исследователей связывают легенду о нерукотворном платке с Туринской плащаницей, на которой неизвестным способом нанесено или отпечаталось негативное изображение, как утверждают христиане, Спасителя. Они считают, что Туринская плащаница – погребальная плащаница Христа. Образ Спасителя, как уже говорилось, пропал в 1204 году во время разграбления Константинополя крестоносцами, а Туринская плащаница стала известна в Западной Европе с 1353 года. В этом году некий граф де Шарни (вероятно потомок крестоносца) построил церковь, где поместил полотно, утверждая, что это плащаница Господа. С этого времени судьба реликвии прослеживается непрерывно, вплоть до наших дней.

Образ «Спаса Вседержителя» (с. 68 «Приложения») олицетворяет Христа как творца, владыку мира, единосущного отцу. «Спас Вседержитель» – это поясное изображение Христа с Евангелием в левой руке и поднятой в благословении правой рукой. В этом образе иконописцы стремились с особой полнотой наделить образ Христа божественной силой и величием.

Другой иконографический тип в изображении Христа, воплощающий в себе атрибуты владыки мира, называется «Спас

на престоле» (с. 70 «Приложения»). Христос представлен благословляющим, торжественно восседающим на троне с евангелием в левой руке. В этом типе подчеркивалось то, что владыка мира является и его судьей, так как «воссев на престол», Христос будет творить свой последний суд над людьми и миром.

Но кроме обычной композиции «Спаса на престоле» в древнерусском искусстве существовали изображения, где фигура восседающего на престоле Христа была окружена различными символическими знаками и атрибутами, указывающими на полноту его власти. Эти изображения составили отдельный извод, получивший название «Спас в силах» (с. 71 «Приложения»). Начиная с XV столетия именно этот извод стал использоваться как центральный образ деисусного чина в иконостасе. Восседающий на престоле Спаситель изображается на фоне как бы последовательно наложенных друг на друга красного прямоугольника, синего овала и алого ромба. В углы красного прямоугольника вписаны ангел, лев, телец и орел – символы четырех евангелистов, которые несут учение Христа на четыре стороны света. На прямоугольник наложен полупрозрачный кристалл, символизирующий небо и все небесные силы. В центре этого овала стоит престол с восседающим на нем Христом. Вокруг Христа служащие и подвластные ему «ангельские чины»: крылатые серафимы. А у подножия престола в виде алых кругов с крыльями и глазами предстают таинственные «силы» – особые ангельские чины, давшие название изводу. Алый ромб, «наложенный» на небесную сферу, – знак творящей энергии Христа.

Кроме этих основных иконографических типов, в древнерусской живописи существовало и множество других изводов, изображавших Христа младенцем, отроком, зрелым мужем, распятым и воскресшим.

Иконография девы Марии. Рядом с образами Спаса в древнерусском искусстве стоит образ девы Марии. В ее изображении художники всегда подчеркивали чистоту, высокую одухотворенность и смирение. В иконописи существуют обязательные для ее изображения черты и признаки.

Мария изображается, как уже говорилось выше, в одежде замужней палестинской женщины: в длинной тунике синего

цвета и поколенной накидке, закрывающей и голову – мофории. Из-под краев накидки выглядывает чепец, тщательно укрывающий волосы. На одежде Марии (по плечам и на лбу) изображаются три звезды, символизирующие ее чистоту. По обе стороны от ее головы начертаны греческие буквы «MP» и «Θ, γ», означающие: «Мария, мать Бога».

Древнейшим иконографическим типом в изображении Марии является «Оранта» (с. 72 «Приложения»), что в переводе с греческого означает «молящаяся». Богородица изображается здесь в полный рост, без младенца, с молитвенно воздетыми вверх руками. Уже говорилось, что каждый иконографический тип символизирует ту или иную христианскую идею. Мария в данной композиции символизирует новозаветную церковь и ежедневно возносимую ею молитву за род человеческий. Этот иконографический тип, вероятно, происходит от изображений молящихся, известных еще с катакомбного периода. На саркофагах умерших христиан изображались их души с воздетыми к небу руками – в неустанной молитве за живых. Воздетые к небу руки – это древний, ветхозаветный жест моления, к которому прибегал еще Моисей. Возможно, определенную роль в складывании этого иконографического типа сыграл один из апокрифов, согласно которому Мария была служительницей Иерусалимского храма, проводя все время в алтаре за молитвой.

Изводом «Оранты» является Божья Мать «Панагия» (с. 73 «Приложения»), что в переводе означает «всесвятая». Это изображение «Оранты» со щитком или медальоном на груди, на котором помещается образ Иисуса Христа в виде подростка («Спас Эммануил»). Панагия символизирует будущий приход Спасителя в мир. Замечательной иконой этого типа является так называемая «Ярославская Оранта» – икона XII или XIII века из ярославского Спасского монастыря.

Излюбленным на Руси изводом «Панагии» стал образ Божьей Матери «Знамение» – поясное изображение «Панагии» (с. 74 «Приложения»).

Другим широко распространенным иконографическим типом в изображении Божьей Матери является «Одигитрия», что

в переводе с греческого означает путеводительница. «Одигитрия» – это поясное изображение девы Марии (с. 75 «Приложения»). В левой руке она держит божественного младенца, а правой обращается к нему в жесте моления. Иисус Христос представлен здесь отроком, одетым в золотистые одежды («Спас Эммануил»). Его правая рука поднята в благословляющем жесте, а левой он держит свернутый свиток с учением. И Христос, и Мария изображаются в этой композиции строго прямоличными. Наклоны и повороты их голов, смена положения рук дают различные изводы этого типа.

Существует несколько версий, объясняющих происхождение образа «Одигитрия». По одной из них имя «Путеводительница» носила древняя, приписываемая апостолу Луке икона, которая хранилась в монастыре в Константинополе и была главной святыней всей Византийской империи. По другой версии этот тип происходит из монастыря «Путеводитель», который дал название этой иконе. По третьей икона принадлежала династии Одигов, которые прославили этот иконографический тип. Как бы там не было на самом деле, «Одигитрия» – это торжественный образ указывающей путь Богородицы. Он символизирует славу воплотившегося Бога-Логоса.

«Одигитрия» существовала на Руси с древнейших времен, но особенно часто к ней стали обращаться в XV–XVI столетиях, когда Русь стала видеть в себе наследницу Византии.

Наверное, самым излюбленным иконографическим типом на Руси был образ «Умиление», по-гречески – «елеуса». Это поясное изображение Марии с младенцем (с. 77 «Приложения»). Мать и дитя нежно прильнули ликами друг к другу. Одной рукой младенец обнимает мать, правой благославляет. Простерта в жесте молитвы к сыну рука Марии.

Предполагается, что тип «Умиление» происходит от более древнего типа «Страстной» Божьей Матери (с. 76 «Приложения»), который представляет погрудное изображение Марии с серьезным, почти суровым лицом. Одной рукой она придерживает младенца. С двух сторон от нее изображаются ангелы, несущие крест, копье, сосуд с желчью и уксусом – орудия будущих пыток ее сына. Младенец, видя страшные

орудия, в страхе прижимается к матери. Этот иконографический тип символизирует будущие страдания Иисуса Христа. Когда исчезли ангелы с грозными атрибутами, остались младенец и мать, нежно прижавшиеся друг к другу. Но не исчезло скорбное выражение лица Божьей Матери, которая как бы прозревает будущую трагическую судьбу сына. Позднее в этом типе эмоциональный акцент смещается в сторону изображения материнской любви и нежности.

Можно отметить также, что рассмотренный иконографический тип получил особое распространение в период широкого появления монофизитских ересей, которые отрицали человеческую природу Христа. Образ ласкающего мать маленького Иисуса должен был подтвердить зримо его человеческую природу.

На Руси особую популярность получили два образа рассматриваемого типа – это упоминавшиеся уже Владимирская и Донская Богоматери.

Всего в древнерусской иконописи насчитывается свыше 500 иконографических типов в изображении Богородицы.

Иконография праздников. Образы праздников – это изображение важнейших событий в жизни Христа и Марии, которые являются вехами на пути спасения человечества. Праздниками стали и некоторые судьбоносные события из жизни апостолов, распространяющих учение Христа, и последующие события в христианской истории. Праздниками они называются с глубокой древности, когда весь христианский мир начал их отмечать особыми действиями. В дни, когда по преданию произошло какое-нибудь праздничное событие, в храмах совершалась и совершается ныне торжественная служба, в ходе которой это событие осмысливается и прославляется.

Выделяются особые так называемые «двунадесятые праздники» – 12 главных праздников христианства: Рождество Богородицы, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Успение (события, связанные с жизнью Богородицы), Рождество Христово, Сретение, Крещение (Богоявление), Вход в Иерусалим, Сошествие Святого Духа, Вознесение Господне, Воздвижение Креста. Праздником праздников является Пасха – Воскресение Христово. В иконописи она изображается как

«Сошествие во ад» воскресшего Христа, освобождающего праведников из адской темницы. К числу праздников относится и много других важных событий из жизни Христа и Богородицы: «Брак в Кане Галилейской», «Воскрешение Лазаря», «Жены-мироносицы у гроба Господня» и т. д.

В русской иконописи существует множество икон, изображающих эти события.

Иконостас. Иконостасом называется высокая стена из икон, которая отделяет алтарь от остальной части храма (с. 78 «Приложения»). Иконостас развился из первоначально невысокой алтарной преграды, на которую в русских церквях начали ставить иконы. Потом иконы стали соединяться в ряды по темам. Высокий иконостас существует только в русских православных церквях. Его образы и состав сложились окончательно к XV веку.

На иконостасе предстает вся ветхозаветная и новозаветная история церкви с ее главными персонажами и событиями. Классический русский иконостас состоит из пяти рядов или чинов. «Читается» он сверху вниз.

Верхний ряд называется праотеческим, он представляет первоначальную ветхозаветную церковь от Адама до Моисея. Здесь помещаются иконы праотцов: Авраама, Ноя, праматери Сары. Праотцы держат в руках свитки с пророчествами о пришествии Христа. В центре этого ряда помещается образ «Троицы» – Явление Аврааму у дуба Мамврийского, как знак первого завета, который заключил Бог с человеком.

Ниже идет пророческий ряд. Здесь изображены ветхозаветные пророки – Даниил, Давид, Исая и т. д. – которые держат в руках свитки, пророчествующие о Богородице, от которой в будущем воплотится Иисус Христос. В центре этого ряда помещают образ Божьей Матери «Знамения» как символ грядущего прихода Спасителя.

Следующий ряд – праздничный, который представляет уже период новозаветный (в более ранних иконостасах праздничный ряд располагался ниже, под деисусным чином). В этом ряду помещаются иконы праздников: «Введение Богородицы в храм», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря» и т. д.

Под праздничным рядом располагается выделяющийся по своим размерам деисусный чин. Идея этого чина заключается в молении Иисусу Христу предстоящих перед его тронном Марии и других святых святителей и ангелов. В центре деисусного чина – торжественный образ «Спаса в силах», справа от него предстоит в молении дева Мария, слева – Иоанн Креститель, дальше апостолы Петр и Павел, потом архангелы, святители.

Под этим чином располагается собственно алтарная преграда, которая образует нижний пятый ряд, называемый местным. В центре местного ряда устраиваются царские врата, символически они истолковываются как райские. В наверху их изображается сцена «Благовещения» (рисунок на с. 78 «Приложения», ярус «а»), ниже – четыре евангелиста, поведавших миру о Христе (рисунок на с. 78 «Приложения», ярус «б»). Над вратами всегда помещается икона «Тайная вечеря» – причащение Иисусом Христом апостолов (см. 2). Справа от царских врат располагается образ Богородицы (4), слева – Спасителя (5). В местном ряду также находится храмовая икона – образ святого или, которому посвящен храм. В этом же ряду представлены местно чтимые святые. Кроме центральных царских врат в алтарной преграде есть еще северные и южные диаконские ворота (5, 6 на с. 78 «Приложения»). На них помещают изображения святых диаконов.

#### **1.4. Пространственный язык древнерусской живописи**

Прямая и обратная перспективы. Пространственный строй древнерусской иконы называется «обратная перспектива» в отличие от «прямой», характерной для новой живописи, начиная с эпохи Ренессанса. В системе прямой перспективы все линии построены так, что возникает полная иллюзия трехмерности: на двухмерной плоскости передается глубина, объемность предметов. Прямая перспектива появилась в XV веке, в эпоху Возрождения.

Понятие «обратная перспектива» применяют для обозначения всего пространственного строя иконы, его своеобразия и различных приемов. Обратная перспектива – это не есть неумелая и «недоразвитая» система изображений, как



считали ранее некоторые исследователи. Такая перспектива сочетается с приемами, которые более всего подходили для задач иконописи. Прямая перспектива передает иллюзию трехмерного реального пространства, увиденную одним человеком с одной неподвижной точки, то есть она, по утверждению некоторых авторов, есть выражение индивидуализма. Икона воплощает соборное видение, соединяет множественность точек зрения. Можно даже попытаться интерпретировать изображение на иконе как мир, увиденный как бы с точки зрения Бога. Икона совмещает на одной иконной доске изображения мира реального и мистического, прошлого и настоящего, вида изнутри и снаружи, словом, она изображает «одномоментно» события, происходящие в разных местах и разное время, а такая «вездесущность» доступна только Богу. Система прямой перспективы, передающая видение с одной неподвижной точки зрения, для таких задач просто не пригодна.

Кроме того, как установили исследователи (Раушенбах), человеческое восприятие таково, что на неудаленных расстояниях человеческий глаз видит в легкой обратной перспективе. Поэтому изображения расширяющихся по мере удаления плоскостей на иконах вполне оправданно.

Разберем чуть подробнее перечисленные выше приемы.

1. Соединение мира реального и мистического. Рассмотрим этот прием на примере иконы «Успение» (с. 79 «Приложения»). У смертного одра девы Марии собрались апостолы, которых ангелы примчали на облаках со всех концов земли. У одра возвышается также незримая для присутствующих фигура Христа, держащая в руках спеленутую фигурку Богородицы – символ ее души. А наверху мы видим в круге деву Марию, уже попавшую на небеса. Художник дает нам возможность ясно видеть происходящее в мире мистическом. Представим себе два раскрашенных листа, наложенных друг на друга. В верхнем листе сделаны отверстия, через которые можно видеть то, что нарисовано на нижнем. Мир мистический мы видим в иконе «Успение» как бы через эти «прорези»: апостолы, чудесным способом летящие на облаках к Богородице, незримый Христос и Богородица в круге, уже достигшая небес. Этот мистический мир

очерчен, ограничен линиями и окрашен в особый сине-бирюзовый цвет.

2. Изображение прошлого и настоящего на иконе. Подходящим примером для этого является икона «Преображение» (с. 80 «Приложения»). Она иллюстрирует библейский сюжет, рассказывающий о том, как Христос с тремя апостолами взошел на гору Фавор и вдруг чудесным образом преобразился, одежды его стали белыми. С неба раздался голос: «Се сын мой». На иконе справа в маленькой картинке-«врезке» мы видим Христа в окружении трех апостолов, поднимающихся на гору Фавор – это момент прошлого. Все основное поле иконы занято композицией, показывающей миг преобразования: на горе в белых одеждах стоит Христос, слева и справа от него фигуры Моисея и Ильи. Под горой мы видим поверженных в мистическом страхе апостолов – свидетелей этого чуда, раскрывающего перед ними божественную природу Христа. Это настоящее – сам миг преобразования. И слева в аналогичной небольшой картинке-«врезке» изображен Христос с апостолами, спускающийся с горы и призывающий их до времени хранить молчание, – это событие следующее сразу за преобразованием – будущее.

3. Соединение нескольких точек зрения и нескольких событий в одной композиции. Обычно на иконе соединяются лишь те события, которые связаны друг с другом и образуют последовательный сюжет. Рассмотрим это на примере «Рождества Христова» (с. 81 «Приложения»). На этой иконе мы видим несколько событий, произошедших в разное время и разном месте, но связанных с Рождеством. В центре на полотне у вертепа лежит Мария, рядом с ней в яслях – спеленутый младенец Христос – это доминанта композиции. Чуть ниже – сцена омовения только что родившегося Христа. Хронологически она отражает самый ранний момент Рождества. Слева внизу Иосиф, искушаемый сатаной. Сверху слева мы видим ведомых звездой волхвов, спешащих поклониться царственному младенцу. Их пока еще никто не видит из присутствующих на иконе. Но зрителям они уже показаны. Справа хор ангелов и пастухи, наблюдающие за Вифлеемской звездой.

Все эти события очень продуманно и гармонично расположились на одной иконной доске.

4. Соединение вида изнутри и снаружи. Иногда при взгляде на икону остается неясным, где происходит событие: внутри помещения или снаружи. Мы видим в центре стол или ложе в окружении башенок и домов. Так икона пытается показать нам не только внутреннее помещение, где происходит событие, но и обозначить внешнее пространство – город, в котором происходит это событие. Таким образом построены иконы «Успение», «Рождество Марии» и другие композиции.

5. Симультантность. На всех рассмотренных иконах некоторые персонажи изображены несколько раз в различные моменты времени. Так, Дева Мария на иконе «Успение» изображена три раза: 1) лежащей на смертном одре, 2) в виде души на руках у стоящего у постели Христа, 3) на небесах в круге. Апостолы изображены каждый по два раза: летящие на облаках и стоящие перед умирающей Марией. В иконе «Преображение» апостолы и Христос изображены три раза: восходящими на гору, в момент преобразования и спускающимися с горы. Такой прием, когда одни и те же персонажи изображаются на композиции несколько раз в разные моменты времени, называется симультантность. Он очень часто применяется в иконе. Этот прием тесно связан со всеми остальными, перечисленными выше.

Особенности изображения людей. Икона передает образ Бога и человека, уподобившегося ему – святого, безгрешного, идеального. Поэтому приемы изображения человека подчеркивают его духовное совершенство. В облике святых отсутствует всякий намек на телесность, подчеркивается аскетизм их внешнего вида. На иконах фигуры изображаются очень хрупкими, истощенными. Они неподвижны, лишены объемности, динамики и движения. Но от них веет внутренним спокойствием, отрешенностью от суеты. Жесты скупые, но значительные.

Все внимание художника сосредоточено на ликах. Лица изображаются так, чтобы подавить всякий намек на чувственность. В них должна запечатлеться глубокая духовная жизнь, молитвенное состояние. Преувеличенно больших

размеров глаза пристально устремлены на зрителя. Губы изображаются тонкими, бесплотными. Нос вырисовывается в виде вертикальной или слегка загнутой линии. Лоб делается подчеркнуто высоким. Лики преувеличенно смуглы – это символ аскетизма.

### **ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:**

1. Назовите наиболее почитаемые на Руси иконы.
2. Раскройте символику значимых в иконописи цветов.
3. Что представляют собой иконописные подлинники?
4. Перечислите главные иконографические типы и их символику в изображении Богородицы.
5. Охарактеризуйте основные приемы пространственного языка иконы.

## **Глава 2. Школы в древнерусской живописи**

### **2.1. Новгородская школа иконописи.**

## Основные этапы ее развития. Феофан Грек

Новгородская иконопись представляет собой одну из вершин средневековой живописи. Слава «новгородских писем» была столь велика, что многие ценители считали новгородскими чуть ли не все лучшие древнерусские иконы.

Своеобразие новгородского искусства и живописи в частности определялось особенностью географического положения Новгорода и его политическим устройством. Отдаленность Новгорода от Киева и Москвы избавляло его от давления князей. Здесь сложился республиканский строй с его значительным влиянием народного вече. Влияние народа проявилось не только в образе политического правления, но повлияло и на искусство: ему присуща была народность, самобытность. Дух независимости, деловитости, практичности удивительным образом преломился в новгородской живописи. Ее черты формировались в том числе и народным вкусом.

В истории новгородской живописи можно выделить три периода: 1) XI–XIII века, 2) XIV–конец XV века, 3) конец XV–XVI век.

1. Период XI–XIII веков. В первый период только начинают зарождаться характерные черты новгородской школы живописи. В XI–XII веках древнерусские школы еще мало отличаются друг от друга, все они находятся под очень сильным влиянием византийской школы, которое проявляется в сумрачном колорите, объемной трактовке формы, нерусских типах лиц; при этом губы и глаза нередко очерчиваются красными линиями (карнация).

Древнерусские иконы XI–XIII века в целом и новгородские в частности выделяются своей монументальностью, особой торжественностью. Фигуры даются в спокойных неподвижных позах, лики строги, фоны золотые или серебряные.

Самые ранние из сохранившихся икон происходят из Новгорода. Среди них: «Спас Нерукотворный» (XII век), «Устюжское Благовещение» (XII век), «Ангел Златые власы» (XII век), полуфигурная икона св. Георгия, относящаяся к XIII веку. Все эти иконы исключительно высокого художественного достоинства.

«Устюжское Благовещение» принадлежит редчайшей иконографии. Дева Мария в строгой позе предстоит перед архангелом Гавриилом», благославляющим ее правой рукой. Сквозь тело Богоматери просвечивается фигурка опускающегося в лоно Христа. Вверху видна благославляющая рука «Ветхого деньми» и исходящий от него золотой луч. Так в конкретных образах средневековый художник представил миг непорочного зачатия.

Особая экспрессия знаменитого новгородского «Спаса Нерукотворного» строится за счет подчеркнута больших глаз и ассиметричного построения лица и расположения зрачков.

Волнистые пряди волос «Ангела Златые власы» перевиты золотыми нитями, за это он получил свое название.

К XIII веку византизирующее направление уже начало подвергаться трансформации, все сильнее стала пробиваться наружу народная струя, для которой характерно тяготение к более простым формам. В иконе утверждается плоскостное изображение, она насыщается яркими красками, утверждается русский тип лиц, наивное простодушие.

Особенно это ярко проявилось в иконе Николая Угодника, на которой сохранилась надпись, согласно которой она была написана в 1294 году Алексой Петровым. Перед нами не суровый аскет, а добрый русский святитель. Народный вкус проявляется в яркой богатой орнаментации одежд. Даже нимб декорирован орнаментом.

2. Период XIV–конец XV веков. В XIV–XV веках избежавший татарского нашествия Новгород испытывал блестящий экономический и культурный расцвет.

Новгородская иконопись в этот период испытывала двойственное противоречивое влияние. С одной стороны это влияние народных вкусов, усиливающее архаичные черты иконописи, с другой – усиливалось проникновение аристократического палеологовского искусства, которое шло через фресковую живопись. Именно эту линию представлял великий византийский мастер Феофан Грек.

В 1378 году по заказу знатного боярина и уличан Ильинской улицы Феофан расписал церковь Спаса Преображения на Ильине

улице. Эти росписи – основное и единственно достоверное в новгородском наследии Феофана.

Мир возвышенный и напряженный предстает нашему взору в феофановской росписи. Праотцы, столпники-аскеты застигнуты как бы в мучительном противоборстве с собой и миром. Феофан Грек исследует и запечатлевает разные состояния души, жаждущей совершенства, начиная от мучительного неприятия мира, как у Макария Египетского, и до мудрого смирения перед ним и глубокого понимания замысла Творца, как у Давида-столпника.

Для росписи характерен общий красно-коричневый фон, резкие белильные «движки», как вспышки молнии ложатся на лики, одежду. В результате создается динамичная, напряженная, полная мистической таинственности живопись.

Но все-таки аскетическая суровость образов Феофана не могла прижиться на русской почве, хотя его творчество имело определенное влияние. Несравненный шедевр новгородской иконописи – «Донская Богоматерь» написана, несомненно, под воздействием живописи Грека, возможно, одним из его талантливых учеников.

Самым плодотворным периодом в развитии новгородской иконописи является рубеж XIV–XV веков.

В этот период краски приобретают невиданную ранее чистоту и звучность, исчезает сумрачность. Излюбленными цветами становятся пламенеющая киноварь в сочетании с золотом, белым, зеленым, оливковым.

Почти исчезает объемность. Композиции становятся простыми, лаконичными, легко обозримыми. Особую популярность получают иконы с изображением стоящих рядом святых.

Среди лучших икон этого периода – иконы Георгия – одна рубежа XIV–XV веков и вторая – начала XV века. Они отмечены яркой новгородской самобытностью: простая лаконичная композиция, четкость силуэтов, излюбленный новгородскими художниками контраст белого и красного.

Очень интересна также икона XV века «Битва суздальцев с новгородцами». Это трехъярусная икона, которая изображает осаду Новгорода в 1169 году суздальским войском под

предводительством Андрея Боголюбского и чудесную победу новгородцев благодаря заступничеству иконы Божьей Матери «Знамение». Многоярусность икон – характерная черта новгородской школы.

Живой облик новгородцев доносит до нас знаменитая икона XV века «Деисус и молящиеся новгородцы». Икона двухъярусная. В верхнем ярусе изображен «Деисус», а в нижнем – в молитвенных позах, подняв глаза к верхнему ряду, стоят мужи в длинных цветных кафтанах, в сафьяновых сапожках. Среди них можно увидеть женщину и ребенка. Это члены боярской семьи Кузьминых, глава которой заказал икону.

На протяжении 70–90-х годов XV века в Новгороде еще создавались превосходные иконы, но нельзя отрицать того, что в них уже намечаются такие стилистические изменения, которые привели позднее к кризису, а потом и упадку иконописи.

3. Период конца XV–XVI веков. Главной чертой иконописи, свидетельством и выражением кризиса является, на наш взгляд, утрата интереса к выразительности и одухотворенности ликов, и внимание к внешней красоте и изяществу, то есть победа внешнего над внутренним.

В новгородской иконописи утрачиваются те наивность и простодушие, которые придавали удивительное обаяние новгородским иконам. В трактовке ликов появляется однообразие, сухость. Композиции усложняются. Эти черты упадка были характерны для всех школ древнерусской иконы.

## **2.2. Московская школа иконописи. Андрей Рублев. Дионисий**

Зарождение московской школы иконописи можно отнести к началу XIV века, когда обозначилось политическое возвышение Москвы. Художественная жизнь Москвы этого периода была богатой и разнообразной. Здесь работали как местные, так и заезжие греческие мастера. Именно последние, как и в Новгороде, утверждали влияние палеологовского искусства, его изысканные аристократические традиции.

Сюда после работы в Новгороде перебрался Феофан Грек, который выполнил здесь несколько важных заказов.



В XIV веке в Москву проникают и образцы южнославянской живописи. По мере приближения турок к Болгарии и Сербии оттуда на Русь, ища спасения, перебирались художники и представители других ремесел.

Но расцвет московской школы живописи неразрывно связан с именем великого иконописца Андрея Рублева, стиль которого сформировал особенные черты московской школы иконописи.

Творчество Андрея Рублева. Рублев родился между 1360 и 1370 годами и умер предположительно в 1430 году. Впервые имя Рублева упоминается в летописи под 1405 годом. В этом году он вместе с Феофаном Греком и старцем Прохором с Городца (предположительно, учитель Рублева) расписал Благовещенский собор в Москве, служащий домашней церковью великих князей.

Однако более ранний период творчества Рублева связан, как предполагают исследователи его творчества, не с Москвой, а со Звенигородом. Из Рождественского собора Савино-Сторожевского монастыря в Звенигороде происходят три замечательные иконы (их называют иконами звенигородского чина), которые приписывают Андрею Рублеву по ряду признаков. Это иконы апостола Павла, архангела Михаила и Спаса. С первого взгляда иконы поражают красотой красок. Голубые, розовые, блекло-фиолетовые и вишневые цвета даны в безупречном сочетании с золотом фона. В образе архангела Михаила угадываются черты ангелов рублевской «Троицы». Здесь узнается характерный «рублевский» лик святого: понимающий, любящий, спокойный, полный гармонии.

В Благовещенском соборе Кремля Рублев, по мнению ученых, выполнил праздничный ряд иконостаса. Было сказано уже, что Рублев работал там с Феофаном Греком. Однако суровый стиль и творческая манера великого грека уже не смогли оказать влияния на ярчайшую индивидуальность Рублева. Он шел своим путем.

В 1408 году Рублев вместе с иконником Даниилом Черным расписывает Успенский собор во Владимире. Фрески Успенского собора сохранились очень плохо, но иконы иконостаса дают представление о художественных достоинствах письма. Эти иконы очень большие – около трех метров высотой. Фигуры выделяются на золотых фонах своими четкими легко

обозримыми силуэтами. Большинство фигур скомпоновано по любимому Рублевым ромбовидному принципу: они наиболее широки в средней своей части и суживаются сверху и снизу.

К этому периоду творчество Рублева достигает зрелости, складывается его стиль, который во многом определит черты московской школы. Рублев был, прежде всего, гениальный колорист, он использует цвет с безупречным чутьем. На его иконах краска уподобляется поверхности драгоценного эмалевого сплава. Его иконы овеяны особой мягкостью. Он умеет охватить фигуры единым потоком движения. Его рисунок утончен, аристократичен. Но самое драгоценное в наследии Рублева – это лики его икон. Он умеет придать лицам выражение душевной чистоты и ясности. Эти три составляющие: изысканный цвет, утонченный рисунок, душевная чистота ликов – порождают высочайшую гармонию внутреннего и внешнего, их полное слияние.

В полном расцвете творческих сил в 1427 году Рублев написал «Троицу», которую считают лучшей иконой всех времен и народов.

Эту икону он писал для иконостаса нового каменного Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, основанной великим русским святым Сергием Радонежским. Заказчиком выступил игумен Никон, любимый ученик Сергия. Поэтому икона писалась в память и похвалу Сергию, который воздвиг храм «Троицы» «дабы воззрением на святую Троицу преодолевалась рознь мира сего».

«Троица» написана на ветхозаветный сюжет «Гостеприимство Авраама», согласно которому праотцу Аврааму, сидевшему под Мамврийским дубом явились три путника, в них он узнал трех ангелов. Он приказал слугам заколоть тельца и угостил гостей. Этот приход ангелов считается первым явлением Бога людям, намекающим на его троичность.

В иконах, изображающих этот сюжет, иконописцы обычно изображали вместе с ангелами Авраама, его жену Сару, слуг, закалывающих тельца. Рублев же отбросил все детали, оставив лишь трех ангелов вокруг престола, на котором стоит одна чаша с головой жертвенного тельца – символа евхаристии. Средний ангел – Бог-отец, он благословляет чашу, с любовью глядя на

Бога-сына, как бы призывая его к жертве. Ангел справа со смирением также благословляет чашу, выказывая готовность к жертве и страданиям. Правый ангел – Бог-Святой Дух проникнут тем же настроением любви, смирения и печали. Три ангела объединены не только общим настроением, но и композицией (круг), единым ритмом полукруглых линий, цветом. «Троица» Рублева это образ божественной гармонии и призыв к единению, жертвенности, любви.

Уже после Рублева в иконописи появляются черты, которые свидетельствуют о будущем ее кризисе: стремление ко все большему изяществу, миловидности лиц в ущерб их одухотворенности. Эта линия нашла свое завершение в прекрасном, но увядающем искусстве Дионисия.

Дионисий. Он начал работать с 70-х годов XV века. Был человеком светским, работал с двумя сыновьями Феодосием и Владимиром. Современники его очень ценили и платили большие деньги за его труд. Во времена Дионисия возрастает сила и мощь русского централизованного государства. В искусстве появляется парадность, стремление к роскоши, красивости. Эти черты в полной мере проявились в творчестве Дионисия.

Для придания торжественности он использует очень много белого цвета, и в соответствии с этим высветляется вся цветовая гамма палитры Дионисия: красный вытесняется розовым, синий – голубым, желтый – соломенным, зеленый – светло-зеленым. Он добивается необыкновенно красивого жемчужного отлива всех красок. Дионисий был также великим колористом.

Человеческие фигуры на его полотнах удлиняются, утончаются, размеры голов уменьшаются, объемность почти полностью исчезает. Его святые, теряя вес, будто парят в воздухе. Самая большая утрата в творчестве Дионисия – это потеря интереса к ликам. Лики невыразительны, однообразны и даже почти не видны. Зато много внимания он уделяет внешней красоте: выразительности силуэтов, изяществу движений, роскоши одежд, красоте красок.

Самой ранней подлинной работой Дионисия является «Одигитрия» 1482 года, выполненная для Вознесенского монастыря в Москве. Правда, здесь трудно разглядеть манеру

Дионисия, так как икона представляет собой копию с ранее утраченного греческого оригинала.

Замечательна его Богоматерь «Одигитрия 1495–1496 годов. Здесь уже чувствуется творческая манера Дионисия. Изумительно красивы сочетания вишневого с нежно-бирюзовыми и золотисто-охристыми цветами. Одевания Марии и Христа украшены роскошной золотой каймой. Изящен жест Марии, обращенный к Христу.

Значительны также иконы с изображением выдающихся московских митрополитов Петра и Алексия. Гамма красок – праздничная, преобладают белоснежные тона. Фигуры трактованы так плоско, что воспринимаются силуэтно. По краям икон идут клейма (маленькие картинки), в которых подробно иллюстрируется жизнь митрополитов.

Самым замечательным памятником живописи, принадлежащей Дионисию, является роспись Рождественского собора Ферапонтова монастыря в Вологодской области, которую он выполнил вместе с сыновьями в 1502 году, о чем свидетельствует надпись на стене храма. Открытие авторства Дионисия произошло только в начале XX века. Это чуть ли не единственный случай, когда фрески сохранились почти полностью и в первоначальном виде.

Поскольку храм Богородичный, тема его росписи – земная и небесная жизнь Богоматери и ее прославление. В композициях уже в полную силу доминирует излюбленный Дионисием бирюзовый цвет в сочетании с бледно-зелеными, лиловатыми, сиреневыми, белыми цветами. Праздничные цвета, узорные одежды, торжественность – все производит впечатление радостного ликующего славословия в красках. Хотя присутствуют и черты, свидетельствующие об упадке, – повышенная декоративность, многофигурность и перегруженность композиций, стандартизация ликов.

Как образно выразился искусствовед В. Н. Лазарев, творчество Дионисия – «последний великий взмах крыльев древнерусской живописи».

### **2.3. Особенности древнерусской живописи XVII века.**

## Симон Ушаков

Ни одна эпоха в истории развития древнерусского искусства так не выделяется своеобразием как семнадцатое столетие. Это век переходный: угасают традиции древнерусского искусства, и зарождается искусство Нового времени. В искусствоведческой литературе существовали взаимоисключающие характеристики ценности этого периода: одни считали XVII век подъемом искусства, другие – его упадком.

Об упадке искусства следует говорить тогда, когда мастера становятся не способны к самостоятельному творчеству, когда отсутствуют шедевры, художники либо бесплодно повторяют старые образцы и формы, либо эклектически сочетают стилистические элементы, заимствованные извне. Но такие обвинения нельзя предъявить к искусству XVII века. Понятно, что расцвет иконописи остался позади, в XIV–XV веках. Иконопись XVII века все более превращалась в живопись, она быстро менялась, обмирщалась. Но нельзя не признать, что ее развитие и достижения стали причиной расцвета русской светской живописи XVIII века.

Для живописи XVII века свойственен ряд новых черт, которые свидетельствуют о начале нового этапа в истории искусства:

1. Интерес к теории живописи. Одним из самых любопытных сочинений на эту тему, появившихся в XVII веке, является сочинение Симона Ушакова «Слово к люботщательному иконного писания» (1667 год). В нем он сравнивает живопись с зеркалом, утверждая принцип натурности в живописи, что, конечно, уже противоречит иконописным принципам.

2. В живописи утверждаются элементы реализма. Они проявляются в следующем: а) применение светотеневой моделировки лиц, которая передает объемность; б) стремление правильно передать анатомию человека; в) использование элементов прямой перспективы – появление сложных архитектурных пейзажей, данных в перспективных сокращениях.

3. Усиливается повествовательное начало; в иконописи начинают прибегать к использованию занимательных сюжетов. Появляется значительно больше сюжетов и образов, не

освященных многовековой традицией, а родившихся «по самосмышлению художников».

Церковь в лице патриарха Никона и других пыталась бороться с этими новшествами. Но повернуть вспять развитие искусства было невозможно.

Центральной фигурой истории иконописи XVII века был Симон Ушаков. Он являлся царским изографом Оружейной палаты, возглавлял там иконописную мастерскую. Оружейная палата к тому времени становится основным художественным центром всего русского государства. По выражению И. Грабаря, это первая русская Академия художеств и своего рода министерство искусств.

Ушаков поразил своих современников так называемыми «световидными ликами» – использованием светотеневой лепки лица. Излюбленной темой Ушакова становится образ «Спаса Нерукотворного», при создании которого он мог упражняться в передаче светотеневой моделировки лица. Ушаков стремится избавиться от условности иконописной схемы. Он создает образ почти классически правильного человеческого лица со спокойным, мягким несколько усталым взглядом.

В 1668 году по заказу царя Алексея Михайловича, пожелавшего, чтобы художник изобразил, как все устроено в Российском государстве, Ушаков создает икону или своеобразный групповой портрет «Насаждение древа государства Российского или похвала иконе «Владимирской Божьей Матери». На этой иконе, которую уже вполне можно назвать картиной, есть и элементы портрета, и архитектурного пейзажа. В нижней части иконы изображается Кремлевская стена, за ней – Успенский собор. У подножия собора князь Иван Калита, собиратель земель, и митрополит Петр, первым перенесший митрополичью кафедру в Москву, сажают символическое древо русского государства. На ветках дерева укреплены медальоны с портретами видных политических деятелей, святых и святителей. В самом большом из них – образ Божьей Матери Владимирской – заступницы и покровительницы всего русского государства. На Кремлевской стене изображена плотная узнаваемая фигура царя Алексея Михайловича и царицы с сыновьями.

Икона Ушакова «Троица» интересна сочетанием новых живописных приемов со старыми иконописными традициями. Лица ангелов нарисованы с использованием светотени, но одежда на ангелах написана традиционно: складки одежды выделяют белильными мазками. Большое новаторство художник проявил в изображении архитектурного пейзажа – он дан в перспективном сокращении. Используются элементы ордерной архитектуры, триумфальные арки. На столе, вокруг которого восседают три ангела, расположен настоящий натюрморт; стол покрыт роскошной скатертью с дорогим узорочьем.

Но при этом лица ангелов маловыразительны, нависшее над ними дерево – Мамврийский дуб – очень тяжеловесно. На иконе множество деталей, предназначенных именно для разглядывания, для услаждения глаза. Все это «размагничивает» икону, лишает ее высокой одухотворенности.

Кроме Симона Ушакова в XVII веке работали такие известные иконописцы, как Г. Зиновьев, И. Максимов, Н. Павловец.

В этот период появился новый своеобразный жанр – парсуна – иконоподобный портрет. Среди самых знаменитых парсун XVII века – парсуна Скопина-Шуйского (1586–1610), популярного полководца. Портрет выполнен на деревянной доске, в иконописной технике. Но в одутловатых чертах лица, укороченном носе чувствуется индивидуальный облик Скопина-Шуйского.

Характеризуя иконопись XVII века, нельзя не упомянуть о строгановской школе иконописи. Она сложилась на рубеже XVI–XVII веков. Название «строгановские письма» появилось в среде любителей и собирателей русских икон, преимущественно купцов-старообрядцев первой половины XIX века. Ими особенно ценились иконы конца XVI и XVII столетий, отличавшиеся тонкостью письма. На многих таких иконах стояли имена или метки промышленников Строгановых, владельцев северных вотчин.

Лучшие мастера, писавшие «строгановские иконы», – П. Чирин, И. Савин, Н. Истомина – были на самом деле московскими иконописцами. Строгановы выступали лишь

крупными заказчиками московских мастеров и богато украшали московскими иконами церкви на севере.

Строгановская школа продолжала старые иконописные традиции. Ее характерные черты сводятся к следующему: тщательный, подробный рисунок, прорисовка изображения золотом. Люди на Строгановских иконах стали двигаться быстрее, ходили, будто танцуют. Художники придавали телу своеобразную утонченную красоту: у персонажей изображали маленькие головы тонкий торс, тонкие руки с маленькими кистями и такие же тонкие ноги, согнутые в коленях.

Эти приемы сохраняются и перейдут в декоративную живопись сел Палех, Мстера, Холуй.

### **ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:**

1. Охарактеризуйте основные этапы Новгородской школы иконописи.
2. Каковы особенности московской школы живописи?
3. В чем проявился кризис иконописи в XVI веке?
4. Назовите характерные черты иконописи XVII века.

## **Глава 3. Судьба древнерусской живописи**



В течение многих веков византийская и преемственная ей древнерусская иконопись наиболее совершенно воплощала в образах духовные истины христианства. Древнерусская иконопись показала себя чуткой к выражению духовной красоты, способной запечатлеть ее в тончайших нюансах. Наиболее почитаемые на Руси чудотворные иконы – Владимирская, Донская, Тихвинская, Казанская и другие – отличались прежде всего высочайшими эстетическими качествами. Это свидетельствовало в целом об образно-пластической одаренности народа, способного создать и оценить достойные образцы живописного творчества.

В средние века имена Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия были известны, их творчество вызывало восхищение. Сохранились свидетельства современников, в которых они высочайшим образом оценивались и как личности, и как живописцы. Древнерусский писатель монах Епифаний, прозванный Премудрым, так писал о Феофане Греке: «Когда я жил в Москве, там проживал и преславный мудрец, философ зело хитрый Феофан, родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец... Когда он [что-то] изображал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как это делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно в них всматриваются... Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с проходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту».

Иконы Андрея Рублева особо отмечались в церковных и монастырских описях. Обладатели этих икон ими гордились. Монастыри хвалились друг перед другом обладанием рублевскими иконами. И стоили они очень дорого – до двадцати рублей каждая. Это, примерно, цена средней деревни. Рублевский стиль к XVI веку стал признаваться образцовым. Стоглавый собор в середине XVI века повелевает «писать живописцам иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев».

В новое время, в XVIII веке, все изменилось: древнерусское иконописное наследие было отринуто и надолго забыто.

На трагической судьбе древнерусской иконописи сказались три фактора: 1) обычай поновлять иконы; 2) смена эстетических вкусов, начиная с Петровской эпохи; 3) враждебное отношение к церковному искусству атеистического большевистского режима, который после 1917 года начал репрессии против православной церкви и гонения на церковную культуру.

Рассмотрим эти три фактора по порядку.

1. Обычай поновлять иконы. Поновление – это создание нового красочного слоя на старой иконе. Особенность древнерусской иконописной техники состояла в том, что красочный слой сверху покрывался прозрачной олифой, которая защищала этот слой и хорошо проявляла цвет. Но олифа со временем темнела, за 70–100 лет она темнела настолько, что совсем скрывала находящуюся под ней живопись. В древности на Руси знали и применяли способы удаления потемневшей олифы. Но поскольку этот процесс был очень трудоемкий, то со временем иконы стали не «расчищаться», а поновляться, то есть поверх потемневшей олифы писалось новое изображение. Зачастую на древних иконах в течение веков делалось несколько поновлений. При этом гениальная живопись Рублева, Феофана Грека могла быть поновлена и поновлялась каким-нибудь посредственным богомазом.

Уже к XVII–XVIII векам богатейшее наследие древнерусской иконописи периода наивысшего расцвета (XIV–XV века) оказалось скрыто под слоем позднейших поновлений. Поновления делались в XVI–XVII веках, когда иконопись находилась в состоянии упадка и не могла создать более или менее примечательных образцов иконописного творчества. Так были записаны иконы Рублева, включая и «Троицу», старинные ярославские иконы, в том числе и знаменитая теперь на весь мир «Ярославская Оранта» и множество других произведений. Сохранившиеся от древних периодов фрески закоптились и потемнели. Поэтому зрителям и художникам XVIII века представляла довольно посредственная иконопись, утратившая прежнюю чистоту и светоносность красок, одухотворенность ликов. Возможно, это одна из причин того, почему так легко и без сожаления распрощалась новая эпоха с древними традициями.

2. Влияние итальянской школы живописи началось еще в XVII веке, как это было показано в предыдущей главе. Энергичная и бескомпромиссная Петровская эпоха в считанные десятилетия поменяла вкусы, утвердив новый европеизированный канон в искусстве. Тогда древнерусская иконопись в сравнении с новым стилем стала казаться неумелой, неэстетичной.

В этот период иконы старинного письма заменялись новыми, а старые в лучшем случае продавались в какие-нибудь глухие деревни, в худшем – просто сбрасывались в рухлядные, сараи как ненужный хлам, где их потом спустя столетия находили реставраторы. Так в рухлядной Спасского монастыря в Ярославле среди ветоши была найдена в 1919 году упоминавшаяся уже «Ярославская Оранта», икона XIII века. Иконы Андрея Рублева «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» из звенигородского чина обнаружили в 1918 году в сарае близ собора в Звенигороде. Там они пролежали неизвестно сколько времени под дровами. Знаменитый иконостас Успенского собора во Владимире, созданный в 1408 году Андреем Рублевым и Даниилом Черным, в 1773–1774 годах был продан за ненадобностью крестьянам села Васильевское (близ Шуи), где иконы находились до 1922 года, после этого их вывезли в Москву на реставрацию (27 икон). Рублевские фрески XV века были частично сбиты и на их поверхность нанесена новая роспись в стиле итальянской школы. Так происходило со многими древними иконостасами и фресками.

В период господства в искусстве классицизма, академического стиля даже хорошо сохранившиеся образцы древнерусской иконописи или следовавшие этим образцам произведения живописи стали восприниматься как отсталые, архаичные. Древнерусская живопись, как и вся допетровская старина, была предана забвению.

Древняя, восходящая к Византии, художественная система в упрощенном виде сохранялась лишь в крестьянском иконописании, центрами которого были несколько сел: Палех, Мстера, Холуй. Приверженность к древней иконе существовала только лишь в народной и отчасти купеческой среде.

Любопытное свидетельство, проливающее свет на отношение к иконописи высших просвещенных кругов России, приводит искусствовед Л. Любимов. В 1814 году на глаза великому немецкому поэту Гете попали иконы, привезенные из России. Гете, по свидетельству современников, обладал безошибочным художественным вкусом. Иконы произвели на него большое впечатление. Он написал записку, в которой с изумлением указал, что сохраняется и существует до сегодняшних дней отрасль искусства, пришедшая с Византии. Записка была отправлена в Петербург вдовствующей императрице, та переправила ее министру внутренних дел Козодавлеву. Он завел целое «дело», обратился к историку Карамзину. Карамзин ответил, что «греческие живописцы были учителями наших, из коих знаем Алимпия Печерского». Ограничившись общими сведениями, он закончил послание словами: «Отвечаю коротко, чтобы не сказать лишнего. В материалах нашей истории не нахожу никаких дальнейших объяснений на сей предмет... Не вмешиваюсь в ученость Искусств». Поразительно, что великий историк не назвал имена Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия!

В начале XIX века в обществе пробудился интерес к национальному прошлому России, ее культуре и искусству. Постепенно стала открываться красота и богатство древнерусской словесности, литературы, зодчества, дошла очередь и до иконы. Коллекции прекрасных древних икон сохранялись у старообрядцев. Старообрядческая среда не принимала никаких нововведений и хранила верность допетровским традициям, в том числе и в иконописи. Эта среда приобщила просвещенных людей к миру древнерусской иконописи, научила их ценить тонкость и красоту древнего письма.

На исходе XIX века появляются многочисленные коллекции икон, самые знаменитые из них – коллекции А. В. Морозова, И. С. Остроухова, П. М. Третьякова. Любители и собиратели икон получали сведения о технике их изготовления, узнали, что иконная чернота является результатом потемнения олифы. Появилось желание «расчистить» эти иконы. Техником расчистки владели мастера Палеха, Мстеры, Холуя.

Одним из важных эпизодов в истории обретения старых икон была расчистка «Троицы» Андрея Рублева. «Троица» стояла в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, для которого ее и написал мастер. Имелось письменное подтверждение, согласно которому эта икона написана самолично Рублевым. Икона была покрыта золотым окладом – наложенная на икону резная пластина из металла. Троицу решили раскрыть в 1904 году. Когда сняли оклад, то были разочарованы увиденным: под окладом оказалась весьма банальная живопись – результат поновления иконы в XVIII веке. Когда же, слой за слоем, стали снимать позднейшие поновления и добрались до подлинной живописи Андрея Рублева, всех охватило восхищение: открылось одно из самых значительных и одухотворенных произведений мировой живописи. Ныне «Троица» находится в Третьяковской галерее, а в иконостас Троицкого собора помещена ее точная копия.

Затем были расчищены и другие иконы. Инициатором этих расчисток был главным образом И. С. Остроухов, который к тому времени был не только обладателем первоклассной коллекции икон, но и попечителем Третьяковской галереи. К работе по расчистке были привлечены мастера из старых иконописных школ.

Открывшаяся красота буквально ошеломила многих ценителей искусства. Иконы «представали как открытые археологами города Помпеи и Геркуланум из-под пепла Везувия»<sup>2</sup>. Целый неведомый художественный мир открывался в России в начале XX века.

Появились исследования искусствоведов, философов, историков, раскрывающих удивительный мир иконы. В Москве состоялись выставки икон, представивших широкому зрителю новооткрытые сокровища.

Приведем свидетельство одного из величайших художников XX века, гения цвета Анри Матисса. В 1911 году он познакомился с древнерусской иконой и тоже был ошеломлен ее красотой. Он говорил: «Русские не подозревают, какими художественными богатствами они владеют. Всюду та же

---

<sup>2</sup> Барская Т. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М., 1993. – С. 11.

яркость и проявление большой силы чувства. Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства, ... чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию. Италия в этой области дает меньше».<sup>3</sup>

3. Новая трагическая страница в истории древнерусской иконописи началась после 1917 года, когда к власти пришли большевики. Их идеология отличалась воинствующим атеизмом, а политика – репрессиями и гонениями на православную церковь, священнослужителей и всю церковную культуру.

В период гражданской войны, в 1921–1922 годах началось изъятие церковных ценностей. Церковь добровольно пожертвовала часть свих сокровищ для голодающих. Потоки церковного золота, серебра, драгоценных камней потекли в банки. Большевикам этого было мало. Началась насильственная реквизиция церковного имущества. В результате в 1922 году были разорены тысячи храмов, погибли миллионы памятников культуры, множество реликвий и святынь в их числе и почитаемые иконы.

Церковь воспротивилась изъятию реликвий, христианских святынь и необходимых для богослужений ритуальных предметов. За это многие церковные деятели были расстреляны, а патриарх Тихон арестован.

С конца 20-х годов большевистским правительством за границей была организована серия крупных аукционов по продаже русских икон, интерес к которым на Западе год от года возрастал. Один из таких аукционов состоялся в Нью-Йорке в 1931 году и назывался «Русская икона». Проходили распродажи и в Германии. В итоге огромное количество русских икон оказалось за границей.

Иконами были забиты антикварные лавки в Москве и Ленинграде, где их можно было купить за бесценок; среди них и иконы представителей царской фамилии.

В это время исчезли без следа многие святыни: пропали иконы из Чудова монастыря – старейшего кремлевского храма, исчез иконостас Казанского собора в Петербурге.

---

<sup>3</sup> Цит. по: Любимов Ю. Искусство Древней Руси. – М., 1974. – С. 159.

В результате всех этих гонений, разорений и репрессий в России надолго забыли о церковном искусстве.

Икона и в настоящее время является объектом контрабанды и спекуляций. Но, несмотря на многолетнее уничтожение и расхищение, поток русских икон, уходящих за рубеж, не иссякает. Это свидетельствует о громадном творческом потенциале русского народа, создавшего за минувшие века столь великое богатство.

### **ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:**

1. Каковыми оказались последствия поновления икон?
2. Как сказалось влияние европейского искусства на судьбу древнерусской живописи?
3. Чем обуславливалась неприязнь большевистского режима к церковному искусству?

## **Глава 4. Возрождение традиций древнерусской живописи в наши дни. Особенности церковной стенописи в Кузбассе**

Живая традиция церковного искусства в России после 1917 года, как уже говорилось, была надолго и трагически прервана. Только в восьмидесятые годы прошлого века появилась возможность возрождения иконописи. Строительство новых и реставрация старых храмов и монастырей потребовала большого объема иконописных работ. Нынче год от года растет нужда в мастерах-иконописцах. Еще, возможно, рано говорить об иконописных школах и направлениях, но в современной иконописи уже появились яркие имена. К ним относятся иконописец Зенон, архимандрит Псково-Печерского Успенского монастыря, которого называют «современным Рублевым», московские иконописцы отец Вячеслав (Вячеслав Савиных), Александр Чашкин, Игорь Кислицын, Сергей Федоров и другие.

К числу этих имен, несомненно, относится и имя Александра Сергеевича Работнова, который начинал путь иконописца в Кемерово. Он расписал несколько храмов в Кемерово и Новокузнецке. В конце девяностых годов А. Работнов выиграл всероссийский конкурс, объявленный обществом имени Андрея Рублева, получив право расписать церковь Петра и Павла в Прохоровке. Она была воздвигнута в память победы русских воинов на Курской дуге во время Великой Отечественной войны. Ныне иконописец живет в Белгороде.

Можно сказать, что А. Работнов стоит у истоков возрождения православной церковной стенописи в Кузбассе. Именно ему довелось прививать «кузнецкую ветвь» к тысячелетнему древу древнерусской иконописи.

В круг нашего внимания будут включены лишь росписи города Кемерово, а именно: Георгиевский крестильный храм Знаменского собора (расписан в 1994–1995 годах), Знаменский кафедральный собор (начал расписываться с лета 1995 года, работа не закончена), трапезная Знаменского собора (весна 1997), церковь Всех скорбящих радость (декабрь 1997 – январь 1998).



Ему же принадлежит роспись домово́й церкви Косьмы и Демиана в школе-интернате № 6. Наш интерес будет обращен к проблеме преемственности местных сибирских и древнерусских традиций в возрождающейся стенописи Кузбасса.

Если говорить о местных традициях, то в нашем крае не было никаких иконописных центров. Да и из иконописцев упоминается лишь сосланный из Москвы за участие в стрелецком бунте иконник Владимиров, которого по просьбе служилых людей оставили в Кузнецке. Для росписей храмов в Кузнецке мастеров приглашали из Томска. В краеведческом музее города Кемерово числится лишь одна местная икона народного письма, поступившая туда в 1971 году от крестьянки П. Н. Кузнецовой из села Поломошное Яшкинского района. Икона не атрибутирована, не определены ни возраст, ни происхождение.

Что же касается сибирской иконописи в целом, то едва ли справедливо говорить о существовании общесибирской школы иконописи, которая якобы сложилась в XVII веке, отделившись от строгановской, на что указывают некоторые исследователи, ссылаясь на Ровинского. Иконы, представленные в наших музеях и музеях Иркутска (с которыми удалось познакомиться автору), отличаются пестротой манер: от барочных, выполненных в традициях академической школы, до примитивных народных икон. К тому же ветвь строгановской школы, получившая название «невьянской», имела распространение на Урале и лишь частично затрагивала Сибирь.

В условиях отсутствия местных иконописных традиций взгляд художника, конечно, обращается к древнерусской живописи. Причем, речь идет не только о древнерусской классике – московской школе иконописи XIV – начала XV века, но и ее более поздних версиях.

В своем первом опыте церковной росписи – Георгиевском храме – А. Работнов обратился к традициям поздней иконописи XVI – начала XVII веков с ее более выраженной объемностью, светотенью, тенденцией к правильному «анатомизму» в изображении человеческого тела. Причина этого, возможно, в близком знакомстве художника именно с этой традицией (А. Работнов родом из Ярославля, сохранившего и ныне следы расцвета зодчества и иконописи XVI–XVII веков). Может быть,

художнику, получившему академическую выучку для начала ближе оказалась эта традиция.

Войдя в рамки этой традиции, художник, на наш взгляд, не во всем смог преодолеть ее изъянов: символической перегруженности, привнесения неканонических иконографических схем. Не удалось добиться и «чистоты интонации» в следовании избранной манеры: ориентация на традиции иконописи XVI–XVII века перемежается с манерой более ранней эпохи и вкраплениями откровенного академизма.

Вместе с тем, нельзя отрицать несомненных удач в росписи. Впечатляет Собор сибирских святых с Распятием на восточной лопасти свода. Это оригинальная иконографическая схема. Образы сибирских святых охвачены единым настроением. Сдержанность внешних движений, внутренняя собранность свидетельствуют о сосредоточенном молитвенном состоянии. Удачен образ Иоанна Крестителя в сцене Крещения на западной лопасти свода. Его взгляд, обращенный на Иисуса, полон любви и надежды. Замечательны Адам и Ева в росписи Сошествие во ад на южной лопасти свода. Медленно, в тяжелом оцепенении поднимается из гроба Ева. Ее тело, еще не обретшее жизненной силы, повисло на руке Иисуса, крепко держащего ее руку. Другая рука Евы запуталась в одеянии, голова бессильно повисла. Фигура Адама уже полна жизненной энергии, он стремительно поднимается навстречу поддерживающему жесту Христа. Развивающийся плащ, резкие сиреневые блики на его вишневых одеяниях усиливают утверждающуюся витальность, торжество жизни.

Радостным чувством охвачены свидетели вознесения Иисуса в сцене «Вознесение» на северной лопасти свода. Оживленные жесты апостолов, взволнованные лица обращены к удаляющемуся в сфере Христу. Просветленный лик Богородицы обращен к зрителям. Все это не оставляет сомнения: чудо свершилось, Христос завершил свою миссию на земле.

И все же, в этой ранней росписи, как нам кажется, не найден образ Христа. Он невнятен. В сцене распятия Христа явно проступают человеческие чувства страдания и страха, что в древнерусской иконописи никогда не подчеркивалось, так как распятие Христа – это символ искупления грехов, его победы над

грехом и смертью, а не изображение исторического распятия. Это впечатление усиливает и академически точное изображение тела Христа с излишними «красивостями». Вокруг распятия – ангелы, собирающие в чашу кровь Христа, вверху образ Саваофа и голубя, что являет образ Троицы новозаветной. Все это ведет к символической и композиционной перегруженности, свойственной поздней иконописи. К тому же Троица новозаветная, вообще говоря, сюжет неканоничный, наибольшее распространение получивший в поздний период, когда в целом упала «каноническая дисциплина» в иконописи.

В дальнейших работах А. Работнова проступает явственная ориентация на древнерусскую иконописную классику. Это чувствуется в росписях нижнего и верхнего храмов Знаменского собора, церкви «Всех скорбящих радость». Наследие древнерусской классики усваивается не как внешнее подражание, а с той свободой, которая позволяет выразиться в стиле, открывать его новые возможности. При этом и более поздние традиции не перестают быть актуальными, но использование их проверяется наследием классики.

Так, например, в 1997 году А. Работнов выполнил роспись трапезной Знаменского собора (к сожалению, эта роспись уже утрачена из-за некачественного грунта, на который она была нанесена). Помещается трапезная в непригодном для таких целей здании, это типичная современная постройка с прямоугольным залом. Важно было росписью оживить зал, преодолеть монотонную протяженность прямоугольных плоскостей. По желанию заказчика темой росписи стало житие Серафима Саровского, что предполагало и повествовательность житийного жанра, и особый назидательный акцент. Для решения этих задач как нельзя лучше подходили традиции палатного письма с их нарождающейся объемностью, назидательно-повествовательными сюжетами, богатым узорочьем. Но в опоре на эти традиции А. Работновым не была утрачена духовная напряженность образов, которой отличалась древнерусская иконопись в период ее наивысшего расцвета.

Точно так же, в последней композиции, выполненной в Знаменском соборе весной 1999 года «О Тебе радуется», явно чувствуется влияние школы Дионисия (конец XV – начало XVI

века). Это угадывается в высветленности красок, в их жемчужных переливах, удлинённости фигур. Но внятность и выразительность ликов, сосредоточенное внимание к ним художника опять же возвращают нас к традициям золотого века древнерусской иконописи.

Под знаком этого века перерабатываются художником и более ранние образцы древнерусской иконописи. Так, в Знаменском соборе образы Спаса Эммануила и Спаса Нерукотворного, написанные между парусами, восходят к иконописи XII века (Новгородскому Спасу Нерукотворному XII века и суздальскому деисусу с архангелами и Спасом Эммануилом XII века). Однако они очищены от византийской строгости и суровости, умягчены особым выражением глаз.

Особенно интересны для анализа проблемы усвоения и развития традиций древнерусской иконописной классики росписи А. Работнова в церкви «Всех скорбящих радость». Александр Работнов расписал там плафон, в который поместил композицию седмицы с собором архангелов, люнету на восточной стене с образом Спаса Нерукотворного, медальоны с образами русских митрополитов и патриархов в верхней части северной и южной стен.

Седмица изображает семь главных образов деисуса. Даже в византийской традиции на больших уплощенных куполах (как в церкви «Всех скорбящих радость») изображалось вознесение как символ славы божьей. Это факт общеизвестный. Однако художник выбирает композицию седмицы. Смысл деисуса состоит в идее милосердия, заступничества за человеческий род всех предстоящих перед престолом божьим. Вместе с тем мы видим у подножия Христа престол уготованный, напоминающий о страшном суде: заступничество не избавляет от личной ответственности за свои грехи. Таким образом, созданные художником образы, напрямую обращаются к человеческой совести.

Художник по определению смысла иконы (православие в образах) должен быть и богословом. Церковь учит, что икона приравнивается к святому писанию и кресту как одна из форм откровения и богопознания. Это же имел в виду и Е. Трубецкой, называя иконопись «умозрением в красках».

Росписи церкви «Всех скорбящих радость» отличаются чистотой живописной манеры, необыкновенной духовной красотой образов. Последнее в особенности касается Христа, образов русских митрополитов и патриархов. Выразительны лики Христа: Спаса Вседержителя в плафоне (композиция седмицы) и Спаса Нерукотворного в люнете. В них явлены два качества бога: Христос взыскующий и Христос милующий. У Христа Вседержителя (из седмицы) лицо чуть омрачено. Спас Нерукотворный – образ, созданный по преданию самим Христом из милосердия, ради исцеления. Золотой свет сияет на чистых тонких чертах. Широко раскрытые глаза смотрят мягко и сострадательно, источая любовь и милосердие.

Двенадцать образов русских митрополитов и патриархов являются, на наш взгляд, драгоценной удачей автора. Каждый из них узнаваем, сохраняет индивидуальный облик, особое душевное состояние. Но печать Святого Духа преобразила их, облагородила черты лица, жесты, очистила лики от всего мирского. Проникнувшись самим духом иконописных принципов и идеалов, художник создал вдохновенные образы обоженных ликов. Но вместе с тем, ясно, что такие образы не могли появиться в XVI веке, их создал наш современник, художник, перечувствовавший тяжкую русскую историю, приобщенный к исканиям русской христианской мысли. Цвета приглушены, пространственная среда упрощена. Состояние покоя подчеркивается отсутствием внешнего движения. Все это обнажает предельную духовную концентрацию образов. На ликах лежит явственная и незнакомая ранее печать интеллектуализма. Перед нами обновленный идеал христианской святости, утверждающийся человеком XX века, идеал, отринувший фанатизм, знающий силу и мудрость смирения и вместе с тем освещенный чистым светом разума, чуждого пренебрежения к интеллектуализму.

Таким образом, в развивающейся в настоящее время стенописи особое место принадлежит наследию древнерусской иконописи XIV – начала XV века. Как мы видим, именно продолжая ее традиции, художники осваивают новые высоты. Вместе с тем, актуальным остается и наследие более позднего

времени, иконописи XVI–XVII веков, но опять таки обогащенное духом высокой классики.

### **ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:**

1. Каковы черты сибирской иконописи? Можно ли говорить о существовании общесибирской школы иконописи?
2. В чем особенности возрождения церковной стенописи в Кузбассе?
3. Какие традиции древнерусской иконописи используют современные иконописцы Кузбасса?

## Список рекомендуемой литературы:

1. Алпатов, М. В. Феофан Грек. – М. : Изобразительное искусство, 1990.
2. Алпатов, В. М. Древнерусская иконопись. – М.: Искусство, 1984.
3. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М. : Просвещение, 1993.
4. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской иконописи. – СПб. : Наука, 1995.
5. Вздорнов, Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. – М., 1976.
6. Голынец, Г. К истории уральской иконописи XVII–XIX вв. Невьянская школа // Искусство. – 1987. – № 12.
7. Казаринова, Н. Народные сибирские иконы // Творчество. – 1973. – № 8.
8. Копылов, А. Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII – нач. XIX века. – Новосибирск : Наука, 1974.
9. Лазарев, В. Н. Московская школа иконописи. – М. : Искусство, 1980.
10. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М. : Искусство, 1978.
11. Лазарев, В. Н. Новгородская школа иконописи. – М. : Искусство, 1976.
12. Любимов, Л. Искусство Древней Руси. – М. : Просвещение, 1974.
13. Орехов, Д. Святые иконы России. – СПб. : Невский проспект, 2000.
14. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М. : Наука, 1978.
15. Снегирев, И. Взгляд на православное иконописание (1862) // Философия русского религиозного искусства. – М. : Прогресс, 1993.
16. Современная православная икона. – М. : Современник, 1994.

17. Такташова, Л. Е. Русская икона. – Владимир : Владимирский областной институт усовершенствования учителей, 1993.

18. Трубецкой, Е. Три очерка о русской иконе. – М. : Интерпринт, 1990.

19. Успенский, Л. А. Богословие иконы православной церкви. – М. ; Париж : Московский патриархат, 1989.

20. Филатов, В. В. Словарь изографа. – М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 1997.

21. Чугунов, Г. И. Дионисий. – Л. : Художник, 1979.

22. Языкова, И. К. Богословие иконы. – М. : Православный общественный университет, 1995.



## ТЕСТЫ

1. Образ Казанской Божьей Матери особую роль сыграл в событиях:

- а) защита Владимира от татарских войск;
- б) «Смутное время» начала XVII века;
- в) поход А. Боголюбского на Новгород в 1169 году;
- г) стояние на Угре в 1480 году.

2. Иконографический тип «Оранта» символизирует:

- а) будущий приход Бога-Логоса;
- б) представляет Богоматерь как царицу небесную;
- в) вечно возносимую церковью молитву.

3. Иконостас – это:

- а) стена из икон, отделяющая алтарь;
- б) продольная часть храма, отделенная столбами;
- в) помещение, предваряющее вход в храм;
- г) балкон для почетных гостей в храме.

4. Иконографические типы в изображении Богородицы:

- а) «Оранта»;
- б) «Одигитрия»;
- в) «Парсуна»;
- г) «Елеуса»;
- д) «Пантократор».

5. В какой ряд иконостаса следует поместить икону «Рождество Христова»:

- а) праотеческий;
- б) пророческий;
- в) праздничный;
- г) деисусный.

6. Великими древнерусскими иконописцами являются:

- а) Нестор
- б) Феофан Грек;
- в) Андрей Рублев;
- г) Дионисий;
- д) Феофан Затворник.

7. Парсуна – это:

- а) прием, относящийся к технике иконописания;
- б) иконографический тип в изображении Богородицы;
- в) резная рама для иконы;
- г) иконоподобный портрет.

8. Извод – это:

- а) словесное описание канонических сюжетов иконописи;
- б) точная копия иконы;
- в) модификация иконографических типов.

## Оглавление

<b>Предисловие</b>	4
<b>Глава 1 Язык средневековой живописи</b>	5
1.1. Место иконы в христианском культе	5
1.2. Символический язык средневековой живописи	8
1.3. Канон в средневековой живописи, его происхождение и бытование	17
1.4. Пространственный язык древнерусской живописи	25
<b>Глава 2. Школы в древнерусской живописи</b>	29
2.1. Новгородская школа иконописи. Основные этапы ее развития. Феофан Грек	29
2.2. Московская школа иконописи. Андрей Рублев. Дионисий	32
2.3. Особенности древнерусской живописи XVII века. Симон Ушаков	37
<b>Глава 3. Судьба древнерусской живописи</b>	41
<b>Глава 4. Возрождение традиций древнерусской живописи в наши дни. Особенности церковной стенописи в Кузбассе</b>	48
<b>Список рекомендуемой литературы</b>	55
<b>Тесты</b>	57
<b>Приложение</b>	59

Правда Вера Леонидовна

МИРОВАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО:  
РУССКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЖИВОПИСЬ  
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редактор З. М. Савина

Подписано в печать 10.06.2008.

Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Отпечатано на ризографе.

Уч.-изд. л. 5,5. Тираж 100 экз. Заказ

ГУ КузГТУ. 650026, Кемерово, ул. Весенняя, 28.

Типография ГУ КузГТУ.

650099, Кемерово, ул. Д. Бедного, 4 А.