
Дослідження:
фрагменти

Володимир ОВСІЙЧУК

КОЛІР В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ

Volodymyr OVSIYCHUK. Colour in the Ukrainian Painting.

Фрагмент монографічного дослідження "Колір в українському малярстві X — XVIII століть", підготовленого до друку.

XII ст. не було для мистецтва сприятливим. Час монументального будівництва, як і монументального мистецтва минув. Ця доба, за винятком початку століття — поліхромія Михайлівського Золотоверхого собору, не знає мозаїки. Ікона залишається основним об'єктом, де продовжуються традиції великого монументального мистецтва, але в іконі з'являються і нові явища: виразніша психологізація, драматизація, динамічність руху і багата колористична фактура, філігранність виконання. Досить виразніше, порівняно з попереднім століттям, виявляється колір, програма якого вже закладена в мозаїчний "Євхаристії" Михайлівського Золотоверхого собору і розвинена впродовж наступного періоду, до монгольського нашествия.

Цікаве зауваження подає Д.Лихачов, розмірковуючи над літературою феодального періоду, яка "найтісніше пов'язана з життям — з потребами і вимогами феодального суспільства". Він пише, що "література в основному знала лише дві фарби — чорну і білу; визначення того, якою фарбою писати ту чи іншу дійову особу, належало реальній політичній дійсності й місцю в ній самого автора"¹. Звісно, що літописець як піддана людина, оперта на розвинутий сюзеренітет-вассалітет, описував противників темною фарбою, прибічників — світлою. Князю належало почесне місце, і літературні портрети князів XII-XIII ст. такі ж ідеально величаві, як їх живописні прототипи, реальною ознакою яких є "краса воїну — зброя" (за збірником Святослава 1076 р.). Парадне й офіційне становище князя відповідало монументальній іконі, — так для XI ст. є св. Георгій, для XII ст. — Дмитро Солунський. Ці два твори наче відображають ідеал мужньої краси, яким він сформу-

вався в кожному зі століть з супутніми якостями: героїзмом особи, могутністю, поняттям й водночас церемоніальністю, що зближує зображених святих воїнів із земними справами. На їх образах помітна та зміна, яка увійшла в суспільне життя — політична і духовна. Вона засвідчена з такою яскравою очевидністю, відбиваючись на багатьох чинниках, що мимоволі стала ознакою невідворотного руху часу, наповненого глобальними подіями, єдиноборством суперечливих світоглядів, ідей, уявлень, супроводжуваних людськими емоціями, пошуками істини, заміною одних естетичних норм іншими.

Художній твір, якого б він не був призначення, став у культурі Київської Русі, як надалі в інших політичних умовах, унікальним чинником духовного життя суспільства. Отже ікона й поступове іконографічне збагачення відображають не лише теологічні ідеї, а й на найвищому рівні є носіями філософських ідей, бо, спираючись на цілком справедливий вислів О.М.Берже, що "до деякої міри ікона є історією краю і народу"², виступають не замкненими літургійними ілюстраціями, а макрокосмом і мікрокосмом зі всіма їх мінливими колізіями. Тим важливіше через ікону зрозуміти тяжке для історії Русі XII століття, яке було одним з великих конструктивних періодів європейської історії (Д.Барраклоу)³, а для Русі суворим досягненням власної долі. Цей час ідеально розкриває іконний живопис — в ньому відсутня попередня велич духу, проте з'являються нові якості, які поглиблюються, не змінюючись у кардинальній спрямованості, з появою на Русі кількох візантійських шедеврів. Передусім це дві ікони Богородиці — Пирогощська та Вишгородська (Володимирська), які стали реліквіями. Також у Києві на цей час були відомі зразки західно-європейського мистецтва і не тільки в мініатюрах, — згадати б добірно ілюмінований "Кодекс Гертруди" та взагалі тісні матримоніальні зв'язки Ярославичів з європейськими королівськими родинами, що зав'язувались і в подальшому. Активну орієнтацію на Захід очолював Ізяслав Ярославич, який під час своїх втеч мав контакти з поляками, німецьким імператором Генріхом IV з Франконської династії та врешті з палою римським Григорієм VII, а для папи "Русь була в тих часах, зокрема, важним тереном під політичним і церковним оглядом"⁴. Київський князь Всеволод

²Берже М. Духовність ікони// Богословія.— Рим, 1965.— Т. 29.— С. 95.

³Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма.— М., 1987.— С. 109.

⁴Чубатий М. Історія християнства на Русі-Україні.— Рим, Нью-Йорк, 1965.— Т. 1.— С. 390.

¹Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси.— М., 1970.— С. 29.

примикав до союзу з імператором Генріхом IV, скріпивши зв'язок династичним подружжям імператора зі своєю дочкою Євпраксією (в Німеччині імператриця Адельгейда)⁵ Під кінець століття князь Святополк Ізяславич запросив з Німеччини євреїв-лихварів, які оселились у Києві, де будували синагогу, займаючись фінансовими операціями та з метою найбільшої наживи торгівлею (могли бути полонені під час війн половцями⁶). Такою політикою князя не були задоволені кияни, і коли в 1113 р. помер Святополк, вони збунтувалися, — тоді “здійснився перший у Києві єврейський погром”⁷ Врешті Володимир Мономах їх відпровадив туди, звідки вони прийшли.



Дмитро Солунський. Мозаїка із церкви Архангела Михайла у Києві.

⁵Євпраксія втекла від чоловіка, не витримавши знущань, і при посередництві папи повернулася на Русь, де поступила в монастир поблизу Чернігова (померла в 1109 р.).

⁶Гумелев Л.Н. От Руси к России.— М., 1992.— С. 80-81.

⁷Там само.— С. 84.

Ці події вказують, що Русь не була відгородженою від Європи, що особливо слушно підтверджує мистецтво Галицької землі. У ньому мусили відбитися культурно-господарські зв'язки, які через фінансово-торговельні зносини та вже згадані особливо важливі матримоніальні стосунки виразилися в обміні цінними предметами побуту, зброї, тканинами тощо. І “Кодекс Гертруди” міг бути не поодиноким мистецьким твором, відомим у Києві, а головню при цьому виявилися обміни морально-етичними цінностями, які відбивалися в естетичних смаках, манері поведінки, в утвердженні характерів та їх опосередкованому втіленні в художніх зображеннях. Так з'являється рідкісний мотив ікони Дмитра Солунського⁸, що сидить на троні, відтворюючи позою, владним виглядом, войовничим жестом неприборканий характер руського князя. Сидячий святий воїн — явище справді неабияке, та ще й покровитель ратної справи. Такий мотив мусів би мати своє виправдання і не стільки в сидячих позах Влахернської Богоматері або Спаса Пантократора в мандорлі, скільки в ближчих аналогіях за своєю світською суттю. Відома лише одна кам'яна іконка (XI-XII ст.) із сидячим на троні Дмитром, який тримає в руках меч, з жестом, близьким до живописного прототипу⁹ Іконографічний ізвод цього зображення був відомий у Візантії, де відбився в рельєфних образах Георгія і Дмитра з фасаду святого Марка у Венеції¹⁰

Тут кучеряві воїни, в обладунках, зі всіма регаліями, з жестом правої руки, якою витягають з піхов мечі, сидять на подушці, покладеній на сидінні. Вони майже повністю відповідають Дмитрові з живописної ікони. Проте остання композиційно і образно монументальніша, епічніша, змістовно глибша і художньо цільніша. Водночас образ в іконі суб'єктивніший чи, правильніше, вузько плановий, — в ньому, порівняно з Георгієм XI ст., закладена інша програма, що відповідала позиціям певного середовища, його естетичному ідеалу й суспільному становищу. В такий спосіб був чітко виражений світський кня-

⁸Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи.— Т. 1.— М., 1963.— С.73, ил. 15, 16.

⁹Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв.— М., 1983.— С. 26, ил. 1, табл. 14. Матеріал — червоний овруцький шифер — свідчить про південно-руське походження ікони.

¹⁰Steinmann. Das Geheimnis der Medicigraeber Michel Angelos.— Leipzig, 1907, ил. 27, 28. На цю подібність вказував В.Лазарев (Русская иконопись. Иконы XI-XIII веков.— М., 1983.— С. 167, N 20), два рельєфи візантійських майстрів віднесені до рубежу XII-XIII ст., проте правильніше їх датувати другою половиною XI ст., що відповідає часу перебудови собору св. Марка.

жий ідеал, що сформувався на Русі в процесі утворення складних шаблів феодальних стосунків. Основне в характеристиці князів: церемоніальність, геральдичність, їх великі вчинки, і дії, поважні жести, відсутність душевних переживань, ідеальний позачасовий стан та лицарський зовнішній вигляд, як це подається тогочасними літописцями і також чітко втілено іконописцем в живописному образі.



Дмитро Солунський. Деталь мозаїки із церкви Архангела Михайла у Києві.

Недаремно В. Антонова вбачала в іконі можливий портрет князя Всеволода¹¹, що слушно заперечував В. Лазарев¹², хоча сам датування ікони визначав за княжим знаком власності Всеволода Велике Гніздо, виявленим на спинці трону¹³ (до речі, домальований на іконі в XVI ст.) (!?), що дало йому привід стверджувати, що ікона пожегнута великим князем Всеволодом собору в Дмитрові. Тим самим визначається час її створення (кінець XII — початок XIII століття)¹⁴. Дмитрівський собор у Володимирі будувався в 1193-1197 р., присвячений патрону Всеволода, і, напевно, відразу був розмальований, в чому зафіксована участь константинопольського жи-

вописця. Збережені фрагменти фресок (сцени з композиції "Страшний суд") можуть бути використані як порівняльний матеріал з живописом ікони. Але потрібно відразу категорично заперечити: ні в часі, ні в образному ладі, отже в характері живопису між ними немає нічого спільного. Вони несуть протилежні духовні й естетичні цінності, бо не лише належать до духовних середовищ, розділених кардинально суперечливими мистецькими орієнтирами, а й створені в різний час, — між ними відстань близько століття. Появу ікони слід віднести не до кінця, а до початку XII ст., вона містить художню міру, притаманну естетичним нормам того часу за масштабним розгортанням образу, відповідаючи ще традиціям XI ст., проте композиційно-живописні нововведення відбивають всю складність художніх ідей початку XII ст. Отже, цей образ справді творився для храму св. Дмитра, що був збудований у Києві, і таки мав на увазі живого прототипа — київського князя Ізяслава (Дмитра). Такий живописний панегірик, як і літописний, міг з'явитися за правління князів Всеволода (1078-1094) та Святополка-Михайла (1093-1113) — в іконі був відтворений лицарський образ князя наче довільно повторений з мозаїчного зображення, повніше відповідаючи літописному опису: "Був же Ізяслав на вигляд гарний, тілом великий, незлобивий норовом, кривду ненавидів, любив правду. Хитрощів же в нім не було, ні лукавства, а був він прямий умом, не воздаючи злом за зло"¹⁵.

В іконі відтворений стан готовності постояти за справедливість проти зла, що немов відповідає літописній оповіді братньої любові, бо "задня любові мученики пролили кров свою, задня любові ж і сей князь пролив кров свою за брата свого, здійснюючи заповідь господню"¹⁶. Тому благословіння Христа тут спеціально обумовлювалося як і мученицький знак в його руці, бо той, хто "пробуває в любові, у бозі пробуває, і бог у ньому пробуває"¹⁷. Така духовна програма змістовно доповнювала художню, що, як виявляється, на той час також програмувалася і виглядала ще складнішою через зіткнення в ній кількох різномірних і досить суперечливих мистецьких явищ.

Ікона "Дмитро Солунський"¹⁸, безсумнівно,

¹¹ Антонова В.И. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова// Краткие сообщения Института истории материальной культуры. 1951. — Вып. 11. — С. 85-98.

¹² Лазарев В.Н. Русская иконопись. Иконы XI-XIII веков. — М., 1983. — С. 167.

¹³ Рыбаков Б.А. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X-XII веков// Советская археология. — 1940. — № 6. — С. 235-236.

¹⁴ История русского искусства. — Т. 1. — М., 1953. — С. 474.

¹⁵ Літопис — Руський. — С. 123.

¹⁶ Там само. — С. 124.

¹⁷ Євангеліє від Іоанна, XV, 13.

¹⁸ Дошка, темпера, 156x108. Перевезена до Третяковської галереї із Успенського собору в м. Дмитрові. З оригінального живопису залишилися голова, торс права рука з мечем, частина лівої руки до ліктя, сорочка, ноги до ступні та Спас у лівому верхньому

призначалася для храму і, можна гадати, зі спеціальною поминальною місією як ідеальний образ трагічно загиблого князя Ізяслава. У цій ролі ікона в тодішньому Києві виступала, можливо, вперше, проте в романському мистецтві Західної Європи такого характеру святе зображення нерідко практикувалося, і подібна традиція, очевидно, торкнулася Києва, де на той час для цього були підготовлені умови.



Дмитро Солунський. Ікона поч. XII ст.

Найвірогіднішим ініціатором замовлення та інтерпретатором образу могла виступити Гертруда, дружина князя, яка після його смерті ще прожила багато років (померла 1107 або 1108

р.)¹⁹. У своїх заходах вона, можливо, мала повну підтримку як з боку князя Всеволода, так згодом князя Святополка-Михайла, свого сина (до речі, якого не любила). Не безслідно минуло вбивство сина Ярополка (1087), також віроломне, як перед тим чоловіка, князя Ізяслава. “Кодекс Егберта” і п’ять мініатюр “Кодексу Гертруди”, можливо, зумовили створення ікони. Мініатюри кодексу продиктували позу, трон і характер виконання — загально-піднесене маєстатичне зображення відзначається мініатюрною делікатністю і крихкістю. В ньому відсутня фольклорна образність, і порівняно з Георгієм у Дмитрі Солунському втілений протилежний до калокагатійного ідеал краси, позначений суб’єктивною особливістю. Можливо в цьому приховується схилення до портретності (обожуваний образ чоловіка), зважаючи на вимоги замовника та опис літописця. Закладена в іконі інша стильова орієнтація і світський характер зображення відсторонили її від провізантійського спрямування. Проте в тому часі така ікона анахронізмом або якимось винятком не була, враховуючи активні дипломатичні і родинні зв’язки з Європою, які посилювалися за Всеволода, князя високої освіченості. Всеволод шанував брата Ізяслава і в церковних справах був толерантним, підтримував зв’язки і з Візантією, і з Римом, бо “стосунки між Києвом і папами не припинялися протягом 40 років після поділу церков”²⁰.

Очевидно, композиційним і образним вирішенням ікона виділялася в тому часі (навіть виходячи з того, скільки вона сьогодні ставить проблем), проте за технологічним виконанням, судячи з рентгенограм, має спільні засади з творами кінця XI ст., передусім з іконою “Богоматір Велика Панагія” — “манера письма обличчя Богоматері... має багато спільного з живописними способами, які застосовувалися при намалюванні обличчя Дмитра Солунського”²¹. Зовні ця спільність простежується пронесенням через ряд чудових образів прегарного овалу обличчя елліністично-класичної форми з тонким окресленням об’ємності, що зближує Георгія, Благовіщення, Богоматір Велику Панагію з Дмитром Солунським, та, нарешті, канонічна система рис обличчя, об’єднаних естетичним ідеалом часу, які в своїй основі зберігали вироблену тим періодом нормативну пластику. Ха-

куті. Також проявляються під пізнішими записами невеликі деталі ступнів, подушки, трону. Інші частини постаті, тло (колись срібне), спинка трону, ангел, що летить з короною-вінцем були намальовані в XVI ст. Ікона реставрувалася багаторазово в старому часі і нарешті в 1924-1928 рр., при цьому були залишені пізніші записи. Стан ікони простежується за рентгенограмами: Виктурина М.П. Опыт истолкования рентгенограмм некоторых древнейших русских икон. — С. 158-160; Розанова Н.В. Некоторые итоги исследования физическими методами древнейших русских икон. В кн.: Русское искусство XI — XIII веков. — М., 1986. — С. 169-178.

¹⁹ Качуровська-Крюкова Л. Егбертів Кодекс X-XI століть та його українське оздоблення // Пам’ятки України. — 1991. — № 4. — С. 9.

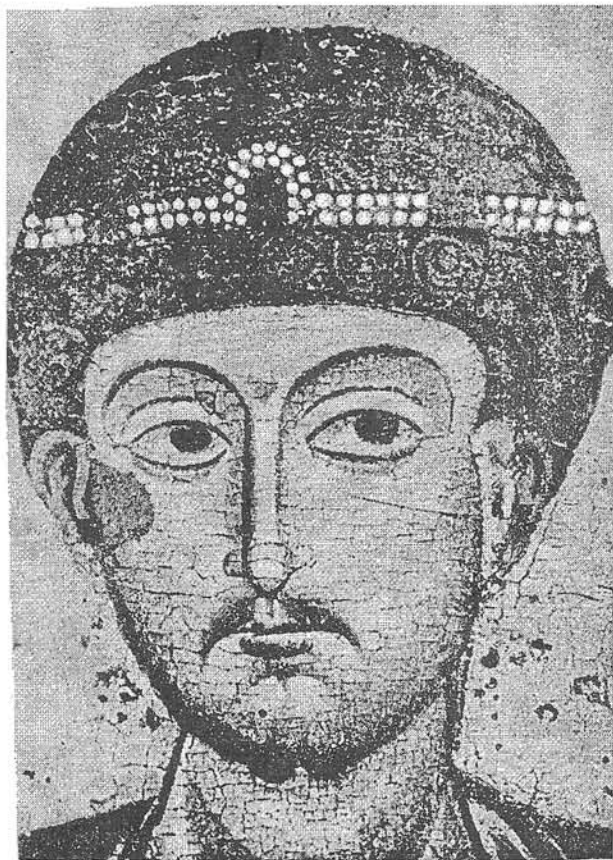
²⁰ Полонська-Василенко Н. Історія України. — К., 1992. — Т. 1. — С. 142.

²¹ Виктурина М.П. Опыт истолкования рентгенограмм некоторых древнейших русских икон. — С. 162.

рактрне розміщення тіні: навколо ока, обабіч носа, з одного боку сильніше, на перенісці, під нижньою губою та по контуру овалу голови і красномовна деталь, яка повторюється в тих іконах, за винятком Єммануїла, Спаса і Миколи, — невисоке чоло, прикрите густою шалкою волосся або мафорієм, що чіткою лінією відмежовані від чола, а також затінені ніздрі носа та, нарешті, така об'єднуюча художня деталь, чинна в час процвітання мозаїки, як окреслююча червона лінія верхніх повік, очей, брів, носа. Однак найвиразнішою об'єднуючою засадою в розглянутих іконах виступає мислення великою внутрішньою формою, цільно і органічно об'ємною, подібно до скульптури Стародавнього Єгипту і грецької архаїки, що в такій своїй класичній вираженості не повториться згодом. Слід додати немаловажні деталі рентгенівського дослідження: килимок під ногами Дмитра, можливо, був овальної форми²², спинка трону — червоною, тло — срібним²³, а також пишне оздоблення святого (кесарів вінець на голові, обладунок, пояс, окаймлення одягу, трону та килимка) своєю надмірністю й характером розміщення нагадує обшиваний перлами одяг Ярополка та Ірини з мініатюри “Коронація” “Кодексу Гертруди”, навіть мотив прикраси тільника Дмитра перегукується з таким самим мотивом обрамлення лоруму св. Ірини зі згаданої сцени, а характер зав'язі вузла синьо-зеленої накидки Дмитра відповідний вузлові набедреної драперії Христа з мініатюри “Розп'яття” Перлові прикраси переважно зустрічалися у фрескових розписах XI–XII ст., у мініатюрах з такою щедрістю лише в “Кодексі Гертруди”, тому в ранніх іконах ними зі смаком оздоблювали ритуально-святковий одяг, що відповідало пишності владичних дворів Константинополя і Києва, а дещо згодом в інших умовах перейшло в орнаментальну надмірність (для порівняння візьмемо ікону Олексі Петрова “Микола Липенський”, 1294 р.)²⁴.

Незважаючи на величезні втрати, часті доповнення, які послабили первісний вигляд ікони, що відзначався винятковою витонченістю, все ж загальний її емоційний тон відповідає незвичному для київської ікони кінця XI–початку XII ст. колористичному ладові. Унікальною є загальна холодна тональність (до речі, холодна тональність збережена в мініатюрах “Кодексу Гертруди”),

яка твориться дещо складнішим, ніж у попередньо розглянутих іконах, колористичним ладом. Ця зміна колористики, збагачення її новими якостями зумовлена безсумнівно, з відбиттям нових художніх і образотворчих завдань, зокрема впливом західноєвропейського мистецтва. Відбувся певний відхід від візантійського канону під тиском живого емоційного чуття, спрямованого на досягнення більшої ясності й виразності образного ладу шляхом своєрідної глибини та гармонійності кольору.



Дмитро Солунський. Фрагмент ікони поч. XII ст.

Гармонія кольорових, достатньо насичених та декоративно звучних одна щодо одної площин, зближених ступенем ясності та виразних за образотворчою функцією, спирається на міцно організований кольоровий лад цілості. Первісно зображення на срібному тлі виглядало чіткішим, і колір тла рефреном відгукувався в нагрудній перев'язі, мечі та взутті, він був внутрішнім простором, світлом і водночас кольором, на якому хроматичні кольори набирали окресленої конкретності й поглибленішої барвистості. Ця багатокольоровість ікони, на відміну від попередньої одноманітності, зближує її з мозаїчною “Євхаристією” Михайлівського Золотоверхого монастиря, підлягаючи естетичним потребам часу. Та сама життєво виправдана динаміка, але в

²²Розаїнова Н.В. Некоторые итоги исследования физическими методами древнейших русских икон. — С. 178.

²³Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. — Т. 1, № 10. — С. 71–73.

²⁴Історико-архітектурний музей-заповідник у Новгороді.

мозаїці евхаристійна, ритуально-величава посвяченість, духовна зосередженість й по-земному зрозуміла дієвість події відгукуються в іконі ще більш земним ритуалом — клятвою, асоціюючись через патронат з живим прототипом, представником панівного клану. Звідси і портретність, і зближення з реаліями, і естетизоване ідолство, а також незвичний, але досить симптоматичний характер ікони — ідеальний образ лицаря з досить скромними цитатами, з священного писання, що асоціюються за своєю духовно-напруженою атмосферою з характером листа Володимира Мономаха до Олега Святославича, внука Ярослава Мудрого, на той час тривалого його суперника. До речі, Олег — людина віроломна, мстива, був убивцею сина Мономаха — Ізяслава, свого хрещеника, пізніше автором “Слова о полку Ігоревім” влучно названий Гориславичем за те горе, яке він приніс Русі своїми братовбивчими війнами. Цитати листа навчально-моралізуючі: “Чи дивно, що муж поліг у поході?” Так гинули ліпші з предків наших... Так прощає Олегу убивство свого сина, сміло перефразовуючи воїнську формулу підбадьорювання воїнів перед битвою: “аще муж, убьен есть на рати, то кое чюдо есть?”²⁵. “Я тобі не ворог і не месник. Не хотів-бо крові твоєї видіти у Стародубі, але не дай мені Бог кров від руки твоєї видіти, чи від повеління, чи котрогось із братів. Якщо ж я брешу, хай Бог мене судить і хрест чесний”²⁶. Лист написаний щиро і з гідністю людиною, яка “усвідомлює свою велику моральну силу” і яка стоїть вище над дріб’язковістю і суєтою та турбується за правду і свою країну²⁷.

У творах Мономаха знайшли відбиття найважливіші дві позиції, визначені в тогочасному політико-культурному житті країни, — це дивовижно виявлена етична система в галузі політики та високі норми особистої моралі, що в такому дозрілому варіанті та за масштабним охопленням військово-політичних проблем ні раніше в Русі, ні в тогочасній Європі під жодним приводом не підіймалися²⁸.

²⁵ Слова князя Данила Романовича (1254 р. Літопис руський. — С. 411).

²⁶ Повість врем’яних літ. — С. 379.

²⁷ Лихачев Д. Великое наследие. — М., 1975. — С. 115.

²⁸ Цікаво зіставити дану ікону Дмитра Солунського з вільною копією, що була створена у XVIII ст. з перемальованого оригіналу частими живописними втручаннями протягом XIV-XVI ст. (стан до реставрації зафіксований у репродукції: Воронин Н.Н., Каргер М.К. История культуры древней Руси. — М., 1951, Т. 2. — С. 391, рис. 188). На копії уточнення торкнулися постаті, задля надання їй реальнішої постави, енергійнішого руху руки, що виймає меч, здрібноло, хоч і

Програма ікони залишається унікальною і сміливою за образно-живописним вирішенням, немислимим в іконопису Візантії, а також у книжковій поліхромії Західної Європи (з численними ритуальними зображеннями володарів), впливаючи з суто руських політичних обставин, ускладнених феодалним дробленням, княжими усобицями та розбратом. Ікона представляє необхідний морально-авторитетний образ володаря, в якому знаходили відбиття нові ідеї, що були розвинуті в творах Володимира Мономаха і пропагувалися в активно піднятому культі Бориса і Гліба. Таким чином, ікона Дмитра Солунського, творячись в атмосфері Київської Русі кінця XI — початку XII ст., як і більшість визначних київських ікон цього періоду, являла собою не просто іконографічний образ утилітарного призначення, а виражала винятковий за багатством вислову та масштабністю охоплення життєвих процесів зміст. В інших умовах, з пізнішим датуванням вона звучала б анахронізмом, втрачаючи могутню силу свого вислову і залишаючись в силу звуження адресування лише “стародавньоруським воїнським ідеалом”²⁹ або ж емоційним описом-супроводом — “рішучий, гнівний воїн — князь на троні, з перлинною діадемою на голові та наполовину висунутим з піхов мечем в руках”³⁰.

Повертаючись до колористичного ладу ікони, можна стверджувати, що цей лад і сутність образу визначалися змістом. Світське звучання ікони зумовило їй протягом тривалого часу особне місце, — вона не вкладалася в межі суто іконного зображення. Копір у ній пов’язаний з образом, з його життєвим відповідником — тут земна людина і божество майже тотожні. Звідси досить близький до натури золотисто-коричневий колір кольчуги, що займає всю середину площини, емоційно доповнюючись синьо-блакитною накидкою, червоною сорочкою, зеленими штанами, і в цих же кольорових межах трон та подушки. Срібне тло, до речі, в іконах того часу досить часте. Всі кольори цілісні в своїй масі, не порушені світловими лініями-движками пластична засада значно пізнішого часу), гармонійно поєднуючись, творять мажорний характер зображення.

реалістичніше подані риси обличчя та відчуття опори в ногах, — у всьому естетичні та живописно-образні норми свого часу.

²⁹ История русского искусства. — Т. 1. — С. 474.

³⁰ Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. — Т. 3. — М., 1955. — С. 86.