

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.04

КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЯВЛЕНИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ШКОЛЫ

© Михаил Викторович НИКОЛЬСКИЙ

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина,
г. Тамбов, Российская Федерация, кандидат педагогических наук,
доцент, зав. кафедрой сценических и изобразительных искусств,
e-mail: timnik2004@rambler.ru

Рассматриваются культурфилософские особенности появления и формирования русских иконописных школ, начиная с первых икон, попавших на Русь, до Московской иконописной школы. Проанализирован язык иконы как формы выражения духовных постулатов. Перечислены и проанализированы произведения иконописи Новгородской, Псковской, Владимиро-Суздальской и Тверской школ, а также храмового искусства в целом с помощью культурфилософских методов. Показаны исторические, искусствоведческие, культурологические и философские предпосылки появления и формирования русских иконописных школ с их особенностями. Это Новгородское храмовое искусство с образно-созерцательным прочтением иконографического образа, Псковское храмовое искусство с его образностью и целостностью, Владимиро-Суздальское храмовое искусство с его духовно-эстетической красотой образов, Тверское храмовое искусство с чистотой и лаконизмом в подаче иконического образа. Выявлены взаимосвязи византийской и русской иконописных школ, их идентичность и различия. Представлена модель особенностей появления и формирования Русской иконописной школы вплоть до Московского периода в иконописании. Определены особенности языка иконы как формы выражения духовных постулатов. Предложены основные источники по теме исследования.

Ключевые слова: язык иконы; духовные постулаты; иконописные школы; храмовое искусство; иконичность; византийское искусство; Новгородская иконопись; Псковская иконопись; Владимиро-Суздальская иконопись; Тверская иконопись; духовно-эстетические ценности.

Развитие любой школы в церковном искусстве всегда основывается на религиозных постулатах и принципах того или иного духовного направления.

Так как **язык иконы** – это **специфическая форма выражения церковных постулатов с помощью цвета, пятна и линии, обличенных в иконописный канон**, следовательно, сам иконический образ выступает как квинтэссенция духовных, эстетических и нравственных категорий, выраженных на иконной плоскости. Содержательное наполнение этих категорий в той или иной исторической формации происходит на основе национальных приоритетов, заложенных в духовной жизни того или иного народа.

Иконописный канон как организационная функция бережно (и даже трепетно) сохраняет духовную историю в жизни церкви, но не консервирует ее. Национальная тради-

ция в данном контексте делает канон выразительным и оригинальным с точки зрения художественной составляющей иконического образа. Так, при соединении канона и национальных ценностей формируется неповторимый иконописный строй той или иной духовно-изобразительной школы (направления).

В данной связи наиболее яркими своеобразными национально-ориентированными и духовно-детерминированными, по нашему мнению, выступают **русские иконописные школы**, имеющие тысячелетнюю историю своего формирования, становления и развития. Наиболее древние упоминания об иконах и иконописцах мы находим в Киево-Печерском патерике (начало XIII в.). Константинопольским иконописцам было чудесное видение о строительстве храма в Киеве с подарком от Богородицы своего честного образа [1, с. 424]. Неизвестно, какая это была

икона, но патерик указывает на то, что она попала в Киевскую Русь как благословение в путь будущим архитекторам Печерской церкви. Через десять лет после вышеописанных событий на Русь прибывают греческие иконописцы расписывать крупную киевскую церковь [2, с. 345].

Известны также и другие иконы, имеющиеся на Руси. В 988 г. византийский царь Лев VI принес в дар известную Иерусалимскую икону Богоматери (эта икона была перенесена в 453 г. греческим царем Львом Великим из Иерусалима в Константинополь) русскому князю Владимиру, который, покрыв город Корсунь, принял здесь же таинство крещения [3, с. 18]. В 988 г. князь Владимир вывез эту икону из Корсуни в Киев, а также еще четыре иконы. Затем образ попадает в Новгород и позже в Москву, где до сегодняшнего дня находится в Успенском соборе Московского кремля с именем Богородица Корсунская.

С конца IV в. н. э. город Херсонес стал центром распространения христианства. «Именно Херсону выпала историческая миссия главного проводника новой религии и культуры для народов Восточной Европы и Руси» [4, с. 6]. Корсунь (Херсонес – ныне город Севастополь) является для всей Руси колыбелью христианства, по словам крымского архиепископа XIX в. Иннокентия, – «здесь могила нашего язычества, здесь купель нашего крещения, здесь начало нашей священной истории». На небольшой по территории площади 36 га раскопок Херсонеса имеется более ста раннехристианских базилик.

Существующие духовные корни Херсонеса берут свое начало с I в. н. э., сюда на Инкерманские каменоломни был сослан священномученик Климент: «епископ Римский – ученик апостола Петра. Римский император Траян за распространение христианства сослал его в инкерманские каменоломни. В скалах Инкермана в ходе работ по ломке камня образовались пещеры. Одну из них святитель Климент расширил и устроил в ней церковь. Разгневанный Траян приказал утопить в море святого Климента, привязав якорь к его шее» [5, с. 43]. Святитель во время своего инкерманского пленения смог обратиться в христианство более двух тысяч человек. Существует мнение о том, что на территории Крыма (в частности, Херсонеса и

Инкермана) христиане скрывались от гонений иконоборцев в VII в.

В X в. великий князь Владимир Святославич, приняв крещение в Херсоне, увез отсюда и жену – византийскую принцессу Анну и священников, крестивших Русь [4, с. 7]. Не случайно ЮНЕСКО включило легендарный город в число 150 самых значительных древних памятников человеческой цивилизации.

Первое упоминание об иконописце на Руси относится к 993 г. н. э. именем Симеон, который, по предположению В.В. Лепяхина, сделал список с Корсунской иконы, которую принес на Русь великий князь [6, с. 10]. Этот же исследователь приводит весьма полный список известных (по упоминаниям) иконописцев, работающих на Руси после ее крещения в Киеве и Новгороде [6, с. 26].

Церковная история указывает на первого святого русского иконописца – преподобного Алипия. К сожалению, работ этого прославленного изографа не сохранилось, при этом есть мнение о том, что Богородичная Ростовская икона «Великая Панагия» принадлежит кисти Алипия, а также образы Богородицы Свенской (Печерской) и образ «Предста Царица». Киево-Печерский патерик повествует о трех уникальных эпизодах из жизни святого иконописца – это исцеление больного красками для иконописания, помощь ангела в доделывании заказной иконы (Успения Богородицы) и, наконец, блаженная кончина иконописца, когда Ангел Господень (который помогал закончить икону) явился взять душу изографа в Царство Небесное. Этими чудесными событиями патерик подчеркивает святость иконописца, его особый путь как преподобного. При этом иконописание как «благочестивое» и «богоугодное дело» является важным и необходимым в Киевской Руси во времена начала русского христианства. Весьма точный вывод делает В.В. Лепяхин, анализируя соответствующие тексты: «Сказания Киево-Печерского патерика об иконописцах и иконах свидетельствуют о наличии в Киевской Руси в конце XI в. широкого, развитого, творчески воспринятого и богословски обоснованного иконопочтения, а также об особом отношении к иконописцам и к их труду» [6, с. 46]. Данный вывод подтверждают и произведения храмового искусства периода Киевской Руси (которых по

очевидным причинам сохранилось немного). Таким образом, «вместе с христианством Русь получила уже установившийся церковный образ в его классической форме, сформулированное о нем учение и зрелую, выработанную веками технику» [7, с. 177].

Русские мастера, уровень которых был весьма высок, сразу же восприняли художественный образ и предложили свой **духовный вектор** в становлении христианства на Руси. Данное утверждение было наиболее ярко выражено в **Новгородском храмовом искусстве**, начало которого относят к XI в.

Уникальный и оригинальный уклад жизни Новгородской республики нашел свое отражение в церковном искусстве. При этом первые (известные нам) иконы имели чисто византийскую традицию, такие образы, как единственно сохранившаяся икона XI в. – образ «Петра и Павла» из Софийского собора (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник); образы «Георгия Победоносца XII в. (ГТГ¹) и Георгия Победоносца поясного XII в. (Успенский собор Московского кремля); трое сходных по письму образа, это «Устюжское Благовещение» XII в. (ГТГ), «Спас Нерукотворный» XII в. (ГТГ) с оборотным изображением поклонения кресту, а также «изображение ангела» (ГРМ²) – «это одно из прекрасных произведений древнерусской живописи, которое превосходит предыдущие произведения тонкостью исполнения и каким-то особым благородством замысла» [8, с. 11]; икона «Успение» из церкви Рождества Богородицы Десятинного монастыря XII в. (ГТГ). Данные произведения продолжают византийскую традицию, о чем свидетельствуют такие особые иконографические черты, как:

- чисто византийские архитектурные соотношения фона и изображенных персонажей;
- зеленая санкирь;
- крупные глаза, низкие лбы изображенных персонажей;
- сложные и насыщенные цветовые пятна, а также их сочетание;
- высокая контрастность цветовых пятен;

- византийская манера письма и наложения цветовых пятен;
- богословски продуманная детализация общего строя иконы.

В это же время (XII в.) впервые появляются русские черты в Новгородской иконописи. «Рядом с византизирующим направлением в новгородской станковой живописи XII в. существовало и другое, в котором местные черты получают решительное преобладание над византийскими, занесенными извне», – утверждает В.Н. Лазарев [8, с. 13]. В качестве примера можно указать на образ «Знамение» (XII в., Новгородский историко-художественный музей-заповедник).

В полной степени новгородскую традицию в иконописании можно рассматривать с известного образа XIII в. Иоанна Лествичника, Георгия и Власия, находящегося в Русском музее, а также образ «Чудо Георгия о змие с царевной Елизаветой» XIV в. из того же музея. В этих иконах основные персонажи написаны значительно больше (в 2,5 раза), чем предстоящие – древнейшая архаическая традиция, сохранившаяся в иконописании как некая духовная доминанта для воспринимающего иконический образ. Иконы этого же художественного уровня, такие как «Апостол Фома» XIV в. (ГРМ); «Отечество» XIV в. (ГТГ); «Святые Власий и Спиридоний» около 1407 г. (Исторический музей, Москва); «Чудо Георгия о змие» XIV в. (ГРМ); «Илья пророк» конец XIV – начало XV в., множество икон с избранными святыми и другие указывают на очевидные особенности новгородского искусства XIII – начала XV в., которые заключаются в:

- отсутствию какой-либо объемной моделировки фигур (практически нет притинок);
- лаконичной подаче цветовых пятен;
- значительном количестве локальных красных и белых цветовых пятен;
- особой пластичности иконических персонажей (народная простота в сочетании с духовным изяществом);
- отсутствию второстепенных деталей;
- укрупненной архитектонике всех элементов композиции иконического образа.

Все эти особенности присущи сугубо Новгородской иконописи, которые достаточно быстро были выстроены на основании византийского канона. До утраты в 1478 г. Новгородом самостоятельности храмовое

¹ ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, г. Москва.

² ГРМ – Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург.

искусство этого региона носило весьма самобытный характер. За XII–XV вв. новгородские изографы сумели переработать византийский канон, создав всемирно известную иконописную школу, где основной отличительной особенностью (с культурфилософской точки зрения) является духовно-образная подача иконической композиции в отличие от духовно-дидактической – византийской. Как свидетельствует дошедшая до нас византийская иконография, представители этой школы стремились отразить на иконной плоскости вероучительное богословское содержание, которое зритель иконы способен был бы «считывать» и изучать как некое духовное послание, соответствующее изображенному событию. Новгородская школа предлагает зрителю **образно-созерцательное прочтение иконографического изображения**. Отказ от деталей, лаконичность передачи цветовых пятен, простота композиции – свидетельство ухода от повествовательности к образности в кругу новгородских иконических памятников. Образ в новгородских иконах XII–XIV вв. формируется с помощью ясных и простых элементов в сочетании с предельной степенью иконической наглядности и выразительности. Сложность цветовой фактуры в новгородской иконе придает ей особую воздушность и многоплановость в пространственном решении. Духовное наполнение (помимо цветовой фактуры) решается с помощью разномасштабности элементов общей иконической композиции. Здесь мы имеем в виду:

- разновеликость персонажей;
- наличие нескольких композиционных точек схода;
- ярусность в сложных изводах;
- плоскостность и предельную развернутость персонажей;
- особую тональную передачу контрастных цветовых пятен.

Таким образом, в новгородской иконе произошел не только исторический, но и **духовно-этический переход** к национальному пониманию иконического образа.

Параллельно с новгородским религиозным искусством формировалась **иконопись Пскова**. Первое упоминание о городе – 903 г. имеется в «Повести временных лет». Известно предположение о том, что «Псков наравне с Новгородом получил князем одного из сы-

новой великого князя киевского Владимира-Судислава» [9, с. 14]. Уже во второй половине XIV в. формируются местные архитектурные и живописные направления храмового искусства. Изначальные основы для этого процесса заложены еще византийскими мастерами, о чем свидетельствует архитектура и росписи самого древнего псковского монастыря – Спасо-Преображенского (Мирожского, XII в.). Далее византийская традиция прослеживается в росписях Снетогорского, Спасо-Елеазаровского и Псково-Печерского монастырей, которые впоследствии стали средоточием всей культурной жизни Псковской республики. Архитектура этих монастырей, а также таких псковских храмов, как: Василия «на Горке» XVI в.; Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря – около 1140 г.; Николы «с Гребли» 1383 г.; Рождества Богородицы Снетогорского монастыря 1313 г.; Успения в Мелетове 1465 г.; Николы «с Усохи» XVI в. и т. п. имеют свои неповторимые особенности, которые заключаются в:

- простоте и лаконизме архитектурных решений;
- неровной обмазке стен в соотношении с геометрическим кирпичным орнаментом;
- ассиметричном расположении маленьких окон-бойниц в сочетании с аскетическим орнаментом-наличником;
- крупном центральном куполе, наличии звонниц в северном стиле и плоских фальшколонах;
- кремовато-беловатом цвете стен.

«Основным типом псковского храма того времени стал четырехчастный трехапсидный храм с закругленными боковыми апсидами с восьмискатной крышей», – делает вывод о псковской архитектуре до XVI в. И.С. Родникова [9, с. 29].

Росписи псковских храмов имеют в своей основе чисто византийскую традицию, о чем свидетельствуют наиболее ранние памятники, а именно фрески Спасо-Преображенского собора на Мирожье (1140 г.). Здесь прослеживается византийская повествовательность и духовно-дидактическая наполненность изображенных сюжетов. Также иерархичность и манера изображения полностью отвечают византийскому канону. При этом уже встречаются первые русские святые Борис и Глеб, а также изображения гривн на

шеях святых. Росписи Мирожского монастыря стали точкой отсчета для псковской иконописной школы, а именно «...суровые, монументальные образы, величественная неподвижность в постановке фигур, плоскостная их трактовка при относительно объемной лепке ликов, несколько удлинённый овал, любовь к ассистной разделке складок, приверженность к архаизации – стали отличительными чертами псковской живописи последующих времен», – утверждает М.Н. Соболева [10, с. 50].

С XII в. появляется местная псковская иконописная школа, которая развивается на территории Мирожского монастыря. При этом псковские иконописные особенности были исследованы достаточно поздно, впервые на них указывает художник А.В. Грищенко (в 1917 г.). Непосредственно о псковской иконописной школе в 1929 г. высказывался И.Э. Грабарь [11, с. 232].

К 1313 г. проявляются художественные особенности псковской школы, о чем свидетельствуют росписи соборного храма Снетогорского монастыря.

Наиболее древними из сохранившихся икон считаются псковские образа XIII в., это «Богоматерь Одигитрия» и «Успение» (ГТГ). В.Н. Лазарев сравнивает их с каппадонийскими фресками и считает, что «Псков отставал в своем развитии от Новгорода, и что в его ранней живописи очень сильна архаическая струя» [12, с. 73]. Более поздние иконы Пскова, это «Деисус» (ГРМ), «Илья Пророк» (ГТГ), имеют больше местных черт и сложнее по уровню художественной подачи (чем предыдущие).

Дальнейшее развитие псковской иконописи определяется с помощью таких памятников, как: «Одигитрия» и «Николай Чудотворец», «Святая Ульяна» (Псковский историко-архитектурный музей); «Борис и Глеб» (ГТГ); «Николай Чудотворец с житием», «Дмитрий Солунский» (ГРМ), а также «Спас вседержитель» 1352 г. (Псковский историко-архитектурный музей). В этих произведениях наряду с византийской традицией прослеживаются местные архаизмы, эмоциональная напряженность и особая (впоследствии каноническая) плоскостность, свойственная псковской иконописи. Уникально иконописное изображение «Богоматери Великой Панагии, Оранты Мирожской» (XVI в.) – копия

с иконы XIII в. из Мирожского монастыря (Псковский историко-архитектурный музей). Этот образ оказал значительное влияние на развитие псковской иконописи с точки зрения иконописной пластики, а именно: ассистная разживка одежд; нюансная разница между санкирью и охрением; пропорции фигур, контрастность одежд святых и общая колористическая гамма иконописных произведений.

К началу XV в. складывается особая, неповторимая иконописная школа: «В области живописных средств псковичи были также самобытны... Разрабатывая свои излюбленные сочетания киновари с различного оттенка «празеленью», желтыми и красно-коричневыми охрами, псковские мастера наделяют краски особой интенсивностью» [10, с. 49]. Также известно, что местные изографы добавляли местные пигменты (охры и аурипигмент). В XV в. появляются наиболее значительные произведения псковской иконописи, это: «Деисусный чин» с изображенными апостолами, «Сошествие во ад», «Богоматерь», «Значение» с изображенными святыми, «Рождество христово», «Сошествие во ад» из Псковского музея.

В.Н. Лазарев утверждает, что XV в. не дал ничего принципиально нового [12, с. 77], но по вышеперечисленным иконам, а также по коллекции икон Третьяковской галереи и Русского музея («Николай Чудотворец», «Рождество Христово», «Богоматерь великая Панагия, Никола и Георгий», «Сошествие во ад с изображенными святыми» и т. п.) можно утверждать, что XV в. стал наиболее **показательным** для характеристик псковской иконописи, которую в первую очередь отличают следующие особенности:

- присутствие архаичности в композициях и изображенных персонажах;
- асимметричность изображений (даже в фигурах, изображенных в анфас);
- основными цветами являются сочетания красных (киноварных), темно-зеленых, оливковых, охристых и крапплачных (гематитовых) колеров при отсутствии синих и голубых цветовых пятен;
- значительное количество ассистной «разделки» одежд святых и Богородицы;
- высокая контрастность светлых и темных цветотональных отношений;

- особая ритмическая организация светлений и оживок всей иконической композиции;

- насыщенность цветового колорита икон.

Развитие и становление псковского храмового искусства происходило не как новгородского, но несколько дольше. Известно, что Псков попал под зависимость Москвы в 1510 г.

Самобытность псковского искусства в сочетании с византийским каноническим базисом сформулировали неповторимую иконическую образность, которая характеризуется особой духовно-художественной подачей христианского изображения на иконной плоскости. Мы видим не просто целостный христианский образ в аксиологическом народном выражении, а оригинальное и духовно-глубокое композиционное и образное выражение христианских постулатов, которое личность воспринимает в **целом и одновременно**. Таким образом, псковская иконопись дает возможность понимания и осознания христианских догматов образно и целостно, а также дидактически полно с помощью известных (местному социуму) изобразительно-выразительных средств религиозного и национального творчества.

Нельзя не согласиться с утверждением В.Н. Лазарева о том, что «Количество дошедших до нас русских икон настолько незначительно, а подбор их настолько случаен, что было бы весьма легкомысленно пытаться реконструировать другие иконописные школы» [12, с. 45]. Исследователь указывает на то, что практически не сохранилось станковой живописи Киева, ранней иконописи Ростова, Москвы и «северных писем», при очевидном наличии иконописных мастерских не всегда может быть сформирована иконописная школа.

Во многом иконописание развивалось в северных псковско-новгородских землях, которые не знали ордынского ига. При этом формирование некоторых направлений сложилось до активного набега ордынцев на русские земли (во времена феодальной раздробленности). Так, **Ростово-Суздальское храмовое искусство** сформировалось на основе византийской традиции (как каждое древнерусское иконописное направление). Первые известные иконы Залесской (Ростово-

Суздальской) Руси имели чисто византийские характеристики. «Из-за бесконечных бедствий, то и дело обрушивавшихся на Ростово-Суздальскую землю на протяжении ее истории, до нас дошли только единичные памятники живописи древней поры XII–XIII вв. Несмотря на это, в них можно уловить некоторые общие черты: торжественность орнаментов и декоративных украшений. Густые темно-синие, вишневые, зеленые насыщенные красками фоны сочетаются в иконах с белыми, ярко-красными, с золотом пробелов, ассистов и фонов» [13, с. 6]. Этот же автор указывает на то, что в иконах этого времени можно проследить поиски русского национального типа лица.

В современной искусствоведческой и культурологической литературе ранний период Ростово-Суздальского искусства указывается как **Владими́ро-Сузда́льский** в силу активного развития города Владимира. В начале XII в. Владимир Мономах формирует город, названный в свою честь (на основе небольшого поселения на берегу реки Клязьмы в тридцати километрах от Суздаля).

Внук Владимира Мономаха святой благоверный князь Андрей Юрьевич Боголюбский превращает Владимир в столицу Русского государства, став наиболее могущественным Русским князем. За 17 лет его правления (1157–1174 гг.) Владимиро-Суздальское княжество превращается в наиболее влиятельное и могущественное на Русской земле. После смерти в 1157 г. отца благоверного князя Юрия Владимировича Долгорукого (основателя города Москвы в 1147 г.) ростовцы и суздальцы **избирают** Андрея Боголюбского своим князем. Деятельность святого Андрея как самостоятельного князя Ростово-Суздальской земли была очень важна в силу того, что он «учредил» новый государственный порядок на основе самодержавного управления. Фактически выстроив новую русскую столицу во Владимире, князь Андрей организывает ее на **христианской основе**. Здесь не было языческого фундамента как в духовно-нравственном, так и в религиозно-этическом смыслах (в отличие от Киева и Новгорода). Руководство Благоверного князя Андрея Боголюбского имело небывалые по меркам того времени политические и культурные результаты, на что указывает С.И. Масленицын: «За недолгие семнадцать

лет правления Андрея Боголюбского Владимиро-Суздальское княжество стало сильнейшим на Руси, заняло ведущее положение в развитии национального искусства. В его городах возводились лучшие на Руси крепостные сооружения, храмы, дворцы» [14, с. 39]. Понимая значение искусства для формирования государства, у князя работали **лучшие** мастера храмового искусства (каменщики, иконописцы и стенописцы).

Наряду с политическими и культурными причинами активного развития Владимирской Руси существовали и духовные предпосылки. Князь Андрей содействовал особому почитанию икон во Владимирских землях. Известно, что князь из Вышгорода привез икону Богородицы (которую некий купец Пригоща доставил из Константинополя в дар Юрию Долгорукому). Впоследствии этот список иконы из Константинопольской церкви Богородицы Елеусы был прославлен как икона Божией Матери «**Владимирская**» (ГТГ). Е.И. Забелин предполагает, что сам Андрей Боголюбский стал соавтором «Повести об иконе «Богородицы Владимирской»» [15, с. 40]. История становления православия на Руси указывает на то, что во время переезда князя Андрея в Ростов Владимирская икона «остановила» его недалеко от Боголюбова. Во время сна князь увидел саму Богородицу, которая повелела ему вернуться во Владимир и здесь основать столицу земель русских. В церковных и религиозных источниках считается, что это первое явление Богородицы на русской земле. Владимирский князь повелел выполнить образ Богородицы «таковым подобием яко ему явился» для церкви в Боголюбском дворце. Этот образ известен как **Богородица Боголюбская** 1158 г. (Владими́ро-Сузда́льский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник). Ростовая иконография образа Богородицы по типу совпадает с константинопольской иконой Богородицы «Агиосоритиссы» (т. е. Просительницы). По мнению академика И.Э. Грабаря, «икона могла быть написана в XII в., чему не противоречит ее живопись, техника, устройство доски, но была ли она написана в России или была привезена сюда и откуда именно, остается под вопросом» [16, с. 38]. Поэтому можно утверждать, что при всех художественных и технических нюансах иконы она

явно выполнена в византийской традиции (а точнее, в традициях константинопольской живописи). Более того, нельзя не согласиться с мнением того же исследователя И.Э. Грабаря о том, что «Древнейшие русские иконы «Владимирская», «Боголюбская», «Максимовская», «Толгская» и «Феодоровская» являются не столько памятниками русского искусства, сколько образцами высокого византийского мастерства в России, подобно фрескам Дмитриевского собора» [16, с. 38].

Помимо иконописи, которую высоко ценил князь Андрей (и возил с собой множество почитаемых икон: помимо «Пироговской», «Владимирской» это были иконы «Спаса Нерукотворного», «Покров Богородицы», а также пятифигурный «Деисус»), активно развивалось храмовое строительство. До сегодняшнего дня поражают своим величием такие архитектурные памятники, как Успенский собор во Владимире (1158–1160 гг.); Золотые (и серебряные) ворота во Владимире (1158–1164 гг.); Дворец и церковь Рождества Богородицы в Боголюбове (1158–1165 гг.); Успенский собор в Ростове (1161–1164 гг.); Спасская церковь во Владимире (1162–1164 гг.); Церковь Покрова на Нерли (1165 г.). Последний храм был возведен на месте, где по преданию произошло явление Богородицы князю Андрею (впервые на Русской земле). Храм Покрова пресвятой Богородицы, выстроенный на берегах небольшой реки Нерль, считается одним из наиболее идеально-пропорциональных строений с точки зрения правил т. н. «золотого сечения». Архитектоническая гармония Храма Покрова Пресвятой Богородицы на Нерли очевидна в смысле идеального соотношения вертикалей и горизонталей (их математического и визуального прочтения).

Андрей Боголюбский, по аналогии с византийскими императорами, провозгласил свое княжество «землей Богородицы», поэтому строилось множество Богородичных храмов. Эту же духовную тенденцию продолжил Всеволод Большое Гнездо (1177–1212 гг.).

За время его княжения был восстановлен после пожара Успенский собор во Владимире (к 1189 г.), собор Рождественского монастыря, Дмитриевский собор, княжеский дворец во Владимире и Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире (к 1201 г.).

«Приток византийских художников ко владимирскому двору, по-видимому, увеличился с вокняжением Всеволода Большое Гнездо. Он, будучи сыном византийской принцессы, воспитывался несколько лет при дворе императора Мануила Комнина» [14, с. 31].

В связи с ослаблением экономики Константинополя (в 1204 г. разграбленного крестоносцами) византийские художники приходили на Русь в поисках стабильного заработка. Поэтому во время великого княжения Всеволода его художественная мастерская стала самой значительной и важнейшей на территории Русских земель. Следовательно, изобразительное искусство этого времени развивалось наиболее ярко и активно, о чем свидетельствуют художественные памятники, дошедшие до нашего времени. Известно, что князь Всеволод не искал западных мастеров, но имел в достатке собственных. «Это доказывает, что во второй половине XII в. было много строителей и художников, способных выполнять самые ответственные работы» [14, с. 54]. Об этом свидетельствуют фрагменты фресок церкви Бориса и Глеба в Кидекше под Суздалем, росписи Успенского и Дмитриевского соборов г. Владимира. К этому периоду относятся иконы: «Спас Эммануил с архангелами» конца XII – начала XIII в. (судя по письму работы константинопольского мастера); «Дмитрий Солунский» конца XII – начала XIII в.; «Деисус: Богоматерь, Спас, Иоанн Предтеча» конца XII – начала XIII в.; «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» 1180 г.; «Спас Нерукотворный» конца XII – начала XIII в. (с поздним оборотным изображением «Поклонение кресту»). Вышеуказанные иконы находятся в Успенском соборе Московского кремля. Также икона «Николай Чудотворец с предстоящими» конца XII – начала XIII в. из Новодевичьего монастыря г. Москвы.

К иконам времени правления князя Константина Всеволодовича (1205–1219 гг.) относят такие произведения, как: «Богоматерь Знамение» 1205–1207 гг.; «Успение Богоматери» около 1205 г.; «Архангел Михаил» 1216 г.; «Собор архангелов» 1216 г.; «Спас нерукотворный» 1216 г.; «Борис и Глеб» 1218 г.; «Апостолы Петр и Павел» 1212–1218 гг.; «Христос Вседержитель» 1218 г.; «Богоматерь Великая Панагия» 1218 г. – работы владимирского мастера.

Правление князя Юрия Всеволодовича (1219–1238 гг.) известно современному исследователю такими иконописными произведениями, как: «Святой Георгий и Богоматерь Одигитрия» (на обратной стороне) 1220 г.; «Устюжское Благовещение» 1220 г.; «Богоматерь Умиление» 1220 г.; «Спас Златые Власы» 1220 г.; «Святой Георгий» 1220 г.; «Богоматерь Умиление» 1220–1230 гг. (данные иконы находятся в Успенском соборе Московского кремля); Царские врата Рождественского собора г. Суздаля, выполненные способом огненного золочения XII в.

К Владимиро-Суздальской иконописи относят несколько произведений ордынского ига времени правления князя Ярослава Всеволодовича (1239–1246 гг.). Очевидно, что Владимиро-Суздальское искусство – одно из наиболее ярких проявлений византийского духовно-изобразительного творчества. Помимо крупных размеров икон, что не было свойственно для византийской живописи, формируется особое чисто силуэтное прочтение иконической композиции. При этом во Владимиро-Суздальской живописи не так активно выражена местная самобытность, как в новгородском духовном художественном творчестве. На территории Владимира практически не было язычества, следовательно, византийские мастера предложили русским изографам чистое христианское прочтение иконического образа. Данное понимание иконы как «богословия в красках» практически без изменений сохранилось у владимиро-суздальских мастеров, при этом само иконописное письмо этого периода отличается цветотональной глубиной и строгостью рисунка. По мнению некоторых исследователей, владимиро-суздальские произведения сохраняют более древнюю византийскую традицию (а именно X–XII вв.) в пору «палеологовского» ренессанса [16, с. 160]. Помимо высокого качества иконописных работ этого времени в них прослеживаются иконописные черты будущей русской школы, это **духовно-эстетическая красота образов**, внимательное отношение к силуэту и рисунку, стремление к прозрачности нанесения красочных слоев, о чем свидетельствуют такие шедевры иконического творчества, как «Святой Георгий», «Устюжское Благовещение», «Ангел Златые Власы», «Спас Нерукотворный», «Николай Чудотворец», «Ангел Гавриил».

Живопись Тверского княжества (которое становится самостоятельным к середине XIII столетия) изучена значительно меньше, чем Владимиро-Суздальское искусство. До сегодняшнего дня дошло немного произведений Тверской иконописи, но они имеют свою общую художественную и культурфилософскую специфику.

Тверские земли становятся самостоятельным уделом к середине XIII столетия. С 1282 по 1318 г. Тверским княжеством управляет выдающаяся личность своего времени князь Михаил Ярославович (известный как святой благоверный князь Михаил Тверской). При нем было открыто множество церквей и монастырей, в благоуукрашении которых принимал активное участие первый тверской епископ Симеон.

«Тверское летописание начинается с 1285 г., намного раньше, чем в других новых центрах северо-восточной Руси» [17, с. 8]. Известно, что в 1285 г. в Твери появляется первый белокаменный собор (Преображения Господня).

Одно из древнейших сохранившихся иконописных произведений – образ «Бориса и Глеба» XIII в. (Киевский музей русского искусства), а также «Спас Вседержитель» XIII в. (ГТГ). В круг древних тверских икон также входят такие произведения, как «Архангел Михаил» XIV в. (ГТГ); «Царские врата» XIV в.; «Богоматерь Одигитрия» и «Святой Николай» XIV в. (Музей имени Андрея Рублева); «Спас» XIV в. (Тверская областная картинная галерея) и «Апостол Павел» XIV в. (Музей имени Андрея Рублева); фрагмент иконы «Рождество Богоматери» XV в. (Музей имени Андрея Рублева); «Богоматерь Одигитрия» XIV в. (Музей Троице-Сергиевой Лавры); «Митрополит Петр» XV в. (ГТГ); «Никола» XV в. (Музей имени Андрея Рублева); «Успение» XV в. (ГТГ); «Спас в Силах», «Богородица», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Григорий Богослов», «Георгий Солунский», «Дмитрий Солунский» XV в. (ГТГ); «Богоматерь Умиление» XV в. (ГТГ); часть царских врат с изображением Луки, Иоанна Богослова и Богородицы XV в. (ГТГ); «Параскева Пятница с житием», начало XVI в. (Музей имени Андрея Рублева). Иконы из города Кашина XV в.: «Сретение»; «Крещение и Воскрешение Лазаря» (ГРМ) и иконы «Рождество Христово», «Со-

шествие Святого духа», «Вознесение», «Вход в Иерусалим» (ГТГ). Анализ данных произведений дает понимание того, что «Тверская живопись несет в себе оригинальные черты. Это не значит, что она совершенно отдалена от живописи других областей Древней Руси» [17, с. 45]. Помимо сохранения византийской традиции и общерусской специфики Тверская икона отличается следующими духовно-художественными особенностями:

- лаконичность образов – предельно гладкие силуэты персонажей по отношению к фону;
- светотональная моделировка личного и доличного письма, как правило, выполнялась с помощью разбавления (белилами) колеров, используемых для роскрыши;
- значительная контрастная разница между светлыми и темными пятнами;
- как правило, использовалась плотная роскрышь.

При всех очевидных особенностях Тверского иконописания наблюдается активное влияние Владимиро-Суздальской живописи. Таким образом, Тверская икона – это одно из направлений сложной Русско-византийской иконописи, которое формировалось на лучших византийских образцах и выполнялось **лучшими** византийскими и русскими мастерами. Тверская школа отличается чистотой и лаконизмом в подаче иконического образа.

В 1147 г. великий князь киевский и ростово-суздальский Юрий Владимирович Долгорукий (сын Владимира Мономаха) основал город Москва на месте небольшого, но стратегически важного поселения. Черты крупного города Москва стала приобретать в первой половине XIII в. В это время происходит собирание русских земель вокруг Москвы, следовательно, происходит активное развитие культуры и искусства. Храмовое искусство Москвы сформировалось позднее, чем Тверская, Новгородская, Псковская и Владимиро-Суздальская школы.

Используя информационно-графический метод, мы сформировали модель особенностей появления и формирования русской иконописной школы (рис. 1). Модель наглядно демонстрирует этапы формирования отечественного понимания иконического образа с момента его появления на русской земле и до создания Московского храмового искусства (XIV–XVI вв.).

Иконический образ



Рис. 1. Модель особенностей появления и формирования Русской иконописной школы

Особенности **языка иконы как формы выражения духовных постулатов** наглядно показаны в **Византийском искусстве**, которое стало основой для русских мастеров. Как в плане художественных образов это **первые известные иконы, попавшие на Русь**, так и в плане **обучения местных иконописцев**. Параллельно с византийской традицией существуют местные национальные духовно-эстетические ценности, которые практически сразу отражаются в новом для Руси искус-

ве христианском. Таким образом, **византийское искусство и национальная художественная традиция** формируют особый – **духовный вектор**, определяющий предпосылки появления русских иконописных школ. Данный духовный вектор понимается нами как **двуединство** специфического (христианского) духовно-изобразительного языка, увиденного на Руси как византийское искусство и национальные духовно-эстетические ценности.

Как только происходит **духовно-эстетический переход к национальному пониманию иконоческого образа**, сразу же появляются национальные иконописные школы, это:

– **Новгородская, с образно созерцательным прочтением иконоческого образа;**

– **Псковская, с образностью и целостностью;**

– **Владими́ро-Суздальская, с духовно-эстетической красотой образов;**

– **Тверская, с чистотой и лаконизмом в подаче иконоческого образа.**

При этом наиболее ярко национальные особенности проявились в Московской школе иконописи, которую можно считать квинтэссенцией всей древнерусской иконописной школы.

Таким образом, русская иконописная школа стала логическим продолжением византийской традиции, которая обогатилась мастерством и оригинальностью духовного содержания, которое заключено в понятиях иконописной лаконичности, композиционной выверенности, а также в культурфилософско-религиозных понятиях трепетности и личностного самосовершенствования.

1. Киево-Печерский патерик. М., 1980.
2. *Лепяхин В.В.* Икона и Иконичность. СПб., 2002.
3. *Еремина Т.С.* Мир иконописцев. М., 2005.
4. *Сорочан С.Б., Зубарь В.М., Марченко Л.В.* Херсонес – Херсон – Карсунь. Путешествие через века. К., 2003.
5. Крым православный / отв. ред. А.А. Руденко. Симферополь, 2012.
6. *Лепяхин В.В.* Образ иконописца в русской литературе XI–XX вв. М., 2005.
7. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной церкви. М., 2007.
8. *Лазарев В.Н.* Новгородская иконопись. М., 1976.
9. *Родникова И.С.* Псковская икона XIV–XVII вв. из собрания Псковского музея. Псков, 2013.
10. *Соболева М.Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968.
11. *Грабарь И.Э.* Художественная школа древнего Пскова // О древнерусском искусстве. Ис-

следования, реставрация и охрана памятников. М., 1966.

12. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись. От истоков до начала XVI в. М., 1983.
13. *Розанова Н.В.* Ростово-Суздальская живопись XII–XVI веков. М., 1970.
14. *Масленицын С.И.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси, 1157–1238 гг. М., 1998.
15. *Забелин И.Е.* Следы литературного труда Андрея Боголюбского // Археологические известия и заметки. М., 1895. № 2-3. С. 37-49.
16. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи: в 2 т. М., 1970. Т. 1.
17. *Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н.* Живопись древней Твери. М., 1974.

1. Kievo-Pecherskiy paterik. M., 1980.
2. *Lepakhin V.V.* Ikona i Ikonichnost'. SPb., 2002.
3. *Eremina T.S.* Mir ikonopistsev. M., 2005.
4. *Sorochan S.B., Zubar' V.M., Marchenko L.V.* Khersones – Kherson – Karsun'. Puteshestvie cherez veka. K., 2003.
5. Крым православный / отв. ред. А.А. Руденко. Симферополь, 2012.
6. *Lepakhin V.V.* Obraz ikonopitsa v russkoy literature XI–XX vv. M., 2005.
7. *Uspenskiy L.A.* Bogoslovie ikony Pravo-slavnoy tserkvi. M., 2007.
8. *Lazarev V.N.* Novgorodskaya ikonopis'. M., 1976.
9. *Rodnikova I.S.* Pskovskaya ikona XIV–XVII vv. iz sobraniya Pskovskogo muzeya. Pskov, 2013.
10. *Soboleva M.N.* Stenopis' Spaso-Preobrazhenskogo sobora Mirozhskogo monastyrya v Pskove // Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaya kul'tura Pskova. M., 1968.
11. *Grabar' I.E.* Khudozhestvennaya shkola drevnego Pskova // O drevnerusskom iskusstve. Issledovaniya, restavratsiya i okhrana pamyatnikov. M., 1966.
12. *Lazarev V.N.* Russkaya ikonopis'. Ot istokov do nachala XVI v. M., 1983.
13. *Rozanova N.V.* Rostovo-Suzdal'skaya zhivopis' XII–XVI vekov. M., 1970.
14. *Maslenitsyn S.I.* Zhivopis' Vladimiro-Suzdal'skoy Rusi, 1157–1238 gg. M., 1998.
15. *Zabelin I.E.* Sledy literaturnogo truda Andreya Bogolyubskogo // Arkheologicheskie izvestiya i zametki. M., 1895. № 2-3. S. 37-49.
16. *Lazarev V.N.* Istoriya vizantiyskoy zhivopisi: v 2 t. M., 1970. T. 1.
17. *Evseeva L.M., Kochetkov I.A., Sergeev V.N.* Zhivopis' drevney Tveri. M., 1974.

Поступила в редакцию 7.10.2015 г.

UDC 7.04

CULTURAL-PHILOSOPHIC PECULIARITIES OF APPEARANCE AND FORMATION OF RUSSIAN ICON-PAINTING SCHOOL

Mikhail Viktorovich NIKOLSKIY, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Head of Theatrics and Fine Arts Department, e-mail: timnik2004@rambler.ru

Cultural-philosophic peculiarities of appearance and formation of Russian icon-painting school, starting from first icons, which were in Russia before Moscow icon-painting school are reviewed. The language of icon as of a form of expression of spiritual postulates is analyzed. The works of icon-painting of Novgorod, Pskov, Vladimir-Suzdal and Tver schools are analyzed and listed, and also temple art in general with the help of cultural-philosophic methods. The historical studies of art, culturological and philosophic preconditions of appearance and formation of Russian icon-painting schools with their peculiarities are shown. These are Novgorod temple art with image-contemplative reading of iconographic image, Pskov temple art with figurativeness and integrity, Vladimir-Suzdal temple art with its spiritual-esthetic beauty of images, Tver temple art with clearness and laconic of icon image. The interactions of Byzantine and Russian icon-painting schools, their common and different features are revealed. The model of peculiarities of appearance and formation of Russian icon-painting school till Moscow period in icon-painting is presented. The peculiarities of language of icon as of form of expression of spiritual postulates are identified. The basic resources on theme of research are proposed.

Key words: language of icon; spiritual postulates; icon-painting school; temple art; iconicity; Byzantine art; Novgorod icon-painting; Pskov icon-painting; Vladimir-Suzdal icon-painting; Tver icon-painting; spiritual and aesthetic values.