**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ**

**Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования**

**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Факультет истории искусства**

**Кафедра Всеобщей истории искусств**

Анализ и описание иконы «Благовещение Устюжское» (30–40-е гг. 12 в.) из ГТГ

курсовая работа

студентки 1 курса вечернего отделения факультета истории искусства РГГУ

Салазановой Юлии Сергеевны

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения,

Доцент Якимович Е.А.

**Москва 2011**

**Введение**

Искусство иконописи имеет очень древние корни. Оно пришло на Русь вместе с христианством и прочно вошло в жизнь православных людей. Первые иконы (от греч. «образ», «изображение») появились еще до зарождения древнерусской культуры. Иконописные изображения, как в древнейшие времена, так и в современном мире играют очень важную роль для верующих людей. Но существуют древние образа, мастерство исполнения и роль которых настолько велики, что они стали достоянием не только верующих людей, но и всего народа. Такова и икона «Благовещение Устюжское» из Государственной Третьяковской Галереи.

Рассмотрение этой иконы как объекта культурного наследия, как одного из ярчайших произведений древнерусской иконописи позволит выявить основные черты, характерные для живописи того периода и проследить на примере за тем, как и в каких формах применялись различные приемы передачи пространства, действия и религиозного смысла иконы. Данная работа направлена на то, чтобы изучить приемы древнерусской иконописи, присущие ей особенности, характерные черты и технические нюансы.

**Описание и анализ иконы «Благовещение Устюжское»**

Икона, о которой пойдет речь в данной работе, «Благовещение Устюжское» 30-40 годов XII века. Она происходит из новгородского Юрьева монастыря. Необходимо сказать несколько слов о том времени, к которому принадлежит икона. Это Киевская Русь конца XII века. В это время происходило усиление отдельных княжеств и их культурных центров, таких как Новгород, Ростово-Суздальская, Галицко-Волынская земли и др. Именно Новгород был наиболее выдающимся по политическому значению среди русских городов. Еще во времена, предшествовавшие завоеванию Руси татаро-монголами, новгородские земли, как и вся Русь, принявшая христианство, были в духовном отношении неотъемлемой частью византийского мира. Этот мир дал Руси основу христианского учения, веры и культуры. Прибывавшие в страну византийские священнослужители, архитекторы, художники привозили с собой образцы церковного искусства, основную часть которых составляли иконы. Новгород, будучи всегда готовым к восприятию чужого опыта, стал одним из центров притяжения одаренных мастеров.

В начале XII века еще только зарождаются характер и особенности новгородской иконописной школы. Вообще в это время художественные принципы иконописцев были схожи как в Киеве, Новгороде и Владимире, так и других русских землях. Как отмечает Вилинбахова Т.Б., в это время общими чертами для иконописных произведений на Руси были монументальность форм, эпический характер и значимость образов[[1]](#footnote-1). Эти принципы диктовались помещениями, в которых иконам предстояло находиться долгое время, – интерьерами больших соборов, которые были призваны воплотить в себе могущество князя и его важную роль в жизни города.

Одной из таких икон и была редчайшая по мастерству исполнения икона «Благовещение Устюжское»

Когда мы обращаемся к данной иконе, возникает вопрос, связанный с ее названием. Действительно ли икона «Благовещение» связана с городом Устюгом? Существует две версии происхождения этого названия. Первая, достаточно логичная и очень простая. В XVI веке с этой иконы был сделан список, который отправили в Великий Устюг. Отсюда и название «Устюжское». Вторая же версия более интересная и, если так можно сказать, увлекательная. Это небольшая легенда, которую приводит Н.Дмитриева.

«В страшный мороз, когда даже птицы замерзали на лету, на паперть Успенского храма в Великом Устюге пришел замерзающий юродивый. Звали его Прокопий праведный»[[2]](#footnote-2). Не всегда был он таким. Было время, когда его звали Гланда Камбила и был он знатным богатым немецким купцом. Он много путешествовал, был мужественным и удачливым человеком. В конце XIII века он оказался в Великом Новгороде. Там он впервые попал на православную службу и был поражен ее красотой. Тогда он понял, что здесь и есть его настоящий дом, что здесь его душа нашла то, что искала. Камбила принял православие. Теперь его звали Прокопий. Обители преподобного Варлаама Хутынского, в которой он принял крещение, он отдал часть своего имущества, а остальное раздал беднякам. Прокопий ушел из Новогорода в Устюг и стал первым на Руси юродивым. Весь остаток жизни он жил в полном аскетизме, стойко перенося все тягости, которые посылала ему судьба.

За век до этих событий в Великом Новгороде была написана икона «Благовещение Пресвятой Богородицы». Она находилась в Георгиевском соборе Юрьева монастыря. Именно эта икона оказалась навсегда связана с именем Прокопия Устюжского.

Чудесные события, связанные с иконой Благовещения Устюжского, произошли в 1290 году. Однажды Прокопий рассказал людям о том, что Бог гневается на них и хочет за грехи их погубить весь город. Юродивый умолял людей покаяться перед Богом. Но люди были глухи к его мольбам. Дни напролет Прокопий рыдал на церковной паперти, молясь Богу за людей. И вот через неделю после того, как Прокопий предсказал гибель города, на небе появилось черное облако, которое росло и становилось все больше по мере того, как приближалось к городу. Над городом повисла страшная тьма, люди на улицах не узнавали друг друга; раздавались жуткие раскаты грома, сверкала молния. Когда люди увидели приближающуюся угрозу, они вспомнили слова юродивого и бросились в храмы, и особенно в соборную церковь, где висела икона Благовещения, у которой Прокопий молился, прося Богородицу о заступничестве. Весь народ города молился вместе с юродивым, плача и моля Господа о прощении. Люди молились и вдруг из иконы потекло миро. Затем воздух перестал быть таким удушливым, туча начала отходить от города и на расстоянии двадцати верст от него на пустынном месте разразилась дождем из раскаленных камней. С тех самых пор люди с полной верой в сердцах приходили к иконе Благовещения и просили ее помощи.

Таковы два варианта происхождения названия данной иконы. На мой взгляд, каждый может сам принять для себя ту или иную версию, поскольку достоверной информации, какая же из них верна, нет.

Переходя непосредственно к самой иконе, хотелось бы сказать несколько слов о самом празднике Благовещения. Благовещение (лат. *Annuntiatio* —*возвещение*) — известное всем христианам евангельское событие, которому посвящен праздник. Благовещение – это возвещение архангелом Гавриилом Деве Марии о том, что у нее родится Иисус Христос. Празднуется этот праздник 25 марта. В православии Благовещение входит в число двунадесятых праздников. Евангелист Лука описал события Благовещения. Он пишет в совеем Евангелии, что архангел Гавриил был послан Богом в Назарет к Деве Марии с вестью о грядущем рождении от неё Спасителя мира: Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между жёнами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнёшь во чреве, и родишь Сына, и наречёшь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречётся Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца (Евангелие от Луки 1:26-38).

События именно этого светлого праздника отражены в иконе «Благовещение Устюжское». Обратимся к изображению на иконе. При первом взгляде на нее мы видим две большие фигуры, которые сразу выделяются своими четкими, простыми и в то же время величественными очертаниями. Это архангел Гавриил и Богоматерь. Но если мы внимательно рассмотрим икону, то увидим еще два очень важных изображения. Это Христос Эммануил, изображенный в лоне Богоматери, а так же «Ветхий Деньми», сидящий на красном престоле в синем полукруге неба, который помещен в верхней части иконы. Ветхий Деньми - это символическое иконографическое изображение Иисуса Христа в образе седовласого старца. Иконография этого образа основана на видениях пророка Даниила и Иоанна Богослова. Пророк Даниил видит Бога-старца — «воссел Ветхий днями; одеяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его — как чистая волна»  (Дан.7:9). Пхожий образ описывает в своей книге Откровения Иоанн Богослов: «Я обратился, чтобы увидеть, чей голос, говоривший со мною; и, обратившись, увидел семь золотых светильников и, посреди семи светильников, подобного Сыну Человеческому, облеченного в подир и по персям опоясанного золотым поясом: глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег…» (Откр.1:12-14).

Архангел стоит, простирая вперед правую руку. В левой его руке, судя положению кисти и пальцев, был посох, но его изображение практически не сохранилось. Богоматерь написана стоящей, ее голова немного наклонена влево. Правой рукой Богоматерь практически касается плеча младенца, она как бы осеняет его движением руки. ~~В~~ левой руке она держит моток красной пряжи, нить которой проскальзывает между пальцев правой руки Марии и тянется к подножию, на котором стоит Богоматерь. Написание нити в руках Богоматери связано, во-первых, с самим сюжетом Благовещения. Когда Архангел Гавриил явился Марии, в ее руках была нить, так как она пряла завесу для Иерусалимского храма. А во-вторых, изображение красной нити связано с мотивом ткания плоти Христа, лона Богоматери. В лоне Богоматери, как уже было сказано, находится изображение Христа Эммануила. Такое наименование связано с пророчеством Исаии – пророка Ветхого Завета. В глазах христиан особую ценность представляют множественные пророчества Исаии о грядущем Мессии, включая знаменитое пророчество о его рождении: «Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве приимет и родит сына, и нарекут имя ему: Еммануил.»  (Ис.7:14) Фигура Эммануила написана фронтально, он сидит в торжественной позе, правая рука его согнута в благословляющем жесте, а левая, кисть которой не сохранилась, отведена в сторону. На небе вокруг Ветхого Деньми изображены звезды, у подножия престола – красные херувимы[[3]](#footnote-3)

Чуть выше, справа и слева, - красные серафимы[[4]](#footnote-4) с золотыми рипидами. Вокруг Ветхого Деньми – голубая слава. В его левой руке - свиток, правая же рука благословляющая, и от нее идет синий луч к фигуре Богоматери. Изображение Ветхого Деньми сопровождает надпись «Иисус Христос Пресвятой Ветхий Деньми». Такой мы видим эту икону и изображенные на ней фигуры при поверхностном рассмотрении. Обратимся теперь к более глубокому анализу.

В первую очередь необходимо подробно остановиться на передаче пространства в иконе.

В древнерусской живописи приемы передачи пространства отличаются от привычных нам приемов прямой перспективы, за счет чего организация пространства в иконе кажется нам на первый взгляд неправильной или искаженной. Это происходит из-за того, что в древней и, прежде всего, в средневековой живописи, применяется система обратной перспективы. В литературе, посвященной пространству в иконах, эта проблема трактуется по-разному. Существуют разные подходы к изучению пространства древних изображений. В данной работе я бы хотела рассмотреть проблему пространства иконы, опираясь на труд Б.А. Успенского «Семиотика иконы»[[5]](#footnote-5), так как, на мой взгляд, эта тема раскрыта автором достаточно четко и дает нам сопоставимые с религиозным содержанием иконы объяснения, почему пространство организовано так, а не иначе. Однако нужно сказать, что проблема пространства в древней живописи достаточно интересно описана и у других авторов, достойных внимания (например, в работах Раушенбаха Б.В.[[6]](#footnote-6)). Итак, продолжая тему изучения пространства в иконах, необходимо отметить, что некоторые «странности» изображения в системе обратной перспективы связаны с тем, что здесь существует не одна, как в прямой перспективе, а несколько точек зрения, которые в совокупности дают нам общую картину изображения[[7]](#footnote-7). То есть у каждого предмета, изображенного на иконе, есть свой зритель или точка зрения; зрителей столько же, сколько и предметов. Произведения, написанные с помощью приемов прямой и обратной перспектив, можно сравнивать с точки зрения динамики зрительных позиций. Для иконы характерна динамическая зрительная позиция, то есть зритель двигается сам, персонажам же, изображенным на иконе, наоборот, свойственна некоторая статичность, неподвижность. В противовес этому можно привести пример более поздних произведений живописи, где мы можем увидеть резкие повороты, разнообразные жесты, передающие движение; эти произведения уже рассчитаны на неподвижную позицию зрителя. Изображения в произведениях древнерусского и византийского искусства не выглядят искаженными, с какой бы точки мы на них ни смотрели.

Но нужно сказать, что такая динамика зрительского взгляда приводит к тому, что предметы, изображаемые на иконе, не всегда могут быть восприняты отдельно от всего изображения, сами по себе. Такие особенности восприятия существуют из-за того, что в системе обратной перспективы происходит деформация предметов. Это касается изображений архитектуры, предметов мебели, подножий и т.д. Происходит такая деформация потому, что стороны предмета развертываются, и изображение предмета как бы уплощается. Предметы раздаются вправо, влево и по направлению «от нас», в глубину пространства иконы. Примером в нашем случае может служить подножие Богоматери. Если бы оно было изображено в системе прямой перспективы, мы бы увидели, что его стороны сходятся по мере удаления вглубь пространства.

Почему же в древнерусской живописи применяются именно такие приемы изображения пространства и предметов? Древние художники не стремились изобразить предметы такими, какими их видели. Задачей иконописца было поместить нас в пространство иконы, чтобы мы оказались как бы «внутри» изображения. В иконе пространство замкнуто. Позиция древнего художника по отношению к изображению не внешняя, а внутренняя. То есть в первую очередь художник изображает не сам предмет, а пространство вокруг него, тот мир, в котором находится этот предмет. Следовательно, он помещает себя и нас в это пространство, и мы как бы входим в это изображение.

Чтобы немного более наглядно проиллюстрировать эту мысль, я хотела бы привести пример из книги Б.А. Успенского «Семиотика иконы». Успенский, говоря о внутренней позиции художника по отношению к изображаемому им пространству, приводит несколько примеров, из которых мне наиболее наглядным кажется пример изображения крепости с башнями в древнем ассирийском искусстве (рис. 1). На рисунке мы видим, что башни крепости как бы распластаны на плоскости рисунка. Внутри же кольца из крепостной стены даны изображения людей, занимающихся повседневным трудом. Их изображения так же как будто «уложены» на плоскость. То есть здесь достаточно очевидно, что художник передает изображение, руководствуясь своей внутренней позицией. Мы достаточно ясно видим, что его позиция находится внутри этой крепости, среди этих трудящихся людей.

Также я хотела бы привести цитату из этой же книги: «Не менее показательно в этой связи, что по иконописной терминологии правая часть изображения считалась «левой» и, напротив, левая часть изображения - «правой». Таким образом, отсчет производится не с нашей (зрителя картины) точки зрения, а с прямо противоположной зрительной позиции, которую можно отождествить с позицией внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира. Эта терминологическая практика, несомненно, отражает восприятие древнего – доренессансного - зрителя.[[8]](#footnote-8)»

Но такое объяснение построения пространства в древних живописных произведениях не единственное. Как уже было сказано, существуют не менее интересные работы, посвященные этой проблеме. Одной из таких работ является «Пристрастие» академика Б.В. Раушенбаха. В ней он говорит о том, что обычно современный человек воспринимает «странности» древнего письма (будь то иконопись или живопись Древнего Египта) как пережитки начального периода развития искусства. С каждой эпохой искусство развивается и наконец, приходит к пику своего развития. «Картина движется от «неумения» к «умению», от простого к сложному[[9]](#footnote-9)». На самом же деле все обстоит не совсем так. Искажения в живописи древних художников автор объясняет с точки зрения мироощущения древних людей. «Если предположить, что «МЫ» лежит в основе мироощущения художника, то совершенно нелепым будет представляться обычное сегодня утверждение художника: «Я так вижу». Как он видит мир, никому не было интересно, важно было, как его воспринимаем «МЫ»»[[10]](#footnote-10). Таким образом, мы приходим к выводу, что древний художник должен был найти способ изображения предметов и окружающей среды, который отвечал бы представлениям всех людей об этих предметах и среде. То есть надо было изобразить то, каковы предметы на самом деле, а не такими, как видит их художник. Это изображение всех вещей такими, как они есть, и объясняет нам, почему современным людям древняя живопись кажется «странной». Раушенбах приводит сравнение такого способа живописной передачи пространства с методами чертежа. «Художники и искусствоведы, не зная методов машиностроительного черчения, не могли заметить, что все особенности древнеегипетского искусства — ортогональные проекции, условные повороты и совмещение на одной плоскости видимого с разных сторон, разрезы, сдвиги изображаемого, метод разверток, чертежно-знаковые особенности и многое другое — характерны и для машиностроительного черчения[[11]](#footnote-11)». И этот принцип верен как для примеров древнеегипетской живописи, так и для религиозных произведений средневековья.

На мой взгляд, при изучении пространства в иконе следует рассматривать несколько различных подходов к этой проблеме. В нашем случае можно сказать, что два подхода, рассмотренные в данной работе, в чем-то друг друга дополняют, в чем-то расходятся, но, тем не менее, оба являются чрезвычайно интересными и дают нам возможность глубже проникнуть в мир древней живописи.

Прежде чем прейти к другим пунктам описания иконы, нужно уделить некоторое внимание нескольким существенным моментам в разговоре о пространстве. Говоря о пространстве в иконе, хотелось бы сказать о том, что существуют приемы, с помощью которых внутренний мир иконы отделяется от мира внешнего. То есть возникают своеобразные рамки, которые могут быть по-разному обыграны и исполнены. Они могут быть исполнены открыто, явно, например с помощью четко проведенной линии или изображения проема окна. Вообще, как иногда отмечают исследователи, для иконы какое-либо дополнительное обрамление вовсе не обязательный элемент, так как само изображение образует естественные границы, которые не нуждаются в дублировании. В случае с иконой «Благовещение Устюжское» это утверждение легко подтверждается. Действительно, горизонтальная линия края подножия Богоматери, вертикальные линии фигур, линия крыла архангела – все это создает здесь ощущение естественных рамок картины.

Хотелось бы сказать несколько слов о размерах фигур в композиции. Вообще, когда речь идет о величине изображаемых персонажей в живописных произведениях, написанных по законам прямой перспективы, в большинстве случаев фигуры изображаются большими на переднем плане и уменьшаются по мере удаления от зрителя. Говоря об изображении фигур в иконописи, можно сказать, что иногда так оно и есть. Однако здесь уменьшение фигур не всегда связано с тем, что они изображены на заднем плане и больше удалены от зрителя. Существует также понятие иерархии в изображении персонажей икон. Более значимые фигуры могут быть большего размера, менее значимые – меньшего. То есть величина фигур может в разных случаях быть как следствием обычной передачи пространства, так и показателем значимости изображенных персонажей. На иконе «Благовещение» это отражается в соотношении размеров Марии, Гавриила и фигуры Ветхого Деньми.

В этой связи нужно сказать еще и о том, что в иконе менее значимые персонажи, к которым молящийся обращаться не должен, могут быть изображены не в фас, а в профиль. Фронтальное изображение лика связано с тем, что молящийся человек должен иметь контакт с ликом святого, к которому он обращается с молитвой. Поэтому даже если сам сюжет иконы и положение фигур, на ней изображенных, подразумевает разворот ликов святых в профиль, иконописец все равно изображает лики в фас. Так, например, на нашей иконе фигура архангела явно обращена к Богоматери, на что указывает поворот его тела, Мария тоже может быть обращена к архангелу, на что может указывать разворот ее тела и подножия. Но лики их изображены в фас, они смотрят на нас, а не друг на друга.

Продолжая тему разной значимости персонажей в иконе, можно также сказать, что менее значимые фигуры даны в более динамичных позах, а более значимые – в более статичных. Это ярко иллюстрирует положение Марии относительно Гавриила. Фигура архангела отличается тем, что ей присуще сложное движение. С одной стороны, в фигуре есть динамика: поворот головы, жесты рук, подчеркнутые крупным узором складок на хитоне, разворот крыльев, с другой – мотив предстояния, вертикальные оси, читающиеся в изображении крыла, складках хитона. Фигура же Марии гораздо более статична, мы видим, что она твердо стоит на подножии, что придает фигуре некоторую столпообразность; складки ее одежд подчеркивают эту статичность.

От пространственных характеристик мне хотелось бы перейти к технике и колориту иконы. Как мы знаем, иконописному произведению, как правило, присущ локальный колорит, что подтверждается и в случае с данной иконой.

Прежде чем рассмотреть технические приемы, характерные именно для иконы «Благовещение», нужно сказать несколько слов о технике написания икон вообще. Если говорить в общем, то главное свойство иконописной техники – наслаивание. Это касается не только самих живописных слоев иконы, но и основы, на которой пишут красками. Перед тем, как приступить к работе, сам иконописец или какой-либо ремесленник (столяр, левкасчик) должен был подготовить доску. Ее проклеивали, затем покрывали паволокой - обычно это была ткань, реже - бумага, наклеенная на всю поверхность доски или на отдельные ее части. Паволока изготовлялась из льняных, пеньковых, позднее — хлопчатобумажных тканей[[12]](#footnote-12). Затем на паволоку наносился левкас – белый грунт, который состоял из белого порошка мела или гипса. Левкас так же наносился слоями, постепенно. Его поверхность тщательно шлифовали и выравнивали. После этого иконописец мог приступать к нанесению красочного слоя.

Начиная с IX в. живописные иконы, то есть те, на которых работа осуществлялась кистью и красками, писались только темперой. Темпера представляет собой пигмент, порошок, который необходимо смешивать со связующим веществом. Пигменты в средние века получали из органических соединений, камней, минералов и т.д. Чаще всего в виде связующего вещества применяли желтковую эмульсию. Но иногда как связующее вещество использовали и яичный белок, и растительные и животные клеи, и смолу деревьев.

Во все времена при написании икон мастера старались придать своим произведениям как можно большую сохранность. На это направлены все процессы, которые ведутся мастером при написании иконы, начиная от подготовки доски, заканчивая покрытием готовой иконы олифой. Даже сам процесс наложения красок на поверхность иконной доски устроен так, чтобы продлить жизнь будущему произведению. Итак, когда иконописец накладывает красочные слои, он делает это с величайшей осторожностью и кропотливостью. Каждый слой краски должен быть нанесен достаточно тонко. А каждый последующий слой наносится только после полного высыхания предыдущего, чтобы не допустить смешения красочных слоев. Что же касается разнообразия самих пигментов, то здесь можно сказать, что в средние века использовалось не так много различных красок. В основном это киноварь, охра, сиена, аурипигмент, ультрамарин, индиго, малахит, умбра, древесный уголь и свинцовые белила[[13]](#footnote-13). Разнообразие и богатство оттенков красок достигалось несколькими способами. В первую очередь это было смешение пигмента с эмульсией. Также нужно учесть, что практически для всех красок обязательной примесью были или белила, или уголь. К этому можно добавить и то, что при наложении нескольких слоев друг на друга получались различные оттенки. Слой мог быть очень тонким, так что из-под него просвечивал предыдущий, а мог быть и более толстым. Таким путем достигалось не только разнообразие оттенков, но и незаметный переход от одного тона к другому.

Помимо того, как смешивались пигменты, какие цвета использовали древние иконописцы, нужно отметить, что очень важным является и то, в какой последовательности мастер писал персонажей, детали, лики на иконе. Сначала иконописец наносил черной краской контур рисунка прямо на белый левкас. Затем начиналось нанесение непосредственно красочных слоев. Первым этапом при накладывании красочных слоев является письмо санкирью (красочный тон коричневого, зеленоватого или коричнево-розового цвета, которым прокрывают личные части изображений[[14]](#footnote-14)). При подробном письме санкирь сверху перекрывается последующими слоями и проглядывает лишь в тенях. Так же одним из первых слоев наносилось на икону и золото.

Поверх санкири наносился повторный рисунок, воспроизводящий черты ликов, которые еще просвечивали сквозь слой санкири на этом этапе письма. Обычно повторный контур исполнялся краской не очень темного коричневого или оливкового цвета. Вообще детальное прописывание ликов – последняя стадия в накладывании красочных слоев. При детализации ликов на повторный контур наносят более тонкие линии темного цвета. Таким образом, через несколько слоев личной (живопись ликов или частей тела) живописи просвечивали предыдущие, в том числе и первоначальный рисунок. Все это создавало эффект оттушевки, плавных переходов темной краски.

В доличном (живопись всех частей иконы, кроме ликов и частей тела) письме после нанесения основных тонов делалась побелка. Пробелка выполнялась в несколько этапов какой-либо краской, смешанной с белилами; причем на каждом последующем этапе белил примешивали все больше. Высветления также могли выполняться золотой или серебряной красками. Что касается личного письма, то здесь для обозначения высветляющих слоев применяется термин «охрение»[[15]](#footnote-15). Самый верхний слой охрения выполнялся белилами без примесей. На лики, кроме высветляющих мазков краски, наносили еще и румяна, которые играли роль теплых теней. Краска для румян состояла из смеси киновари с небольшим количеством охры или белил.

После нанесения пробелов и охрения (а иногда и до этого) иконописец наносил завершающий контур. Обычно это очень четкие линии, хотя иногда контур может быть проведен достаточно свободно.

После небольшого обзора общих технических приемов в иконописи перейдем непосредственно к рассматриваемой иконе и ее технике.

Рисунок, нанесенный на белый левкас, был выполнен черной сажей. Таким же способом нанесена обводка по рисунку, которая создает теневую оттушевку, так как нанесена по всему контуру в различной степени интенсивности и плотности. При написании ликов в «Благовещении» слои краски наносились в определенной последовательности. По поверхности лика положен тонкий слой охры, через который просвечивает рисунок сажей, благодаря смешению с охрой воспринимающийся как зеленый. Возможно, что сверху тени были усилены мазками зеленой краски (по овалу лица, в глазницах, по линии носа)[[16]](#footnote-16). В светлых местах иконы охра положена прямо на белый левкас. Для выделения выпуклых мест на ликах верхними мазками положены слои разбеленной охры и киноварная подрумянка. Верхние веки и линия носа выделены красной описью, которая размывается к краю и переходит в тон охры. Губы прописаны киноварью, на верхней губе опись темная, в углах рта – притененная. Темные описи, коричневые и черные, лежат по линиям бровей, ресниц, век и ноздрей. В лике Богоматери тон охры мягче, имеет более теплый, розовый оттенок, на иконе подрумянка лика почти не сохранилась, но ее роль была активнее, чем в лике архангела. Лик Богородицы прописан мягче, тени тоньше наложены и имеют более светлые оттенки. За счет этого лик имеет менее выраженный объем. На Марии темно-синий хитон, вишневого оттенка мафорий, украшенный золотой каймой и золотой бахромой, синий чепец и ярко-красные туфли. Красный и синий цвета составляют антиномическое единство. Как правило, они выступают вместе. Красный и синий символизируют милость и истину, красоту и добро, земное и небесное, то есть те начала, которые в падшем мире разделены и противоборствуют, а в Боге соединяются и взаимодействуют. Богоматерь стоит на золотом орнаментированном подножии у престола, покрытого золотой узорчатой тканью. Подножие украшено тонким, линейным орнаментом по золотому фону. По краю подножия идет коричневая полоса с зеленым ромбовидным орнаментом. Христос Эммануил изображен обнаженным и перепоясанным по чреслам зеленоватой тканью. Его фигура почти сливается с красным мафорием Богоматери, так как написана в красноватых тонах, что подчеркивается аналогией с нитью пряжи в руках Богоматери. Фигура Христа неявна, видна как будто через драпировку хитона Марии.

На архангеле хитон золотистого цвета с разделкой коричневато-вишневатого тона. Хитон украшен золотым ассистом. На правой руке – темный клав[[17]](#footnote-17). Гиматий светлый, оливково-зеленый, переливчатый, в тенях – охристый, обернут вокруг пояса, один конец наброшен на плечо, а другой с грузиком на конце свободно свисает за спиной. Фигура архангела наполнена теплыми, охристыми оттенками, здесь присутствуют и светлые и темные места, и песочные и красные оттенки; его хитон прорисован золотыми штрихами, а голубой гиматий переливается желтыми тенями. Волосы его также прорисованы четкими золотыми линиями. Эта золотая прорисовка порой напоминает скорее приемы гравировки, чем живописи и называется ассистом (лат. *assist* — присутствующий). Ассист, как правило, символизирует Божественный свет. Одежда на фигуре архангела отличается ритмично спадающими, расходящимися веером, округло лежащими складками. Складки же на одежде Марии лежат гораздо спокойнее, однообразнее, они в основном располагаются вертикально, имеют угловатые узоры. Эти детали подчеркивают столпообразность фигуры Богородицы и несут в себе мотив замкнутости, укрытия, который тесно связан с иконографией иконы[[18]](#footnote-18). Так расположены, например, крестообразные складки мафория вокруг Младенца.

Что касается изображения Ветхого Деньми, его волосы русые, одежды светлые: светло-синий хитон и зеленовато-голубой гиматий.

Фигуры архангела и Богоматери окружены поздним левкасом XVI в. Первоначальные очертания фигур немного искажены, так как очертания их вырезаны по контуру. Древний золотой фон сохранился частично. Древние нимбы архангела и Марии утрачены и заменены слоем левкаса XVI в. Крылья архангела в первоначальном варианте иконы имели иные очертания, их контуры вырезаны вместе со слоем левкаса при поновлении иконы в XVI в. Изображения крыльев были изменены. По фрагменту левого крыла красноватого оттенка, сохранившегося над отворотом рукава, а так же по вставке левкаса XVI в. над крылом, можно угадать первоначальное его положение. Плохо сохранилось изображение престола Богоматери. От него до наших дней дошел фрагмент изображения золотой узорной ткани и часть подножия. На стыке досок видны утраты живописи XII в. и четыре широкие вставки левкаса. Так же не сохранились зарукавья хитона Богоматери, на которых оставлена поздняя запись. Лучшую сохранность имеет лик архангела, живопись же на лике Марии немного потерта. Полустерты нимб и лик «Ветхого Деньми». Поля иконы покрыты новым левкасом.

Как мы можем видеть, красочный слой иконы сохранился не полностью. На нем немало утрат. Но, тем не менее, мы понимаем, что перед нами прекрасный образец древнерусской живописи, дающий возможность оценить непревзойденное мастерство иконописцев прошлых лет.

**Заключение**

На протяжении многих веков развивалось христианское искусство Древней Руси. Совершенствовались методы и техника живописи, мастерство иконописцев. Русские иконы, монументальные, величественные рассказывали верующим людям об основах христианской религии. Икона «Благовещение Устюжское» является одним из тех великих произведений древнерусской живописи, которые имеют исключительное значение для русской культуры.

Рассмотрение иконы с точки зрения ее колорита, техники, пространственных характеристик – непростой и интересный процесс.

В заключение хотелось бы еще раз сказать о том, что при изучении истории этой иконы удалось обнаружить два варианта происхождения ее названия (легенда и версия о копии иконы). В части посвященной пространству иконописного произведения, достаточно много говорилось о различных трактовках необычных пространственных характеристик иконы. Это и чрезвычайно интересная концепция, рассказывающая об иконе как изображении, приглашающем зрителя внутрь своего пространства. И заставляющая задуматься мысль о том, что древний художник воспринимал реальность совсем не так, как современный, что и сказывалось на необычном построении пространства в древних произведениях.

Еще одним важнейшим разделом при изучении иконописного произведения является техническая сторона его создания. Многочисленные приемы передачи тени, света, письмо ликов, одежд, создание не только внешне прекрасного, но и долговечного произведения иконописи – все это одна из интереснейших тем при изучении иконы. Особенно если речь идет о произведении такого масштаба (здесь можно говорить и о величине иконы и о ее неповторимой художественной ценности) как икона «Благовещение Устюжское».

Подводя итог, можно сказать, что, даже несмотря на то, что икона дошла до наших дней не в полной сохранности, невозможно не ощутить того необыкновенного впечатления, которое она производит на зрителя. Анализ данной иконы дает нам возможность изучить ее технику, колорит, сюжет, историю и увидеть не просто древнее произведение искусства, но и понять, почему именно таким оно предстает перед зрительским взглядом, почему производит на зрителя такое впечатление. Сложность технического исполнения, высочайшее мастерство художника, мягкий колорит и сам сюжет – все это создает неповторимое ощущение при взгляде на икону.

**Список источников и литературы**

1. Вилинбахова Т. Б. Новгородская икона / Т.Б. Вилинбахова. – СПБ. : Аврора, 2006. – 128 с.

2. Дмитриева Н. Чудотворная икона Божией Матери «Устюжское Благовещение»// Н. Дмитриева//Встреча. Культурно-просветительская работа. - 2007. - № 4. - С. 22-23.

3. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период// Г.С. Колпакова. - СПБ, 2007. - С. 234.

4. Раушенбах Б.В. Пристрастие (сборник) [Электронный ресурс] // Б.В. Раушенбах. - Электрон. дан. – М.: Аграф, 1997. – 432 с. – Режим доступа: //http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=638

5. Словарь иконописца на основе "Словаря изографа" В.В. Филатова//

http://www.icon-kanon.ru/slov1/sl.htm

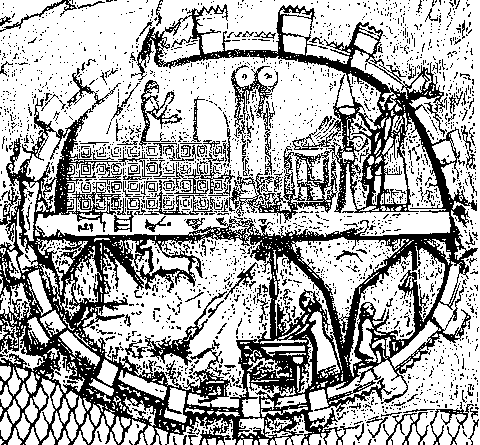
6. Яковлева А. Техника иконы [Электронный ресурс] // А. Яковлева; под ред. Т.В. Моисеева. История иконописи. – Электрон. дан. – М.: АРТ-БМБ, 2002. – 290 с. – Режим доступа: // http://nesusvet.narod.ru/ico/books/yakovleva/

7. Успенский Б.А. Семиотика иконы [Электронный ресурс] // Б.А. Успенский. – Электрон. дан. – М. : Школа, 1995. – 360 с. – Режим доступа: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/b\_ouspensky/b\_ouspensky\_2.htm

8. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X – начало XV века. Том I. Сост.: Брука Я.В.,Иовлевой Л.И. - М.: Красная площадь, 1995. – 272 с.

**Приложение**

**Рисунок 1.**



1. Вилинбахова Т. Б. Новгородская икона. СПБ, 2006. С. 48. [↑](#footnote-ref-1)
2. Дмитриева Н. Чудотворная икона Божией Матери «УстюжскоеБлаговещение»//Встреча. Культурно-просветительская работа. 2007. № 4, С. 22-23. [↑](#footnote-ref-2)
3. Херувим — небесное существо с крыльями, которое упоминается в Библии. Это самые близкие (как и серафимы) к Божеству существа. В христианстве херувимы - второй ангельский чин. [↑](#footnote-ref-3)
4. серафим — ангел, особо приближённый к престолу Бога и Его прославляющий. У него 6 крыльев. В христианстве серафим - это первый ангельский чин. [↑](#footnote-ref-4)
5. Успенский Б.А. Семиотика иконы [Электронный ресурс] // Б.А. Успенский. – Электрон. дан. – М. : Школа, 1995. – 360 с. – Режим доступа: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/b\_ouspensky/b\_ouspensky\_2.htm [↑](#footnote-ref-5)
6. Раушенбах Б.В. Пристрастие (сборник) [Электронный ресурс] // Б.В. Раушенбах. - Электрон. дан. – М.: Аграф, 1997. – 432 с. – Режим доступа: //http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=638 [↑](#footnote-ref-6)
7. Успенский Б.А. Семиотика иконы // http://nesusvet.narod.ru/ico/books/b\_ouspensky/b\_ouspensky\_2.htm [↑](#footnote-ref-7)
8. Успенский Б.А. Указ. Соч. // http://nesusvet.narod.ru/ico/books/b\_ouspensky/b\_ouspensky\_2.htm [↑](#footnote-ref-8)
9. Раушенбах Б.В. Пристрастие (сборник) //http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=638 [↑](#footnote-ref-9)
10. Раушенбах Б.В. Указ. соч. //http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=638 [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же // http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=638 [↑](#footnote-ref-11)
12. Словарь иконописца на основе "Словаря изографа" В.В. Филатова//

    http://www.icon-kanon.ru/slov1/sl.htm [↑](#footnote-ref-12)
13. Анна Яковлева. Техника иконы// http://nesusvet.narod.ru/ico/books/yakovleva/ [↑](#footnote-ref-13)
14. Словарь иконописца на основе "Словаря изографа" В.В. Филатова// http://www.icon-kanon.ru/slov1/sl.htm [↑](#footnote-ref-14)
15. Словарь иконописца на основе "Словаря изографа" В.В. Филатова// http://www.icon-kanon.ru/slov1/sl.htm [↑](#footnote-ref-15)
16. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог, сост.: Брука Я.В., Иовлевой Л.И. - М.: Красная площадь, М., 1995, с. 47 [↑](#footnote-ref-16)
17. Клав (греч. ) — нашивное украшение в виде вертикальных полос, идущих от плеч до нижнего края одежды [↑](#footnote-ref-17)
18. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПБ, 2007. С. 234. [↑](#footnote-ref-18)