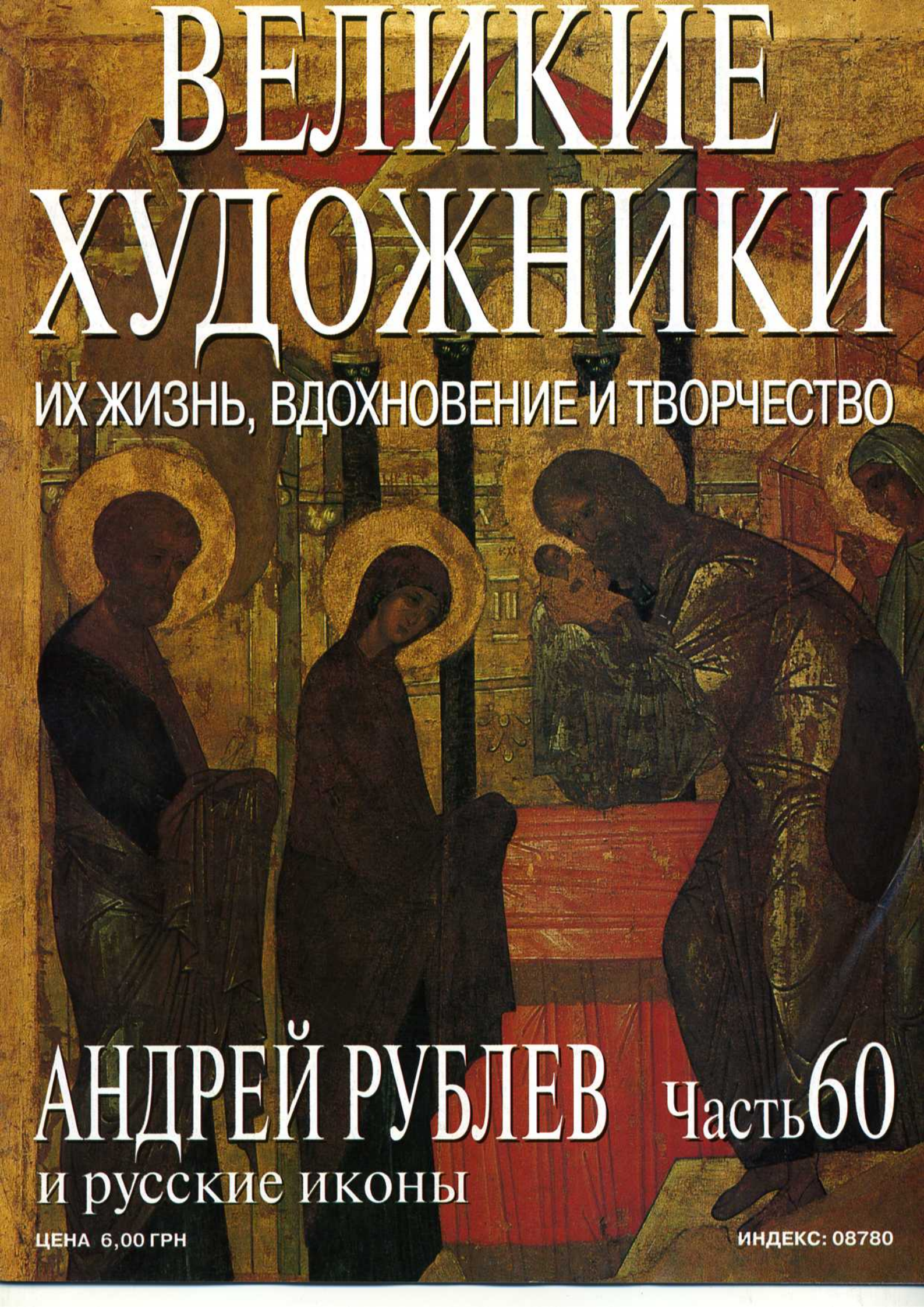


ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ



ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
и русские иконы

Часть 60

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 60

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ РУБЛЕВА**стр. 3****ТВОРЧЕСТВО****стр. 6**

- А. Рублев: „Евангелие Хитрово“ — рубеж XIV—XV в. стр. 6
А. Рублев (?): „Преображение“ — нач. XV в. стр. 8
А. Рублев: „Страшный Суд“ — 1408 стр. 10
А. Рублев (?): „Богоматерь Владимирская“ — ок. 1408 стр. 12
А. Рублев: „Спас“ — ок. 1410 стр. 14
А. Рублев: „Святая Троица“ — ок. 1410 или 1425—1427 стр. 16
Феофан Грек (?): „Успение Богородицы“ — конец XIV в. стр. 18
Феофан Грек (?): „Спас в Силах“ — рубеж XIV—XV в. стр. 20
Школа Рублева: „Иоанн Креститель“ — ок. 1425—1450 стр. 22
Московская школа: „Праздничная икона“ — конец XIV в. стр. 24

РУБЛЕВ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ**стр. 26****РУБЛЕВ В МУЗЕЯХ МИРА****стр. 31**

ФОТОГРАФИИ:

Все иллюстрации номера: В. Барановский/Синий Мост, кроме стр. 30: вверху справа и стр. 31: фот. М. Гардульский

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 190/00438
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2003

На обложке:
Андрей Рублев (?):
Сретение (Принесение
во храм)
(фрагмент)

1408; 124x92 см
дерево, темпера
Российский музей,
Санкт-Петербург

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части:

ВЕРМЕЕР (1632—1675)

Ян ван дер Меер ван Делфт, известный в наши дни как Ян Вермеер, прожил недолгую жизнь, по завершении которой был незаслуженно забыт. Его возвращение состоялось в конце XIX века, когда 35 уцелевших полотен, собранных едино, открыли ценителям живописи мастера высочайшего уровня.



Андрей Рублев

Многие произведения Андрея Рублева затерялись в глубине веков, а авторство сохранившихся до сих пор вызывает споры. Но даже тех нескольких работ, которые безоговорочно признаются творениями этого живописца, достаточно для того, чтобы признать его гением православной иконы.

О жизни этого художника известно так мало, что даже десятилетие, приблизительно обозначающее дату его рождения, определяется по косвенным данным. Учитывая тот факт, что Андрей Рублев покинул этот мир в 1430 году, будучи уже в довольно преклонном, как для того времени, возрасте, историки искусства считают вполне вероятным, что он родился в период между 1360 и 1370 годами. Есть также предположение, что мастер появился на свет где-то в Центральной России — скорее всего, в Московском княжестве, и происходил из семьи ремесленника: словом „рубель“, по утверждению знатоков русской старины, в те времена называли инструмент для накатки кож...

УЧИТЕЛЯ И ДУХОВНЫЕ НАСТАВНИКИ

Первое летописное упоминание о художнике датируется 1405 годом. Неизвестный автор свидетельствует о начале росписи Благовещенского собора в Московском Кремле: „Тое же весны начаша подписывать церковь каменную св. Благовещения на князя

Андрей Рублев во время работы в Спасском храме Спасо-Андроникова монастыря. Миниатюра из „Жития преподобного Сергия Радонежского“

XVI век
Российская государственная библиотека; Москва

Таким представил Андрей Рублева за работой неизвестный миниатюрист XVI века

И по дѣлѣ сѣи мѣ чюднымъ сподѣи рѣшѣма
оуспѣиша плѣмѣмъ ѿцѣ сподѣхъ. Сѣи-
и до нѣмѣ пѣмѣмъ зрѣмѣмъ до сѣхъ хрѣтѣмъ кѣмъ.



великого дворе не ту иже ныне стоит; а мастера бяху Феофан иконник Гречин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев“. Как видим, вместе с выдающимися и признанными мастерами Феофаном Греком и Прохором из Городца над фресками в Благовещенском соборе трудился и молодой Рублев, уже совершивший к тому времени монашеский постриг и ставший Андреем, наверняка сменив данное ему при рождении, не известное нам имя. Значит ли это, что первыми и главными учителями будущего гениального живописца можно считать именно упомянутых в летописи мастеров? Если о Прохоре из Городца известно совсем не много, то жизни и творчеству Феофана Грека посвящены целые тома

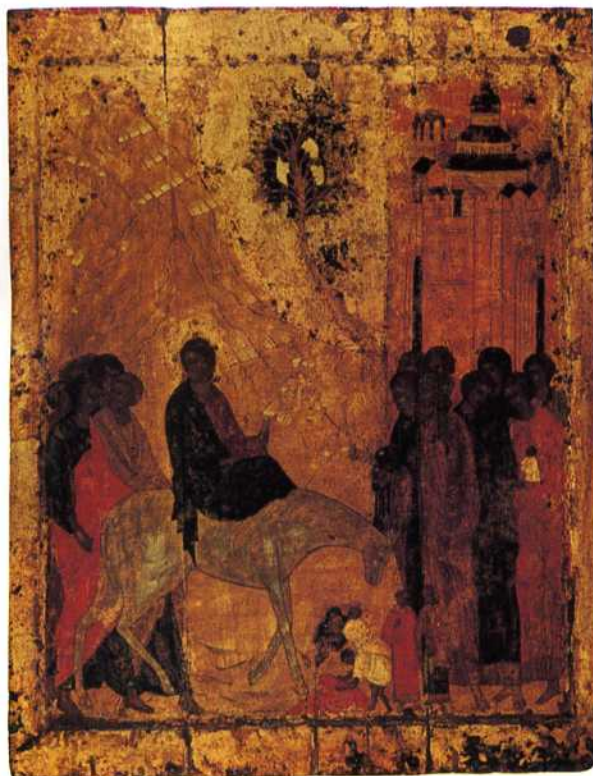
“Если неверующий спрашивает о твоей вере — поведи его в храм и поставь перед иконами”

Святой Иоанн Дамаский, VII—VIII век

◀ Андрей Рублев (?): Въезд Христа в Иерусалим

начало XV века
80,8x62,5 см
дерево, темпера
Благовещенский собор, Кремль, Москва

Дети, сидящие на дереве и бросающие плащ под копыта осла, подчеркивают жанровый характер сцены. Архитектурное сооружение справа — это Храм Гроба Господня в Иерусалиме



исследований. Еще в 1395 году этот мастер расписал в Москве церковь Рождества Богородицы, а в 1399 году — Архангельский собор. Тот факт, что ему было поручено руководство работами во втором московском храме — том самом Благовещенском соборе, — указывает на безусловное признание его таланта, который в 1400—1405 годах достиг наивысшего расцвета. Самые выдающиеся достижения древнерусской живописи того периода связаны с именем этого художника. „Феофан вызывал удивление свободой своего искусства, — пишет историк искусства В. Н. Щепкин, — он писал из головы, не заглядывая в образцы, и одновременно мог разговаривать с людьми; московские иконописцы наперебой пытались снять для себя копии с прорисей, набросанных Феофаном“. Очевидно, следует признать, что даже если Андрей Рублев и не считал себя прямым учеником и последователем Феофана, то влия-

ние искусства последнего не могло не повлиять на процесс профессионального становления молодого живописца.

По свидетельству преподобного Иосифа Волоколамского, Андрей Рублев официально признавал себя учеником некоего „старца Даниила“, а летописная запись от 1408 года (второе упоминание о деятельности мастера), посвященная росписи владимирского Успенского собора, гласит: „Начата бысть подписывати великая и соборная церковь Пречистая Володимерская повелением великаго князя Василия Дмитриевича, а мастера Данило иконник да Андрей Рублев“. Сопоставив эти и другие сохранившиеся документы, ученые пришли к выводу, что и Иосиф Волоколамский, и летописец-аноним писали об одном человеке — Даниле Черном, иноке Спасо-Андроникова монастыря, „сопостнике“ и верном друге Андрея Рублева. В „Житии преподобного Никона“ говорится о более поздних совместных работах Даниила и Андрея в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря (1425—1427), а также в Спасо-Андрониковом монастыре (1427—1430), монахом которого, в конце концов, стал Рублев, для того чтобы никогда не разлучаться со своим другом. Исследователи отмечают, что Данила Черный мог и не быть учителем своего младшего коллеги, но тот факт, что он являлся его духовным наставником, не поддается сомнениям. В отличие от Феофана Грека, Данила не оставил после себя блестящего следа художественной легенды, и уж, конечно, оба они не смогли сравниться во славе с Андреем Рублевым, которая, по выражению исследователя Н. П. Лихачева, „превозмогла всех и вся“.

Специалисты предполагают, что Рублев стал монахом в Троице-Сергиевом монастыре при настоятеле Никоне, учени-

**Андрей Рублев (?):
Сретенье
(Принесение
во храм)**

1408; 124x92 см
дерево, темпера
Русский музей,
Санкт-Петербург

Характерные архитектурные элементы, являющиеся фоном для представленной сцены, написаны по всем правилам „обратной перспективы“



▼ **Дионисий (?):
Митрополит
Алексий
с житием**

конец XV в.; 197x152 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва

Обрамление вертикальной иконы, на которой фигура митрополита изображена в полный рост, состоит из житийных сцен



ке и преемнике Сергия Радонежского, который, как известно, был основателем и первым игуменом этой святой обители. Много трудов и даже бед претерпел преподобный Сергий, управляя своим монастырем, но, как указывал автор его „Жития“, Елифаний Премудрый, „божественное заступничество и помощь сопровождали его“. Слава о монастыре и его святом игумене стремительно распространялась по всей Руси. К Сергию приходили за духовным советом и благословением множество русских людей, от князей и бояр до крестьян, и преподобный, не отказывая никому, „укреплял их и наставлял на путь спасения“. Как считают многие специалисты, особую духовность, присущую работам Рублева, можно объяснить влиянием идей Сергия Радонежского, которыми была проникнута атмосфера, царившая в Троице-Сергиевом монастыре, где художник начал свой творческий путь. Один из отцов христианской церкви, Дионисий Ареопагит, пишет о том, что икона — это „средство возведения души к первообразу“. В основе иконы должно быть подлинное внутреннее восприятие потустороннего мира, подлинный духовный опыт, носителями которого являются святые. Так, видение Святой Троицы открылось святому Сергию Радонежскому, а Андрей Рублев воспроизвел этот духовный опыт в образах и красках, вот только дата возникновения гениальной иконы под названием „Святая Троица“ до сих пор не установлена. Известно, что в 1408 году, во время монголо-татарского нашествия, Троице-Сергиев монастырь был сожжен. В 1411 году на его месте появляется деревянная церковь, а около 1425 года — каменный собор. Со строительством одного из этих храмов (деревянного ли, каменного?) специалисты связывают возникновение самой известной иконы Рублева.

ЗА ЗАВЕСОЙ ВРЕМЕНИ

Андрей Рублев, по преданию, был спокойным и кротким человеком, чье существование было занято только монастырской службой, искусством и размышлениями. Еще при жизни художника „почитали за святого“, но уже через несколько лет по-



▲ Феодосий (мастерская):
Святой Сергий
Радонежский
с житием

XVI век; 136х97,5 см
дерево, темпера
Музей Андрея Рублева,
Москва

СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ (1322—1392)

Преподобный Сергий Радонежский всю свою жизнь подчинил идее духовного единения русских людей, которое было бы невозможно в обстановке политической раздробленности Руси. Вот почему он способствовал укреплению власти московского князя, по просьбе которого ездил к суровому князю Олегу Рязанскому и „тихими и кроткими словесы уговорил его на мир“. В другой раз Сергий ездил в Нижний Новгород и убедил младшего из князей подчиниться воле старшего, сторонника Москвы. Сергий же поддержал Дмитрия Московского (Донского) в стремлении бороться с Ордой и благословил его на битву. „Сама идея противостояния Орде питалась чудотворным наставничеством Сергия Радонежского. Преподобный Сергий своей жизнью, самой возможностью такой жизни, дал почувствовать заскорбевшему народу, что в нем, в русском народе, еще не все доброе погасло и замерло“, — писал историк В. О. Ключевский о духовном наставнике Андрея Рублева.

КАЛЕНДАРЬ

ок. 1360—1370 — предположительно, в этот период появился на свет Андрей Рублев

1403 — вместе с Феофаном Греком и Прохором из Городца монах Андрей Рублев расписывает Благовещенский собор Московского Кремля

1408 — Андрей Рублев и Данила Черный работают над созданием фресок для Успенского собора во Владимире

1410 или ок. 1425—1427 — Рублев создает икону „Святая Троица“

ок. 1425—1427 — вместе с Даниилом Черным и несколькими учениками работает над созданием фресок в Троицкой церкви Троице-Сергиева монастыря

ок. 1427—1430 — Андрей Рублев расписывает храм Спаса в Спасо-Андрониковом монастыре

29 января 1430 — художник умер

▼ Андрей Рублев: Апостол Павел (икона из Звенигородского деисусного чина)

ок. 1410; 160х110 см; дерево, темпера
Третьяковская галерея, Москва

Пронительная синева одеяния апостола была получена благодаря использованию лазури. Пигмент для этой самой дорогой краски добывали путем стирания полудрагоценного камня, привозимого из дальних стран



сле его смерти 29 января 1430 года в Спасо-Андрониковом монастыре — и в течение последующих веков — его авторитет среди живописцев и исследователей был лишь слабым отголоском того, давнего почитания: никто толком не знал, какие точно работы ему принадлежат, поскольку мастер никогда не подписывал свои произведения. Кроме „Троицы“, мы сегодня не знаем ни одной иконы, о которой без всяких сомнений можно было бы сказать, что это работа Андрея Рублева, но она, по мнению специалистов, подвергалась переписке не менее трех раз, так что и здесь судить о рублевском стиле можно лишь с определенными оговорками. Не дошли до нашего времени также ни росписи старого Благовещенского собора, ни фрески Троицкой церкви и Спасо-Андроникова монастыря. Остается надежда, что где-то под слоями штукатурки и позднейшими записями церковные стены этих двух монастырей сохраняют еще подлинные фрески Рублева и что они в один счастливый день увидят свет.

Евангелие Хитрово

— рубеж XIV и XV веков

Андрей Рублев (?)

Одними из первых (по времени создания) произведений, авторство которых приписывают Рублеву, являются цветные миниатюры к „Евангелию Хитрово“, получившему название по фамилии боярина, подарившего его Троице-Сергиеву монастырю. Художнику было предписано украсить эту рукопись инициалами, заставками и изображениями евангелистов и их символов.

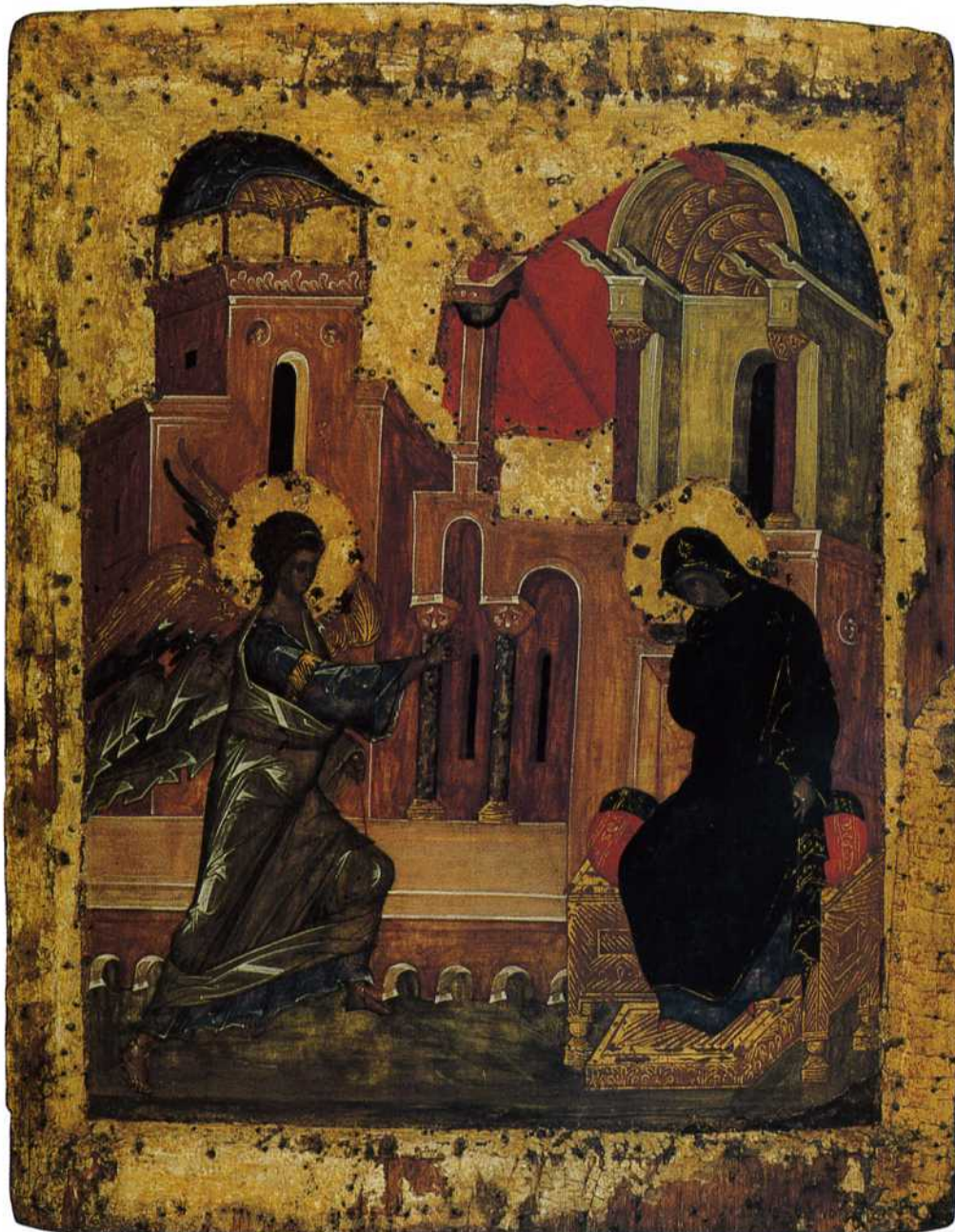
Специалисты предполагают, что образцом для этой работы послужило еще более раннее, так называемое, „Евангелие Кошки“, художественное оформление которого было выполнено в мастерской Феофана Грека. Особых похвал современников Рублева удостоились инициалы, украшающие каждую страницу „Евангелия Кошки“. В работе над этими элементами оформления рукописи неизвестный художник продемонстрировал исключительное мастерство и проявил неиссякаемую фантазию. Резкий, острый характер начертания и типично византийский колорит являются характерными чертами этой работы. Внимательно изучив ее и взяв на вооружение некоторые композиционные приемы, художник, тем не менее, не ограничился слепым подражанием, изменив все византийские мотивы на типично русские и отказавшись от фантастических, агрессивных, с точки зрения воздействия на зрителя, элементов в пользу гармонии, равновесия и мягкости. Внутреннее драматическое напряжение уступает место спокойствию и размеренности, резкие, прерывистые линии заменяются плавными, непрерывными, а общий настрой становится гораздо более светлым и жизнеутверждающим. Изображения животных, украшающих каждый инициал, — а это, как правило, драконы, змеи и хищные птицы, — не устрашают, а наоборот, производят впечатление вполне добродушных Божьих тварей. Так, орел (символ Иоанна Богосло-

ва) в этой работе более всего напоминает нежного и кроткого голубя. Неспроста некоторые исследователи находят в стилистике Евангелия Хитрово отзвуки античного гротеска...

Одним из самых совершенных образов этого Евангелия считается представленный здесь ангел — символ евангелиста Матфея. Особенности, не имеющие аналогов в искусстве книжной миниатюры Древней Руси, красота и грация этого небесного

▼ **Московская школа:
Благовещение**

начало XV века; 43х34 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва



▼ Андрей Рублев: Ангел — символ евангелиста Матфея

Миниатюра из „Евангелия Хитрово“

кон. XIV—нач. XV веков

размер страницы: 32,2х24,8 см

Российская государственная библиотека, Москва



посланника свидетельствуют о ярком, самобытном даровании живописца. Фигура ангела, представленная в динамике, симметрично расположена в композиционном пространстве: расправленному крылу соответствует развевающийся подол одеяния. И хотя впечатление движения остается, но это движение в замкнутом круге — в этом приеме кроется природа составного эффек-

та равновесия и невесомости: кажется, что ангел парит на золотистом фоне... Мягкий, нежный рисунок лица свидетельствует о влиянии византийской живописной традиции, тщательно проработанная драпировка — об интересе миниатюриста к пластике тела. Преобладание фиолетового указывает на влияние Феофана Грека, у которого этот цвет был излюбленным.

Преображение — нач. XV века

Андрей Рублев (?)

Андрей Рублев (?):
Преображение
(Богоявление)

нач. XV века; 80,5x51 см
дерево, темпера

Благовещенский собор, Кремль, Москва

В летописях имя Андрея Рублева впервые упоминается в связи с фресками Благовещенского собора в Кремле, над созданием которых он трудился совместно с Феофаном Греком и Прохором из Городца.

На рубеже XIII—XIV веков на месте этого собора стояла деревянная Благовещенская церковь на каменном подклете. В конце XIV века вместо нее был возведен небольшой белокаменный храм с подклетом, в котором, как считают, хранилась великокняжеская казна. Расположенный рядом с дворцом московских правителей, возведенном в те же годы, он фактически стал их домовым храмом. В Благовещенском соборе великие князья Московские принимали крещение, исповедовались, иногда венчались. С XV века протоиереи собора являлись духовниками русских царей. Собор много раз перестраивали, вследствие чего фрески великих мастеров не сохранились. Участие же Рублева в оформлении иконостаса Благовещенского собора до недавнего времени являлось предметом споров, однако сегодня практиче-

“ На иконе никогда не виден источник света. Хотя свет является ее главной темой. Так солнцу не нужны пояснения: оно просто есть ”

Павел Евдокимов, 1970

ски не поддается сомнению. Другое дело, что невозможно точно определить, какие именно из сохранившихся икон были написаны этим мастером. В храме сохранились только два яруса иконостаса, называемые деисусным и праздни-

чным чинами. Фигуры деисусного чина выполнены на досках высотой более двух метров и шириной более одного метра. Это придало иконостасу невиданную ранее внушительность, грандиозность, а сама деисусная композиция, утверждающая идею заступничества, стала основной в убранстве храма. Общий замысел иконостаса и прориси икон, скорее всего, принадлежал Феофану Греку. Он же написал три центральные иконы деисусного чина: „Спас“, „Богоматерь“ и „Иоанн Предтеча“. Принято считать, что Рублеву принадлежат семь икон праздничного чина: „Благовещение“, „Крещение“, „Рождество Христово“, „Сретение“, представленное здесь „Преображение“, „Воскрешение Лазаря“ и „Вход в Иерусалим“. От работ других мастеров они отличаются мягкостью, лиричностью настроения.

▼ Феофан Грек (?):
Преображение
(Богоявление)

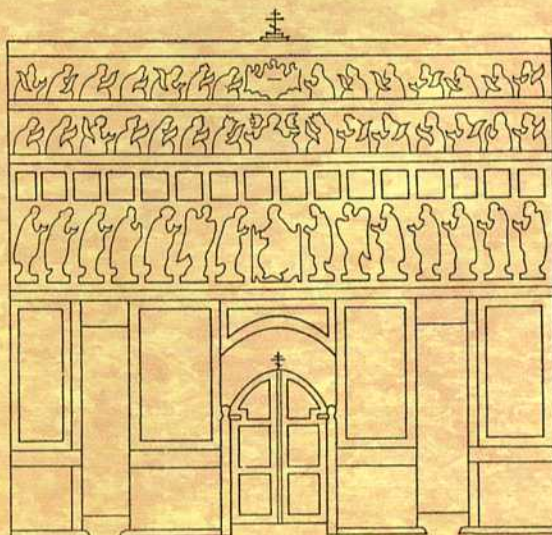
ок. 1403; 184x134 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Самый верхний ряд („чин“) иконостаса называется праотеческим. В нем можно видеть изображения праотцов, а по центру — икону Троицы или изображение Бога Отца. Следующий ряд — пророческий — в нем изображены ветхозаветные пророки со свитками в руках. Третий — праздничный ряд — повествует о рождении и земной жизни Христа. События, изображенные на этих иконах, отмечены в церковном календаре как главные („двунадесятые“) религиозные праздники. Следующий ряд — главный в иконостасе — деисусный чин („деисус“ — греч.: „моление“).

В центре этого ряда обычно Спас на престоле, слева и справа — Богоматерь и Иоанн Креститель (Предтеча), а также архангелы и апостолы. Самый нижний ряд иконостаса — это местный ряд. В нем располагаются наиболее чтимые иконы местных святых, а также святых и праздников, которым посвящен храм.



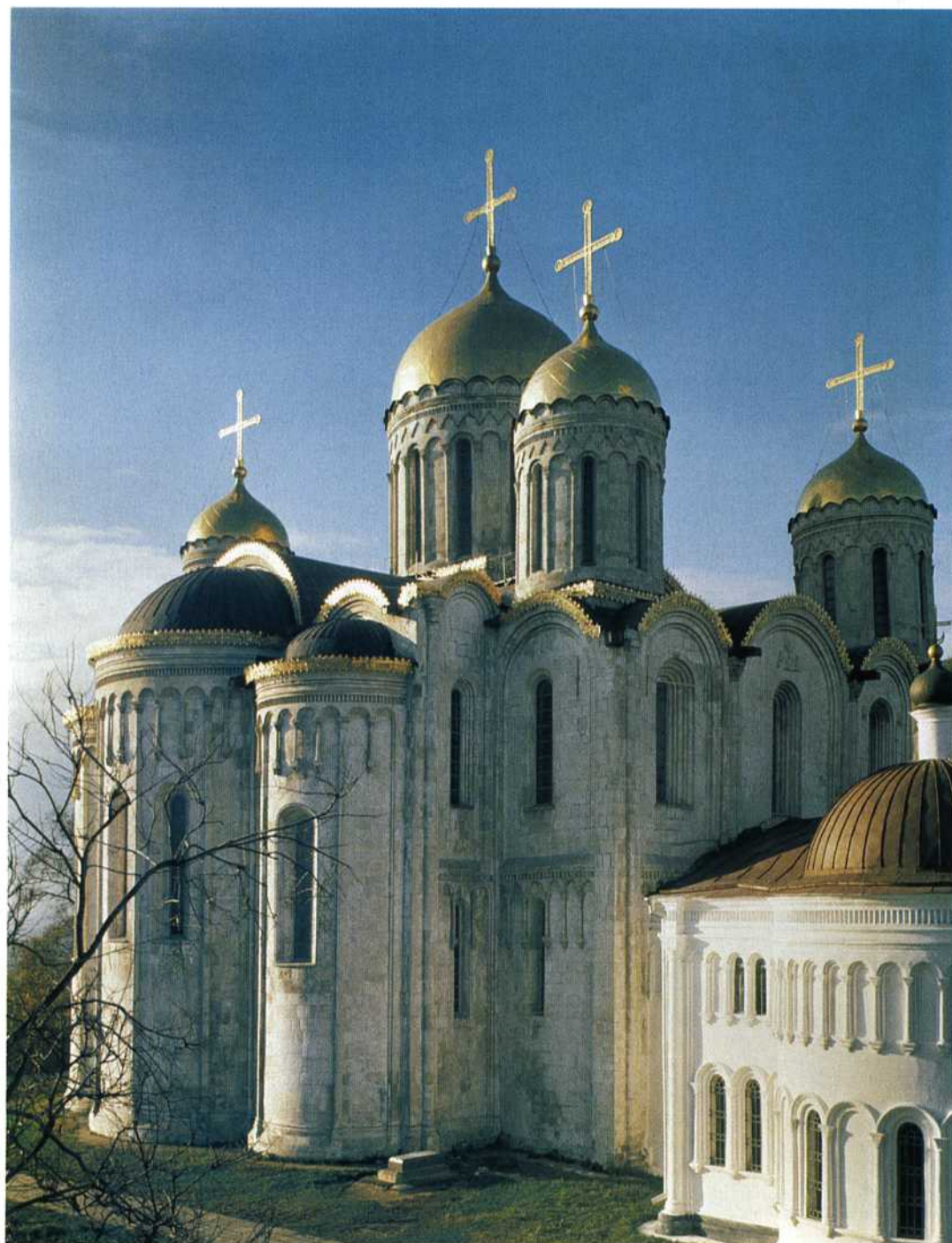


Страшный Суд — 1408

Андрей Рублев

Успенский собор во Владимире является выдающимся творением русского зодчества. Это сложный комплекс разновременных построек. Первоначальная белокаменная церковь была воздвигнута по приказу князя Андрея Боголюбского в 1158—1160 годах, а после пожара 1185 года, восстановленная Всеволодом III, она значительно расширилась за счет боковых галерей, по углам которых были сооружены четыре дополнительные главы. Таким образом,

бывшая церковь оказалась как бы внутри нового большого собора, ставшего пятиглавым и пятинефным. Когда-то интерьер храма поражал современников своим богатством и изысканностью. До нашего времени сохранились лишь отдельные фрагменты монументальных росписей, выполненных в разное время. Успенский собор хранит самое большое количество работ Андрея Рублева, среди которых знаменитые фрески на тему „Страшного Суда“, выполненные мастером в 1408 году в



Андрей Рублев:▶
Страшный Суд
(фрагмент:
Апостолы
с ангелами)

1408; фреска
Успенский собор
во Владимире

◀ Успенский
собор
во Владимире,
XII век



“ Иконы — это проводники в мир божественного: люди, наблюдая за Богом, станут Его подобием ”

Леонид Успенский, 1952



соавторстве с Даниилом Черным. Этим фрескам присущ радостный, мажорный колорит, казалось бы, не очень подходящий для темы Страшного Суда. В рамках традиционной иконографической схемы художники сумели создать совершенно новое художественное явление. По их замыслу, торжественная сцена Суда, где по традиции представлены сидящие на тронах апостолы и сонмы ангелов позади них, должна не устрашать, а ободрять верующего, вселяя в него уверенность в совершении справедливого суда. Поэтому просветленные лики апостолов излучают доброту и милосердие, а ангелы со склоненными головами тихо печальются о судьбах человечества в целом и каждого верующего в отдельности. Таким образом, Андрей Рублев по-своему отвечает на вопрос, какими должны быть сыны

человеческие, которым вручено право суда... Сохранилось не так уж много свидетельств исключительной художественной одаренности Андрея Рублева, столь явной для наших более счастливых предков. Тем обидней, что бесспорные шедевры мастера порой попадали в руки людей, считавших себя вправе „улучшать“ и „совершенствовать“ их. По утверждению исследователей М. и В. Успенских, фрески из Владимира постигла та же печальная участь. Открытые только в середине XIX века, „эти росписи, к великому сожалению, были реставрированы в 1880—1883 годах иконописцем Сафоновым, заслужившим печальную славу одного из деятельнейших искажителей русской старины. После Сафонова в этих фресках нас не удивляют ни глухой цвет, ни сухой контур“...

Богоматерь Владимирская — ок. 1408

Андрей Рублев (?)

Как известно, иконы на Руси появились в результате миссионерской деятельности византийской Церкви в тот период, когда значение церковного искусства переживалось с особенной силой. Что особенно важно и что явилось для русского церковного искусства сильным внутренним побуждением, это то, что Русь приняла христианство именно в эпоху возрождения духовной жизни в самой Византии, эпоху ее расцвета. В этот период нигде в Европе церковное искусство не было так развито, как в Византии. И в это самое время новообращенная Русь получила среди прочих икон, как образец православного искусства, непревзойденный шедевр — образ Богоматери, который сохранился до наших дней и сегодня составляет гордость всемирно известной Третьяковской галереи.

Византийская
школа:
Богоматерь
Владимирская

первая пол. XII века
104х69 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва

▼ Феофан Грек (?):
Богоматерь
Донская

кон. XIV века; 86х68 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва



Неизвестный летописец сообщает, что эта икона была привезена в Киев в начале XII века, и название „Владимирская“ она получила уже на Руси: ее забрал с собой из Киева, отправляясь в северо-восточные земли, князь Андрей Боголюбский. Именно в городе Владимире икона обрела свою славу и была признана патрональной для русского государства.

Иконографическая схема, подразумевающая поясное изображение Богоматери с Младенцем на руках, который нежно прижимается к ее щеке, с течением времени стала называться „Умиление“. Вот одно из подробных описаний этой схемы: „Прижимая к себе правой рукой младенца Сына, мягко склонившись к нему головой, левую руку простирает к нему Мария в жесте моления: пронзенная своей материнской скорбью за него, она к нему же несет свою печаль, свое извечное заступничество за людей. Способным разрешить материнскую печаль, ответить на ее молитву изображен младенец Сын: в его лике, в его обращенном к матери взгляде таинственно слились детская мягкость и глубокая, неизречимая мудрость“.

Почитание „Богоматери Владимирской“ привело не только к тому, что на Руси существовало много списков с нее, много ее повторений. Одна из таких вольных копий с этого образа приписывается Андрею Рублеву и сегодня находится во Владимирском музее. В нежных красках, хрупком образе Богоматери, прижавшей к себе Младенца, выражены красота материнской любви, печаль в предчувствии трагической судьбы сына.

Очевидно, во многом благодаря всенародной любви к „Богоматери Владимирской“ и массовому поклонению ей, на Руси, особенно в северо-восточных землях, широкое распространение получил сам тип „Умиление“, к которому она принадлежала. Так, прославленная „Богоматерь Донская“, приписываемая Феофану Греку, является еще одним примером иконы этого типа.



Андрей Рублев (?):
Богоматерь
Владимирская
ок. 1408; 101х6 см
дерево, темпера
Владимирский музей,
Владимир



Спас — ок. 1410

Андрей Рублев

Андрей Рублев: ▶
Спас (центральная
икона
Звенигородского
деисусного чина)

ок. 1410; 158x108 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва

В 1918 году были найдены три иконы из деисусного чина: „Спас“, „Архангел Михаил“ и „Апостол Павел“. Этот чин происходит из Звенигорода, и долгое время его рассматривали как раннюю работу Рублева, полагая, что он украшал Успенский собор „на Городке“. Но по своим размерам он не подходит ни для алтарной арки этого собора, ни для алтарной арки другой звенигородской постройки — собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Поэтому вопрос о датировке деисусного чина остается открытым. Если исходить от вполне зрелого стиля этого произведения, то его невозможно отнести к ранней поре творчества мастера. Оно могло возникнуть лишь после росписи владимирского Успенского собора, иначе говоря, уже после 1408 года.

Иконы были найдены в плачевном состоянии: красочный слой утрачен, а доска треснула. Более всего пострадала икона с ликом Христа, однако даже уцелевший фрагмент — а это всего пятая часть первоначальной площади картины — поражает своей красотой. Спаситель наделен тонкими строгими чертами. Его обращенный к зрителю взгляд прям, задумчиво-проницателен, в нем светится человеческая доброта. Несомненно, здесь воплощен морально-этический идеал русского человека эпохи Андрея Рублева, в котором миролюбие и кротость сочетались с твердостью духа, силой и мужеством. Человечность, спокойная мудрость заключаются и в образе апостола Павла (см. стр. 5), а юношески нежный облик архангела Михаила лиричен, исполнен глубокого поэтического очарования.

Иконы звенигородского чина с первого же взгляда подкупают необычайной красотой своего холодного колорита. Голубые, розовые, синие, блекло-фиолетовые и вишневые тона даны в таких безупречно верных сочетаниях с золотом фона, что у созерцающего иконы невольно рождаются чисто музыкальные ассоциации. Для Рублева цвет был тем средством, которое помогало ему раскрывать внутренний мир человека. Его Спас, его Павел, его архангел обладают неотразимой привлекательностью. Им присуща изумительная мягкость, в них ничего не осталось от византийской суровости. Отказавшись от канонической резкости светотеневых переходов, мастер делает лицо Христа более реальным, „человечным“, близким народу. Излучающий доброту Христос Рублева совершил настоящий переворот в иконографии. Многие исследователи — в частности, М. П. Алпатов, отмечали, что византийский Спас обычно сидел на высоком троне и мрачным взглядом огромных глаз заставлял зрителя „соблюдать почтительную дистанцию“, — в то время как при взгляде на звенигородского Спаса, „мы словно оказываемся лицом к лицу с существом близким и родным“.

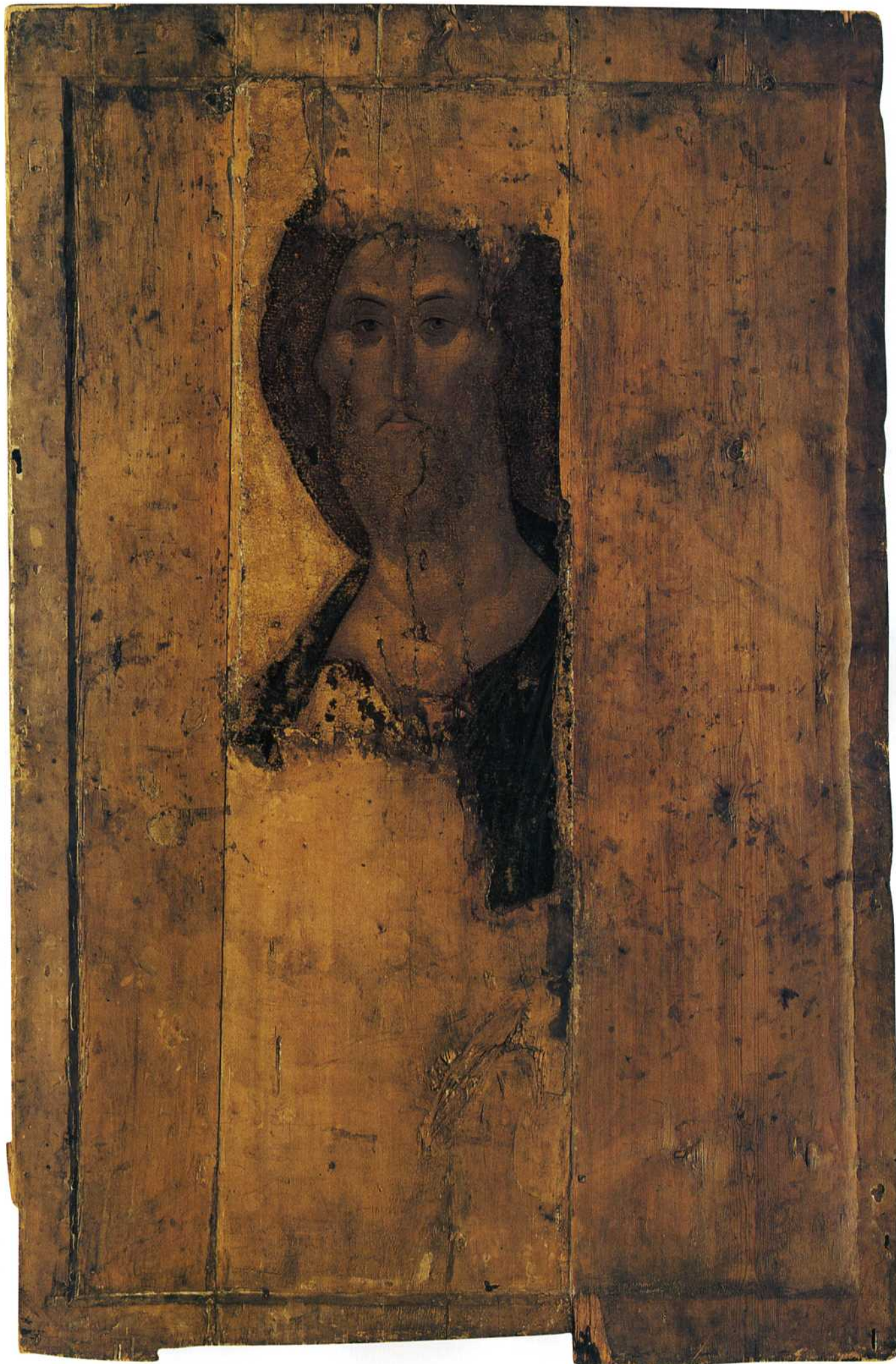


“ Истинной целью создания иконы Христа является не столько передача Его внешнего вида с целью создания портрета, как делают это святые живописцы, сколько отражение в этом виде Его Божественности ”

Сергей Булгаков, 1931

▲ Андрей Рублев:
Архангел Михаил
(икона
Звенигородского
деисусного чина)

ок. 1410; 158x108 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва



Святая Троица — ок. 1410 или 1425—1427

Андрей Рублев

Икона Андрея Рублева „Троица“ была написана для Троицкой церкви, воздвигнутой над местом упокоения Сергия Радонежского, как говорили в те времена, „в похвалу преподобному“, а именно во славу его духовного подвига по формированию соборного сознания русской нации. Создана икона, вероятнее всего, около 1425 года, причем называются сроки как более ранние, так и более поздние, хотя для истории разница в несколько лет малосущественна... Традиционно на иконах Троицы изображались три Ангела, явившиеся, по библейскому свидетельству, праотцу Аврааму и его жене Сарре с предсказанием о скором рождении сына. Обычно на иконах событие это показывалось в подробностях: кроме Ангелов непременно присутствовали в изображении Авраам и Сарра (на некоторых иконах показывалось приготовление ими трапезы, заклание тельца), стол, за которым восседают Ангелы-гости, представлялся уставленным утварью и приготовленными яствами. То есть иконописцы стремились передать именно событие, запечатленное в Библии. Андрей Рублев, в отличие от них, сосредоточивает внимание на ином: рассказ о событии у него отсутствует, хотя некоторые атрибуты повествования на иконе изображены. Так, над левым Ангелом мы видим дом Авраама — как символическое указание на то, что изображенное находится внутри дома (такова одна из „условностей“ иконы вообще). Над средним Ангелом помещено дерево, Мамврийский дуб, возле которого произошла встреча праотца с Ангелами. Выше правого Ангела мы видим условно-символическое изображение горы, как части того ландшафта, на фоне которого совершалось сакральное действие. Такая внешняя символика характерна для многих икон на тему Троицы, но в работе Рублева гораздо более важной является символика внутренняя, духовная. В образах трех Ангелов художник изображает Бога Отца, Бога Сына (Христа) и Бога Духа Святого. Бог Отец — это Ангел, сидящий слева: на что указывает Его символ, расположенный над Ним дом, ибо творение мира символически уподобляется домостроительству. К Богу Отцу обращены фигуры двух других Ангелов — как к „Творцу видимым же

всем и невидимым“. Дерево над изображением среднего Ангела есть символ Креста, на котором была принесена Божественная жертва во искупление грехов человечества, а следовательно, в центре композиции мы видим Бога Сына, Христа, принесшего Себя в жертву. Гора, символ духовного возвышения, над фигурой правого Ангела указывает на то, что перед нами — Дух Святой. Стол, вокруг которого сидят Ангелы, здесь не есть пиришественный стол, но алтарь для принесения жертвы. Поэтому на столе нет утвари, но есть единая жертвенная чаша. Внутренние контуры фигур крайних Ангелов также образуют абрис чаши, в которую как бы заключена фигура среднего Ангела, прообраза Христа. Невольно вспоминается молитва Сына Божия в Гетсиманском саду: „Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия“ (Мф. 26: 39). Движение руки левого Ангела, благословляющий жест, обращено к чаше — и символизирует призыв Сыну принести искупительную жертву во спасение рода человеческого. Склоненная к Отцу голова Сына, ответный благословляющий жест, направленный к чаше же, есть символ согласия с Отцом, принятия на Себя добровольной жертвы: „Впрочем не как Я хочу, но как Ты“ (Мф. 26: 39). Третий Ангел, свидетель этого сакрального акта призыва к жертве и принятия ее, есть тихий Утешитель, свидетельствующий о духовной высоте свершающегося. Фигуры Ангелов вписаны в круг (символ вечности), и до сих пор подобная композиция встречалась только на круглых по форме иконах, что естественно; Рублев же впервые соединил композицию круга с общей прямоугольной формой иконы. Святой Дионисий Ареопагит давал такое толкование символики круга: „Круговое движение означает тождество и одновременное обладание средним и конечным, того, что содержит, и того, что содержится, а также и возвращение к нему того, что от него исходит“... Если, по мнению Епифания Премудрого, святой Сергий Радонежский посвятил свой монастырь именно Троице — „дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной рознью мира сего“, то Андрей Рублев гениально воплотил эту идею в своем шедевре.

“ Есть „Троица“
Рублева, следовательно,
есть Бог ”

Павел Флоренский, 1925

Андрей Рублев: Святая Троица ►

ок. 1410 или 1425—1427; 142х114 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея, Москва



Успение Богородицы — конец XIV в.

Феофан Грек (?)

Образ „Успение Богородицы“, авторство которого приписывают Феофану Греку, или одному из художников его мастерской, был написан на обратной стороне иконы „Богоматери Донской“. Согласно легенде, эта икона получила свое название в связи с тем, что Дмитрий Донской в 1380 году брал ее с собой на Дон, в битву на Куликовом поле, где была одержана великая победа над войском Орды. В православной иконописи двусторонние иконы были довольно частым явлением. Они получили широкое распространение именно из-за возможности публичной демонстрации — то ли во время военных походов, то ли в ходе религиозных процессий.

Согласно традиционным иконографическим канонам, фигура Христа в „Успении“ вдвое превосходит по размеру фигуры остальных персонажей, а эллипсоидную мандорлу (ореол) увенчивает ярко-красная фигура херувима. Сын Божий держит в руках туго спеленатого младенца — символ невинной души Марии. Сама Богоматерь изображена возлежащей на смертном одре, по обе стороны которого расположились апостолы и святые. На переднем плане мы видим изображение горящей свечи, которая была зажжена Марией сразу после того, как получила от ангела предсказание скорой смерти. Композиционное пространство слева и справа ограничено архитектурными элементами строгой формы. В этой работе нет ничего лишнего или случайного: чувствуется, что художник внимательно изучал литературные первоисточники — апокрифы и комментарии к Священному Писанию современных ему авторов. Мастер предпочел простоту и лаконичность изобилию деталей и персонажей, в результате чего произведение получилось очень благородным в своей сдержанности — в отличие от множества других икон на ту же тему, авторы которых представляли камерную сцену Успения Богородицы слишком многолюдной, лишённой атмосферы некоего божественного таинства.

На авторство Феофана Грека, по мнению ученых, указывает строгий колорит, тщательная светотеневая моделировка лиц и драпировок, а также мастерская дифференциация персонажей, каждый из которых наделен индивидуальными чертами, лишёнными византийского схематизма.

Праздничная икона: ►
Воскрешение Лазаря, Святая Троица,
Сретение, Святой Иоанн Евангелист
с Пророком

начало XV века; 103х77 см
дерево, темпера
Русский музей, Санкт-Петербург

ИКОНА

Иконы писали на досках, скрепленных с тыльной стороны деревянными шпонками. На лицевой стороне, в центре, делалось углубление („ковчег“, или „средник“), в котором помещалось основное изображение; его окаймляли широкие поля („берега“). Средник и поля обычно заклеивали льняной тканью („паволокой“), которая предназначалась для лучшего сцепления деревянной основы с грунтом. Грунт („левкас“), состоявший из мела, смешанного с рыбьим клеем, накладывали на паволоку несколькими слоями. На левкас тонкой кистью или шилом наносили подготовительный рисунок. В качестве краски использовали яичную темперу — натуральные земли, разведенные на яичном желтке. Оконченную икону покрывали тонким слоем олифы, придававшей краскам единый, чуть желтоватый тон и предохранявшей от сырости.

Феофан Грек (?): ►
Успение
Богородицы

конец XIV века; 86х68 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва





Спас в Силах — рубеж XIV—XV в. Феофан Грек (?)

Последней работой Феофана Грека на Руси считается роспись Благовещенского собора в Кремле. К сожалению, ни одна из фресок не сохранилась, однако авторство центральных икон деисусного чина иконостаса этого храма, созданных приблизительно в тот же период времени, не без оснований приписывается именно этому мастеру.

Главный, центральный образ всего древнерусского искусства — это образ Иисуса Христа, или Спаса, как его называли на Руси. Традиционно расположенные на любом его изображении по обеим сторонам от головы буквы ИС ХС (особенно хорошо заметны на представленной здесь иконе неизвестного московского мастера) представляют собой сокращение от „Иисус Христос“. Также традиционно окружает голову Спаса нимб — круг, чаще всего золотой, — символическое изображение исходящего от него света, света вечного, потому и обретающего круглую безначальную форму. Нимб этот, в память о принесенной им за людей крестной жертве, обычно расчерчен крестом (анонимный представитель московской иконописной школы не упустил из виду и это)... Очень важным и распространенным типом изобра-

жения Спаса в древнерусском искусстве был иконографический тип, получивший название „Спас Вседержитель“ — поясное изображение Иисуса Христа с Евангелием в левой руке и с правой рукой (десницей), поднятой в жесте обращенного к миру благословения. Изображенный Феофаном Греком „Христос во Славе“ является воплощением родственного „Спасу Вседержителю“ иконографического типа под названием „Спас в Силах“. С теми же атрибутами Владыки мира, что и Спас Вседержитель, — с Евангелием в левой руке и поднятой в благословении десницей, Спаситель изображен не по пояс, а в полный рост, восседающим на троне, что указывает на его царственную власть. Эта икона призвана напомнить верующим, что Владыка мира является и его судьей, так как „воссев на престол, Спаситель будет творить свой последний суд над людьми и миром“.

По обе стороны от иконы Христа во Славе были расположены образы Богородицы и Иоанна Предтечи. Фигуры этих персонажей (изображение Богородицы представлено здесь) своей непропорциональностью, намеренной удлинённостью напоминают готические фигуры. Феофан Грек справедливо полагал, что образы иконостаса должны гармонично вписываться в интерьер храма и, если это необходимо, подчиняться его архитектуре, повторяя в очертаниях фигур персонажей линии колонн или полукруг свода. „В искусстве создания икон фигура человека как бы приносится в жертву архитектурной целостности“ (Е. Трубецкой).

◀ **Московская школа: Спас в Силах (Христос во Славе)**

начало XV в.
18x16 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва



▲ **Феофан Грек (?): Богородица**

рубеж XIV—XV в.;
210x109 см
дерево, темпера
Благовещенский собор,
Кремль, Москва

Феофан Грек (?): Спас в Силах (Христос во Славе)

рубеж XIV—XV в.;
210x141 см
дерево, темпера
Благовещенский собор,
Кремль, Москва

“ Чувство дистанции — это первое впечатление, которое мы получаем во время посещения старинных церквей. В строгих ликах, обращенных к нам с икон, есть что-то, что влечет нас, и, в то же время, отталкивает. Пальцы, сложенные в жесте благословения, подзывают нас и, одновременно, заставляют остановиться ”

Евгений Трубецкой, 1917



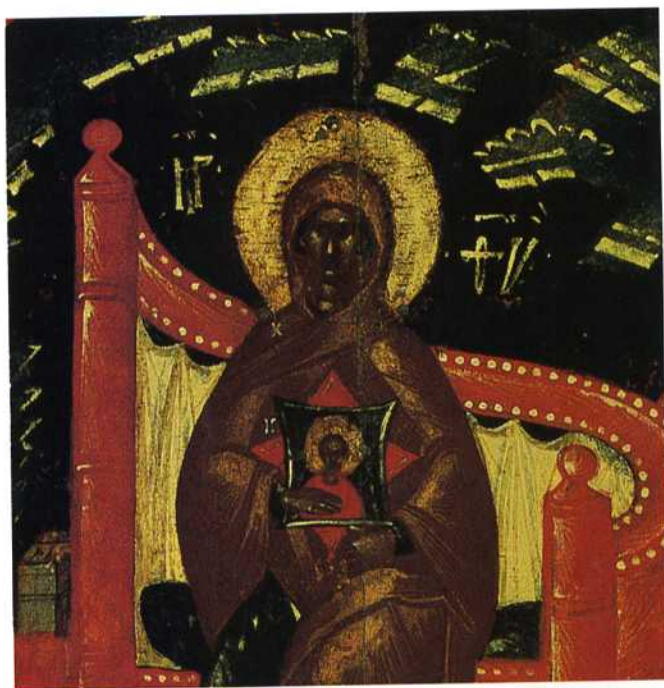
Иоанн Креститель

— ок. 1425—1450

Школа Рублева

Изображение Иоанна Крестителя из Димитрова было найдено в монастыре, основанном еще в XIV веке одним из многочисленных учеников и последователей преподобного Сергия Радонежского. Тот факт, что эта икона была расположена в деисусном чине не сохранившегося до наших дней иконостаса, не подвергается сомнению. Как известно, центральным образом главного ряда любого иконостаса являлся Христос (Спас). Богоматерь, апостолы и святые, расположенные по обе стороны от Спаса, были изображены обращенными к нему с молитвой. Способ представления Иоанна Крестителя, а именно поворот фигуры, явно указывает на то, что эта икона располагалась в деисусном чине справа от образа Христа (или по Его левую руку). Специалисты часто осторожничают и называют эту работу „вышедшей из стен мастерской Андрея Рублева“, хотя исключительно точная проработка черт лица персонажа, выразительный рисунок и характерно приподнятые у переносицы брови святого дают полное основание утверждать, что к этому творению приложил руку сам гениальный мастер. Аскетичная строгость лица и отрешенный взгляд, свидетельствующий о глубоких размышлениях, наводят на мысль об обете молчания — главном принципе жизни в православных монастырях. Это становится особенно существенным, если учесть тот факт, что Иоанна считали основателем и покровителем монашества. Иконы „святых заступников“

должны были стать духовным подспорьем для верующих в выборе модели поведения и отношения к Богу и окружающему миру. Неподвижные фигуры святых, позы и жесты, выражающие благочестие и смирение, свидетельствовали о концентрации душевных сил, сосредоточении исключительно на „делах Божиих“. Характерная стилизация черт лица — плотно сжатые губы, маленькие уши, тонкие носы и чуть прикрытые глаза — являлась данью уважения пророку Исае, который учил верующих: „Закрой врата своей души, чтобы она не ускользнула в мир, дабы мир этот нечистый не испортил души твоей“... „Иоанн Креститель“ из Димитрова считается одной из последних русских икон, исполненных „в духе Рублева“, поскольку последующие поколения мастеров неожиданно свернули с дороги, проторенной этим гениальным живописцем и учениками его школы, и стали создавать утонченные, называемые многими современными исследователями „маньеристичными“, иконы, о которых протопоп Аввакум сокрушенно заметит: „Бог допустил, что расплодилось сейчас по Руси множество неподобающих икон. Теперь все чаще рисуют опухшие лица, карминные уста, кудрявые волосы, нежные руки... Не так писали лики святых старые мастера икон: лица были суровы, а руки грубы — такими и подобает быть людям, чьи помыслы истинно благородны, а тела изнурены постами и трудами. Теперь же художники пишут святых так, как будто пишут самих себя“.



◀ Псковская школа: Похвала Богоматери (фрагмент)

конец XIV в.; 81х61 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея, Москва

“ Все иконы
объединяет одно:
каждая из них
показывает, как
смертный человек
может восхвалять
бессмертного
Бога ”

Е. Новосельский, 1964

▶ Школа Рублева:
Иоанн Креститель

ок. 1425—1450; 105х83,5 см
дерево, темпера
Музей Андрея Рублева, Москва



Праздничная икона — конец XIV века Московская школа

Небольшие домовые иконы имелись в каждой русской семье. Они являлись предметом так называемого частного культа и размещались в фамильных часовнях или в „красном углу“ жилого помещения. Их брали с собой в путешествия и военные походы. С их помощью напрямую общались с Богом. Одна из них, созданная неизвестным московским мастером в конце XIV века и относящаяся к типу „праздничных“ икон, представлена здесь.

„Праздничные“ иконы были посвящены двенадцатым праздникам — то есть двенадцати самым важным событиям, связанным с Христом и Богородицею и особо почитаемым Церковью. В их число входят Рождество Богородицы и Христа, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Успение, Сретение, Крещение, Преображение, Воздвижение Креста, Вход в Иерусалим, Вознесение и Троица. Иногда взамен некоторых из этих праздников на иконах изображались другие евангельские события — к примеру, „Схождение Святого Духа на апостолов“, „Воскрешение Лазаря“, „Схождение во Ад“ и другие. Учитывая, что на этой иконе изображено шесть сцен из жизни Христа и Марии, можно предположить, что когда-то существовала еще одна, очевидно, сходная с ней по размерам и дополняющая ее по смыслу икона, на которой были представлены оставшиеся шесть сцен. Автором работы, вероятно, был художник, специализировавшийся на книжной миниатюре и привыкший к работе на основе небольших размеров. Его профессиональное мастерство позволило удачно решать композиционные проблемы. Так, в „Благовещении“ одно из строений представлено снизу, а второе сверху, в сценах „Рождества“ и „Воскрешения Лазаря“ действие разыгрывается одновременно в нескольких планах, а в „Преображении“ фигура одного из апостолов находчиво „спрятана“ за скалой — все эти приемы свидетельствуют о стремлении мастера как можно более рационально использовать композиционное пространство... Популяризация и распространение „праздничных“ икон были связаны с тем, что искусство Руси того времени находилось под влиянием художественно-эстетических идей так называемого палеологовского Ренессанса — периода высочайшего расцвета византийской культуры, начавшегося в конце XIII века и продолжавшегося вплоть до падения Константинополя в 1453 году. Эта культура формировалась в сложной политической обстановке — отсюда и первые признаки декаданса: акцент на формальные аспекты, отказ от аскетичности и соблюдения канонической иерархии в пользу „гибкости“ форм и расширения повествовательных рамок. Отныне работы иконописцев не столько вызвали религиозные мысли, сколько приносили чисто эстетическое наслаждение.

Московская школа: Праздничная икона — Благовещение, Рождество Христово, Преображение, Воскрешение Лазаря, Схождение во Ад, Воскрешение

конец XIV в.; 32х25 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея, Москва

“ Икона никогда не может быть „красивой“, как любое произведение искусства, но, будучи прекрасной, она требует духовной зрелости для того, чтобы ее понять ”

Павел Евдокимов, 1970

КОНСЕРВАЦИЯ

Многие древние иконы дошли до нас в сильно измененном виде — прекрасную живопись средневековых мастеров скрывает темная загрязненная пленка свечной копоти, а часто и слои позднейших вмешательств „специалистов“, сделанных поверх нее с целью „обновить образ“. Чтобы раскрыть первоначальную живопись, требуется многолетняя кропотливая работа реставраторов, зато ее результат можно сравнить с настоящим таинством откровения. „Недавно я был свидетелем чистки иконы, — писал Е. Трубецкой в 1917 году. — Мне показали черную как смоль, практически насквозь прогнившую доску. На то место, где, предположительно, изображен лик Христа, налили немного спирта и масла, а затем эту смесь подожгли. После того, как художник погасил огонь и начал собирать при помощи ножа размякшуюся сажу, — пораженный, я увидел лик Спасителя: цвета были яркими и свежими — пяти прошедших веков как и не бывало“.



Золотой век ИКОНЫ

Жизнь Рублева совпала с переломным этапом истории Руси. Раздробленная на мелкие княжества страна, около трехсот лет находившаяся под гнетом татаро-монгольского ига, постепенно восставала из пепла и разрушений. Идея духовного единения народа выразилась в произведениях древнерусского искусства, для которого XIV и XV века стали временем расцвета.

Основы иконописания на Руси были заложены с принятием христианства, то есть приблизительно в конце X века. Принято считать, что иконописная традиция была „импортирована“ из Византии и стран византийского ареала, а первыми живописцами на Руси стали греки, у которых и учились иконописному делу славянские мастера. Процесс формирования местных иконописных школ связан, безусловно, с феодальным раздроблением Киевской Руси и ее распадом в 1132 году на отдельные княжества, каждое из которых стремилось к созданию собственной художественной школы. И если в архитектуре стилистические различия локальных школ прослеживаются довольно рано, то в живописи этот процесс шел гораздо медленнее: не так-то просто оказалось сформировать местные художественные традиции. Вот почему живопись Древней Руси так называемого домонгольского периода характеризуется определенным единством стиля, выразившимся, прежде всего, в некотором однообразии средств выражения. И все же это были произведения очень высокого художественного уровня, явившиеся фундаментом древнерусской живописи и заложившие основу для формирования локальных иконописных школ. Что же касается „определяющего влияния византийской культуры“, то, к примеру, исследователь Г. К. Вздорнов обоснованно доказывает: „Древнерусские иконы домонгольского периода уже невозможно представить в греческом храме! Они гораздо более монументальны, психологичны и менее шеголеватые, суровые, чем работы византийских мастеров“. Древнерусская живопись шла вперед семимильными шагами, и сегодня с большой долей уверенности можно утверждать, что она достигла бы недостижимых для искусства Запада высот — если бы стремительный процесс ее развития не был варварски прерван татаро-монгольским вторжением. Гибель большинства городов, запустение, упадок ремесел, торговли и, соответственно, резкое сокращение международных контактов существенно изменили путь развития культуры.



Роль культурных центров в XIII веке сохранили лишь Новгород и города Северо-Восточной Руси, находившиеся под властью Орды, но ею не покоренные. И все же артели архитекторов и живописцев распадаются, уже сложившаяся иконописная традиция угасает, а уровень подготовки мастеров катастрофически снижается. Иконы создают уже не профессиональные художники, знакомые с традициями, а преимущественно монахи и малообразованные клирики посадских храмов, вносящие

▲ **Московская школа: Святые Борис и Глеб с житием**

конец XIV в.; 134x89 см
Третьяковская галерея,
Москва

Эти братья-князья (XI в.)
стали первыми
православными святыми



в иконопись фольклорные элементы, полностью изменяющие живописный язык. Эти процессы, общие для всей Руси, имеют и свои особенности, свойственные культуре каждого города. Живопись среднерусских земель — Владимира, Суздаля, Ярославля, Ростова — отчасти сохранила классическое культурное наследие Византии, правда значительно упростив его. Созерцательность и сострадание — основные черты эмоционального строя среднерусской иконы, в то время как, к примеру, новгородская икона XIII века была гораздо ближе к народному, фольклорному пониманию образа. Произведения новгородских мастеров того времени характеризовались максимально упрощенным художественным языком, суровым эмоциональным строем и прямолинейностью трактовки образов, хотя уже к концу XIII века, параллельно с „фольклорным“ направлением, обнаруживается тенденция возвращения к традициям домонгольского периода.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

С конца XIII — начала XIV веков русские княжества постепенно оправляются от шока, вызванного татаро-монгольским нашествием. Важнейшую роль в процессе объединения отдельных княжеств в могущественное государство с централизованной властью сыграл Иван Калита (до 1296—1340), снискавший славу „собираателя земель русских“. Во время его правления столицей Владимирского княжества становится



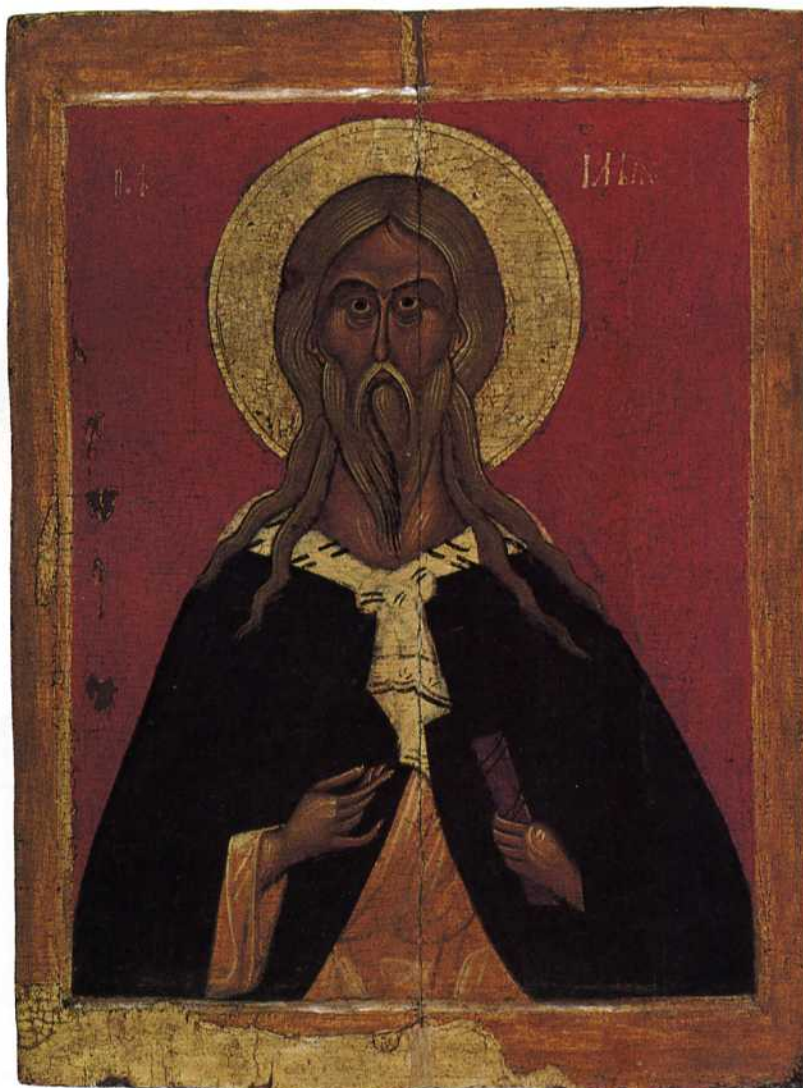
▲ Новгородская школа: Святые Власий и Спиридон

ок. 1407; 117,5x85,5 см
Исторический музей, Москва

Власий лечил диких животных, Спиридон был пастырем. Оба они считались покровителями скотоводов, поэтому у подножья горы мы видим стадо

“ Всему тому,
что является
сладким и
сентиментальным,
всем аккордам
романтической
души — икона
противопоставляет
характерную
иерархическую
жесткость
и аскетичное
оголение фактуры ”

Павел Евдокимов, 1970



◀ Новгородская школа: Пророк Илия

рубеж XIV—XV в.; 75x57 см
Третьяковская галерея, Москва

Этого отшельника и мистика из Ветхого Завета очень почитали в Новгороде. Ему приписывали чудесную власть над стихией и силами природы

Москва, туда же переносится и резиденция митрополита всея Руси. В 1380 году армии отдельных русских княжеств, объединенные под командованием московского князя Дмитрия (1359—1389), в грандиозной битве на Куликовом поле одерживают важнейшую историческую победу над войском хана Мамаю, которая убедила русских князей в необходимости единения. Этот период внутриполитического примирения способствовал возрождению духовной жизни Руси. Сергей Радонежский, духовный пастырь нескольких поколений московских князей, „своим явлением среди соотечественников, сидевших во тьме и сени смертей, открыл им глаза на самих себя, помог им заглянуть в свой собственный внутренний мрак и разглядеть в нем тлевшие искры того же огня, которым горел озаривший их светоч“ (В. О. Ключевский). Личность и деятельность этого „чудами прославившегося старца“ сыграли огромную роль в процессе духовного очищения и единения русского народа. Святой игумен часто благословлял своих учеников на „подвиг отшельничества“. Основанные ими одинокие пустыньки привлекали к себе искателей душевного спасения и становились монастырями. Так возникли Савво-Сторожевский (Рождественский) под Звенигородом, Авраамиев (Успенский) под Чухломой, Павлов-Обнорский (Троицкий) в костромских лесах, Спасо-Ефимьев (под Суздалем), Макарьев-Желтоводский (под Нижним Новгородом) монастыри, которые явля-

Московская школа: Страшный Суд

XV в.; 187х117 см
дерево, темпера
Успенский собор,
Кремль, Москва

Изображение сцены Страшного Суда обычно заполнило всю стену западной части церкви. Многочисленные сюжеты буквально переполняют такие иконы

Псковская школа: Похвала Богоматери

конец XIV в.; 81х61 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея,
Москва

Певцы в церкви были одеты в специальные белые одежды. На этой картине трое молодых людей поют во славу Богоматери



лись крупнейшими центрами духовной жизни, книжности и церковного искусства. Огромное значение имели монастыри школы преподобного Сергия Радонежского и в хозяйственном освоении окраин Русского государства: воздвигавшиеся обычно в глухих, лесистых или степных, пустынных местах монастыри „преображали землю, расчищая путь крестьянину, торговцу и горожанину“.

Возрождение политической жизни Руси в целом не могло не сказаться на возрождении отдельных городов. Постепенно обретает былое могущество Великий Новгород, еще до Куликовской битвы, в 1348 году, становится политически независимым Псков, а Москву, вокруг которой объединяются мелкие княжества, в конце XIV века все чаще называют „третьим Римом“. Каждый из крупных городов, претендующих на лидерство в политической жизни Руси, неминуемо должен был явить миру „зримые проявления благочестия“, каковыми являлись храмы и иконы. Поэтому развитие сильных самостоятельных княжеств стало одной из предпосылок возникновения местных художественных школ, постепенно развивающихся в XIV веке и переживших свой расцвет в конце XIV — начале XV веках. Связь между политической и культурной ситуацией очевидна, поскольку важнейшими иконописными центрами становятся все те же Новгород, Псков и Москва.

ТРИ ШКОЛЫ

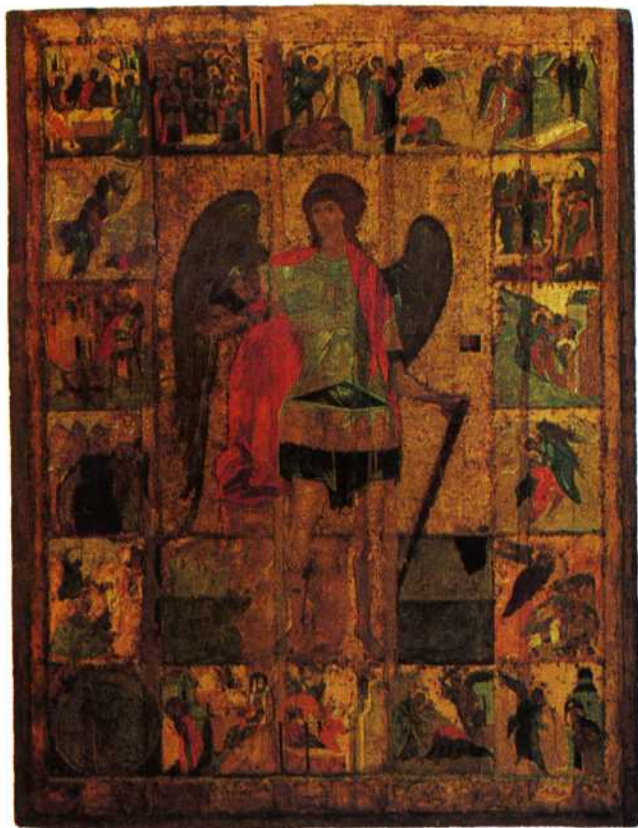
Исследователи отмечают, что немаловажную роль в развитии вышеупомянутых русских городов играло их геополитическое по-





„ПОДЛИННИКИ“

Процесс создания икон осуществлялся согласно строго определенным канонам, обязательным для соблюдения каждым православным иконописцем. Сборники этих канонов и правил назывались „ерминиями“ (греч.) или „подлинниками“ (русск.), причем изложенные в них требования касались как принятой Церковью иконографической схемы представления тех или иных сцен или персонажей, так и средств выражения, технических приемов и даже качества используемых художниками материалов. Точные „методические“ указания обычно сопровождалось рисунками, а в выборе палитры художнику должны были помочь специальные разноцветные карточки с указанием цветов и оттенков, рекомендуемых для того или иного изображения. Существовала также отдельная программа по росписям храмовых интерьеров, в которой был указан утвержденный Церковью порядок размещения сцен. Подлинники часто содержали, кроме прочего, и правила поведения, поскольку считалось, что как в иконе, так и в жизни иконописца не должно быть ничего случайного, и жизнь художника должна подчиняться высоким моральным требованиям. Интересно, что в XVI веке в одном из подобных сборников канонов появилось предписание Стоглавого собора „писать... как писал Андрей Рублев“...



▲ Псковская школа: Святые Параскева, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий

нач. XV в.; 147х134 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея, Москва

Отцы православной Церкви изображены в епископском облачении. Головы расположены на одном уровне, согласно византийской традиции изокефалии

◀ Московская школа: Архангел Михаил с житием

нач. XV в.; 235х182 см
дерево, темпера
Архангельский собор, Кремль, Москва

Изображение Архангела Михаила, небесного покровителя московских князей, издавна украшает герб Московского княжества

ложение. Новгород, расположенный на пути „из варяг в греки“, поддерживал активные контакты не только с Византией, но с Европой и Скандинавией. В иконописи Пскова — „западного форпоста Руси“ — уже в XIV веке обнаруживаются европейские влияния, а позднее, особенно в XVI веке, псковских иконописцев нередко будут обвинять в распространении „латинских ересей“. Московская икона в XIV веке испытывает существенное влияние ближайших к ней Ростова, Суздаля и Владимира, но, само собой, ими не ограничивается. Искусство Москвы, не обладавшее в XIV веке собственными глубокими традициями, оказывается наиболее восприимчивым к византийским влияниям.

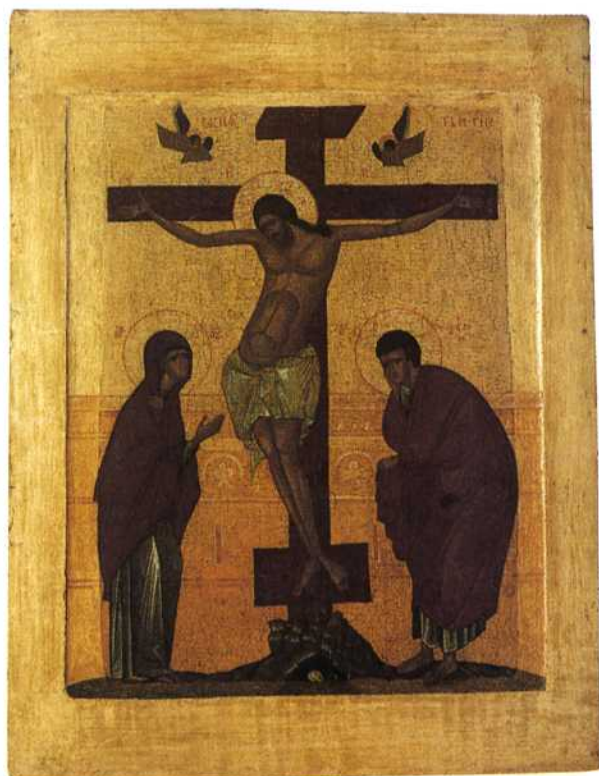
Немаловажную роль в художественном процессе играли также и заказчики храмов, росписей, икон. Так, различие вкусов (и возможностей) заказчиков повлияли на формирование уже в XIV веке двух основных направлений новгородской иконописи: „фольклорного“, связанного с народной традицией и зачастую подверженного языческим влияниям, и „аристократического“, которое создавали в мастерских, принадлежавших самому архиепископу. В иконах второй половины XIV и тем более XV века присутствуют элементы обоих этих направлений. Вместе с тем, в Новгороде практически отсутствует иконопись, связанная с княжеским двором. У духовенства Пскова было меньше влияния, чем у новгородского, а князь также в течение долгого времени ос-

тавался в зависимости от „старшего брата, Великого Новгорода“, поэтому иконы работы представителей псковской живописной школы более однородны в плане стилистики.

В Москве художественную жизнь с самого начала определяли князь и митрополит. В результате московская школа живописи наследовала две самые значительные культурные тенденции — великого киевско-владимирского искусства XI—XIII веков и эстетически утонченной, глубоко интеллектуальной живописи Византии XIV столетия.

Что же касается характерных стилистических особенностей памятников живописи каждой из школ, то, по мнению Э. С. Смирновой, „их можно более или менее точно описать; гораздо труднее — объяснить“. Скудость источников не позволяет делать какие-либо обобщения, но все же немногочисленные сохранившиеся памятники дают возможность проследить некоторые закономерности.

Так, наиболее полно сохранились древние памятники новгородской живописи. Слава „новгородских писем“ была столь велика, что многие ценители считали новгородскими чуть ли не все лучшие древнерусские иконы, а некоторые исследователи даже пытались отнести к ней Рублева и Дионисия. Но эти попытки все же не были обоснованы, хотя не подлежит сомнению тот факт, что к XV веку новгородская школа достигла расцвета, который „оставляет позади все, что создавалось прежде“ (М. В. Алпатов). Пропорции фигур персонажей удлинены, а сами фигуры оставляют впечатление легкости и свободы движения. Новгородские художники с удовольствием используют красный фон и довольно часто прибегают к выразительным цветовым контрастам, в которых каждый цвет играет сам по себе, и каждый усиливает другой во взаимном противопоставлении. Композиции новгородской живописи, какой бы сложности они ни были — одно-, двух-, трехфигурные или же многосюжетные, повествовательного характера — все они просты, прекрасно



УКРАИНСКАЯ ИКОНА

Истоки украинской иконописной традиции следует искать там же, где и российской, а именно в Византии. Иконы, принятые киевскими князьями в дар от византийских правителей, а также работы местных мастеров составляют общую сокровищницу восточной славянской культуры — наследницы византийской традиции. Однако в сакральной живописи украинских земель очень рано начинают проявляться черты, свидетельствующие о ее своеобразии, выражающемся как в тематических предпочтениях, так и в некоторых особенностях рисунка, композиции и колорита. Уже в конце XV века эти черты складываются в самостоятельное явление под названием „украинская икона“, наилучшим доказательством которого являются образы XVII—XVIII веков, отличавшиеся от русских икон в той же степени, в какой работы мастеров итальянского Ренессанса отличались от картин живописцев Северной Европы.

▲ Христос-виноградная лоза

1740-е гг.; 93х65 см (в обрамлении); дерево, темпера, посеребрение
Национальный художественный музей Украины, Киев

◀ Московская школа: Распятие

конец XIV в.; 107х83 см
дерево, темпера
Музей Андрея Рублева, Москва

И византийская, и русская традиции представления сцены Распятия предполагают сдержанность, отсутствие чрезмерной экспрессии. Согласно той же традиции, художники Византии и Руси крайне редко изображали Путь Христа на Голгофу

вписаны в плоскости и согласованы с их формами. Все элементы распределены в них равномерно, согласно их значимости. Они не имеют ни слишком загруженных, ни пустых мест. Участки фона между отдельными изображениями принимают красивые формы, играя большую роль в композиции. Фигуры, горы, деревья чаще всего располагаются симметрично.

Не менее яркой индивидуальностью отличается стиль псковских икон, наполненный „природной, стихийной силой“. Повышенную экспрессию, „почти психологическую остроту характеристик“ псковских образов исследователь Л. И. Лифшиц объясняет самым укладом псковской жизни. Истоки эмоционального напряжения, по его мнению, становятся ясны при сравнении пско-



◀ Богоматерь Одигитрия Вольнская

перв. пол. XIV века
85х48 см
дерево, темпера,
позолота
Национальный
художественный музей
Украины, Киев

Образ Богоматери особо
почитался в Украине.
«Оранта» и
«Одигитрия», «Покров»
и «Умиление» («Елсус»)
— многие из этих
образов считаются
чудотворными, а
некоторые из них даже
имеют статус
национальных святых.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ В МУЗЕЯХ МИРА РОССИЯ

МОСКВА • Государственная
Третьяковская галерея,
Благовещенский собор в Кремле,
Российская Государственная
библиотека

СЕРГИЕВ ПОСАД • Троице-Сергиева
лавра, Троицкая церковь

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Государствен-
ный Русский музей

ВЛАДИМИР • (на Клязьме) Успенский
собор, Владимирский музей

ЗВЕНИГОРОД • Успенский собор на
Городке

вичей с новгородцами: „Для новгородца каждая икона по самой сути своей была чудотворной реликвией, обладание которой внушало ему чувство защищенности, спокойной уверенности. У псковичей такого чувства защищенности и уверенности не было уже в силу необходимости ежегодно отражать нападения с запада“. В живописи Пскова прослеживались влияния Новгорода и Византии. Псковским иконам свойственны резкость пробелов, плотность мазка, ассиметричная, динамичная композиция, которую подчеркивает характерная цветовая гамма с преобладанием оттенков темно-зеленого и ярко-красного. Наряду с золотистым, часто встречается и желтый фон, а контуры фигур обычно обводятся тонкими золотыми линиями, придающими этим фрагментам особый блеск. Лица персонажей часто наделены индивидуальными, запоминающимися чертами, тщательно смоделированными при помощи светотени.

На определенном этапе искусство

Москвы было неразрывно связано с искусством Владимиро-Суздальской земли, равно как и сама история Москвы сливалась с ее историей. Некоторые исследователи считают, что к начальному периоду формирования собственно московской школы относится, к примеру, икона „Святые Борис и Глеб“, на которой изображены царственно величественные, стройные и изящные юные воины в великолепных одеждах. Уже тогда для представителей московской живописной школы гораздо ближе был образ духовного, а не воинского мужества — в отличие от новгородцев, изображавших обычно Бориса и Глеба как непоколебимых и храбрых воинов верхом на лошадях. Кроме того, в ранних московских иконах цвета дополняют друг друга, и выразительность их строится на согласованности, а не на контрастах.

Расцвет московской школы в конце XIV — начале XV веков связан с деятельностью выдающихся художников Феофана Грека, Даниила Черного и, конечно, Андрея Рублева, творчество которого становится венцом московской иконописной традиции. Своим искусством Рублев победил строгость византийских канонов, интерпретируя их с присущей русскому человеку внутренней свободой и высокой духовностью. Палитра Рублева состоит из естественных красок природы, что упрощает процесс зрительского восприятия, сделать икону близкой и понятной каждому верующему.

М. П. Алпатов замечает, что, глядя на иконы работы Рублева, забываешь о том, что они были созданы в те страшные годы, когда вокруг было столько зла. И это вовсе не значит, что искусство Рублева было оторвано от жизни: жестокая реальность

**“ Все искусство русской
иконы является ответом
на безграничную боль существования —
ту самую боль, которая выражена
словами Евангелия: „Душа моя скорбит
смертельно“ (Мк.14: 34) ”**

Евгений Трубецкой, 1915

действительно не коснулась его творений, однако оно было проникнуто идеей всеобщего единения во имя победы над насилием и жестокостью. К сожалению, явление Андрея Рублева в древнерусском искусстве не ознаменовало собой начало эпохи Возрождения на Руси, однако стало самым светлым и счастливым событием в полной драматических коллизий истории культуры русского народа.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ (1360/70–1430)

Уже у современников Андрей Рублев пользовался огромным почитанием, а позднее его имя окружили легендами. Немногочисленные факты, встречающиеся в летописях и литературных трудах современных художнику авторов, позволяют предположить, что великий мастер родился около 1370 года. Еще в молодости он постригся в монахи и многие годы провел в Троице-Сергиевой лавре. Здесь он изучал философские труды передовых мыслителей своего времени — основателя монастыря Сергия Радонежского и его учеников. В память о „великом светоче духовности русской“ Сергии Радонежском, деятельность которого всячески способствовала прекращению междоусобиц, объединению русских князей в борьбе с монголо-татар-

ским игом, Андрей Рублев создал свою знаменитую „Святую Троицу“. В этой работе, согласно богословским представлениям, три Ангела символизируют единение и согласие. Рублев зримо, в совершенной художественной форме воплощает эту символику нерушимого единства. Персонажи вписаны в круг, цвета их одеяний дополняют и перекликаются друг с другом. Мир, согласие, любовь — вот к чему призывал современников Андрей Рублев, и не было в ту эпоху призыва более важного, более созвучного времени.

◀ Андрей Рублев:
Святая Троица (фрагмент)
ок. 1410 или 1425–1427; 142х114 см
дерево, темпера
Третьяковская галерея, Москва

