

Виктор Никитич Лазарев
1897-1976

Русская иконопись.
От истоков до начала XV века



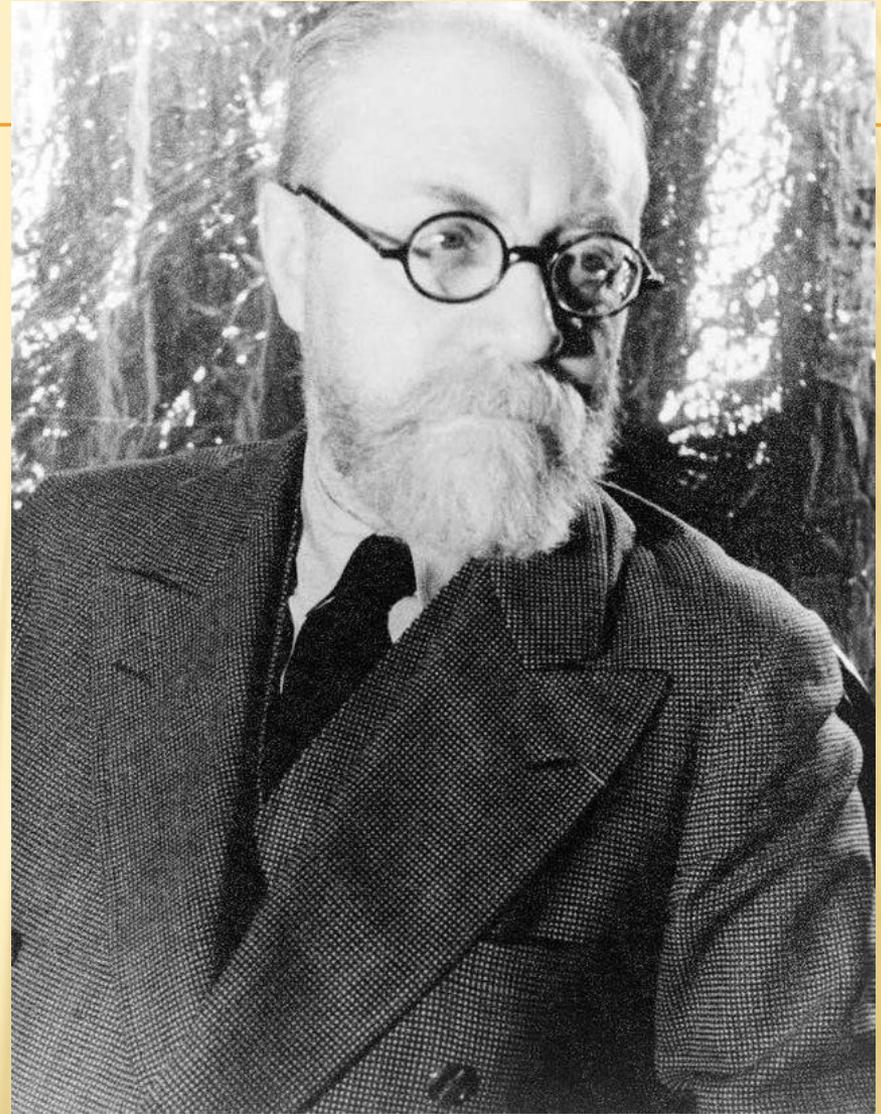
Русская икона – открытие XX века.

Анри Матисс, Москва, 1911:

«Это доподлинно народное искусство.

Здесь первоисточник художественных исканий.

Современный художник должен черпать свои вдохновения в ЭТИХ примитивах...»



14-15 века – «золотой век» русской иконы.

В 16-17 вв. :

- рост дидактического начала;
- измельчание образов;
- утрата красками цветовой выразительности.

Т.е. проникновение в икону реалистических элементов вступило в противоречие с ее идейным строем.

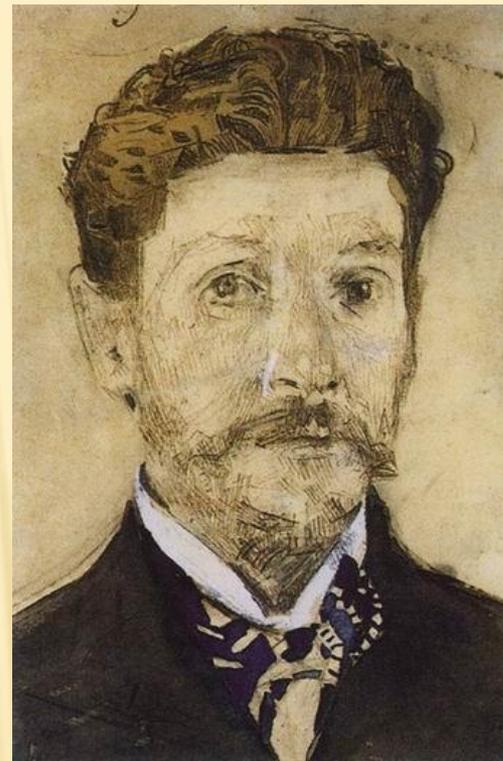
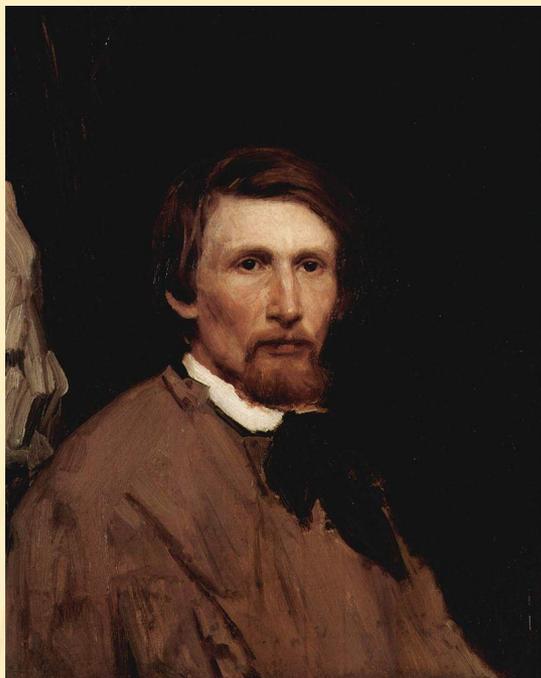
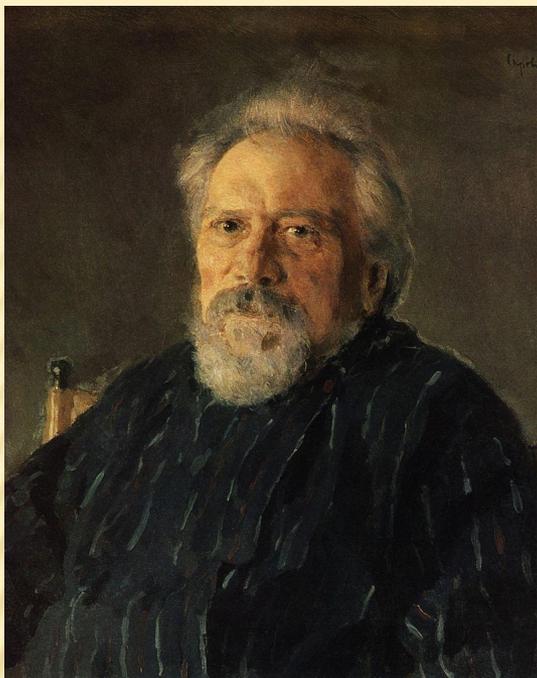
Русская икона не переродилась в реалистическую картину, как случилось в Западной Европе.

ОТКРЫТИЕ РУССКОЙ ИКОНЫ И ЕЕ ИЗУЧЕНИЕ

Истоки современной науки о древнерусском искусстве – деятельность **Федора Ивановича Буслаева** (1818-1897)

Русская икона – «искусство молодое, свежее, не испорченное роскошью», с «жизненным брожением форм», с глубокой поэтичностью.





Собиратели русских икон

В. Серов. Портрет Николая Семёновича Лескова (1831-1895)

Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926).
Автопортрет.

Михаил Александрович Врубель (1856-1910).
Автопортрет.

Михаил Васильевич Нестеров (1862-1942).
Автопортрет.



Павел Михайлович Третьяков (1832-1898)

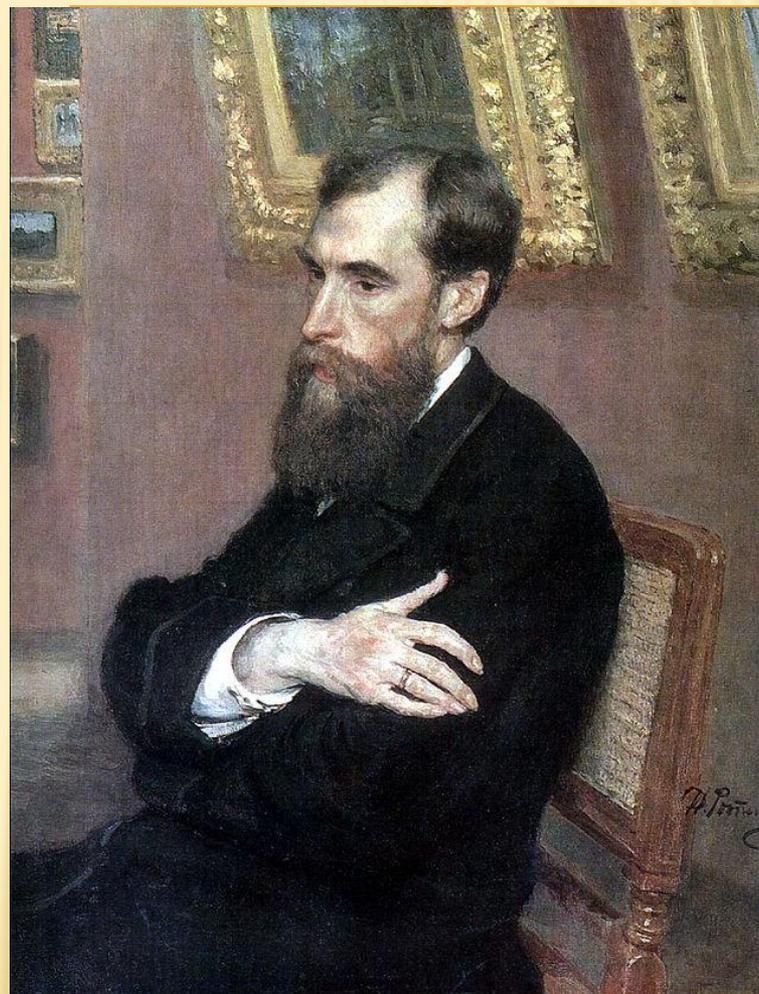
Начал собирать иконы с 90-х годов.

Особый подход к иконе — **«сквозь передвижническую призму»**.

Ему хотелось, чтобы в его знаменитой коллекции русских картин были представлены ранние образцы русской живописи, в которых отражается уклад народной жизни.

Интересовался **не столько художественной стороной иконы, сколько сюжетной**.

Он охотно покупал иконы со сложными иконографическими изводами и с занимательными сюжетами, о которых легко было перекинуть мост к древнерусскому быту.



**И. Репин. Портрет П.М. Третьякова
1883. ГТГ**

Илья Семёнович Остроухов (1858-1929)

Художник, коллекционер, один из руководителей Третьяковской галереи.

Собирал иконы с 900-х годов.

Один из первых оценил **эстетическую привлекательность иконы, ее художественное значение.**

Именно И.С. Остроухов ввел в октябре 1911 г. А. Матисса в мир древнерусской иконописи.



ИЗУЧЕНИЕ ИКОНОПИСИ

1913 – первая большая выставка древнерусского искусства

Рубеж 19-20 веков – иконографический метод.

Его представители показали **преимущество русской живописи от византийской**, исследовали **сюжетную основу икон**.

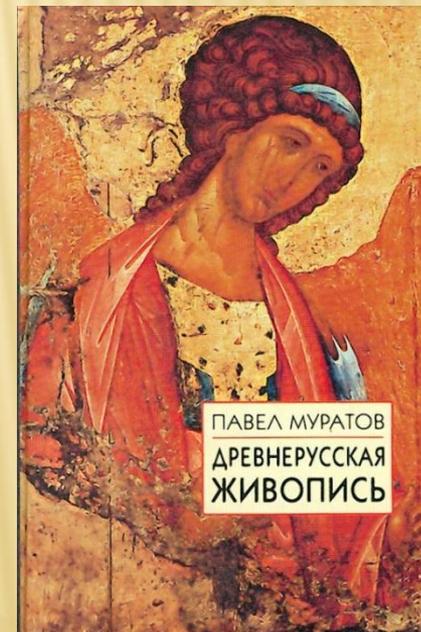
Наиболее крупный ее представитель – **Никодим Павлович Кондаков (1844-1925)**



Постепенно иконопись стала предметом изучения художественной критики.

Особенно значительны работы **Павла Петровича Муратова (1881-1950)**.

Он трактовал икону, интересуясь прежде всего ее художественным языком.



1916 – две книги Е.Н. Трубецкого:

«**Два мира в древнерусской иконописи**»

«**Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи**».

Евгений Николаевич Трубецкой (1863-1920)

— князь, философ, правовед, публицист, общественный деятель из рода Трубецких.

Трубецкой Е.Н. стремился выявить **идейный мир русского иконописца**, выявить «**этическую ось**» русской иконы, ее «**молитвенное горение**», ее «**соборное**» начало, ее высокую одухотворенность, ее архитектурную построенность.



1918 – создана **Всероссийская реставрационная комиссия.**

1924 – переименована – **Центральные государственные реставрационные мастерские.**

Руководитель – **И.Э. Грабарь.** Сейчас мастерские носят его имя.

Десятки экспедиций в Новгород, Псков, Киев, Звенигород, Вологду, Троице-Сергиеву лавру, Ярославль, на Север, в города Поволжья.

Экспедиции организованы по строгому плану, расчищались выдающиеся памятники, топографические классификации получили научную основу, стало возможным вместо слово «письма» ввести понятие «школа», вполне конкретными фигурами стали Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960) художник-живописец, реставратор, искусствовед, просветитель, музейный деятель, педагог. Принимал непосредственное участие в реставрации иконы Андрея Рублёва «Троица».

Народный художник СССР (1956).

Лауреат Сталинской премии первой степени (1941).



Кустодиев Б. Портрет И.Э. Грабаря.

Дальнейшее изучение:

1929-1932 – в разных странах прошли выставки русских икон.

Активно изучают иконопись:

Кафедры истории искусства Ленинградского и Московского университетов;

Институт археологии;

Институт истории искусств Академии наук СССР;

Центральные государственные художественные научно-реставрационные мастерские имени И.Э. Грабаря (1944).

1947 – основан в Москве, в Андрониковом монастыре Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева.

Всесоюзный научно-исследовательский Институт реставрации.

Много русских икон в собраниях Стокгольма, Осло.

Музей икон - находится в немецком городе Реклингхаузен. Здесь – крупнейшее в неправославных странах собрание православных икон и церковного инвентаря.

История русского искусства, 4 тома. М., РАН

Работы М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, Л.А. Успенского и др.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ О РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Русская икона органически связана многими нитями преемственности с византийским искусством. Но уже с 12 в. начинается процесс эмансипации.

Отдаленность от Константинополя и огромные просторы обусловили неравномерность развития древнерусской иконописи.

На Руси при слабом развитии путей сообщения и преобладании крестьянского населения отдельные школы вели изолированное существование и их взаимовлияние происходило замедленно.

Главные иконописные школы – Новгородская, Псковская, Московская.

Всю иконописную продукцию северных областей принято называть «**северные письма**».

Было много местных иконописных мастерских: Вологда, Великий Устюг, Холмогоры, Тихвин, Каргополь и др.

Это «мужицкое» искусство.

Его отличительные черты:

особая патриархальность;

наивность жизнеощущения;

простодушный, «примитивный» художественный язык.

Отличие русской иконы от византийской:

- **лики становятся мягкими и более открытыми;**
- **усиливается интенсивность чистого цвета за счет уменьшения количества тональных оттенков;**
- **силуэт обретает большую замкнутость и четкость;**
- **нервная красочная лепка с помощью резких бликов уступает место ровным красочным плоскостям с едва заметными «движками».**

Т.е. иконографический тип, унаследованный от Византии, становится менее аскетическим и суровым.

В России постепенно складывается **собственный иконографический тип**.

Раньше всего это наметилось:

- 1) в **культе местных святых (например, Борис и Глеб)**, изображений которых не было в Византии;
- 2) начали складываться **многофигурные композиции («Покров Богоматери», «Собор Богоматери», «О тебе радуется»)**;
- 3) **изменение образов византийских святых**, которые стали играть новые роли в соответствии с запросами земледельцев:

в Византии святые почитались как святые, и об их связях с реальными запросами верующих не упоминалось;

на Руси эти связи приобрели открытый характер. Иконописцы, нарушая все правила, начали включать в деисусы вместо Богоматери и Иоанна Крестителя образы тех святых, покровительства которых искал заказчик.

Де́исус (греч. *прошение, моление*) – икона, имеющая в центре изображение Христа, а справа и слева от него – Богоматери и Иоанна Крестителя.

ОБРАЗ ИКОНОПИСЦА

Икона рассматривалась на Руси как **самое совершенное из искусств**, к ней относились с величайшим уважением.

Считалось неприличным говорить о покупке или продаже икон: иконы «выменивались на деньги» или «дарились», и такой подарок не имел цены. Вместо «икона сгорела» говорили «икона выбыла» или «вознеслась на небо». Иконы нельзя было вешать, их ставили на полку.

Считалось, что **икона может быть сделана только «чистыми руками»**.

Образ иконописца связывался с образом нравственно чистого христианина, а икона была окружена ореолом огромного нравственного авторитета.

В действительности:

иконописцы – простые ремесленники

иконописная мастерская – производственная ячейка ремесленного типа

нравы были вольными

«Идеальный» образ иконописца:

«Подобает быть живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабителю, не убийце; особенно же хранить чистоту душевную и телесную. А кто не может воздержаться, тот пусть женится по закону» (источник 16 в. «Стоглав», 3 глава).

Когда в иконы 17 в. начали проникать реалистические элементы, это вызывало неистовое возмущение.

Самый яркий протест – в писаниях протопопа Аввакума (1620-1682)

Протопоп города Юрьева-Повольского (Ивановская область, Юрьевец) противник церковной реформы Патриарха Никона XVII в., духовный писатель, родоначальник новой русской словесности, автор знаменитого «Жития».

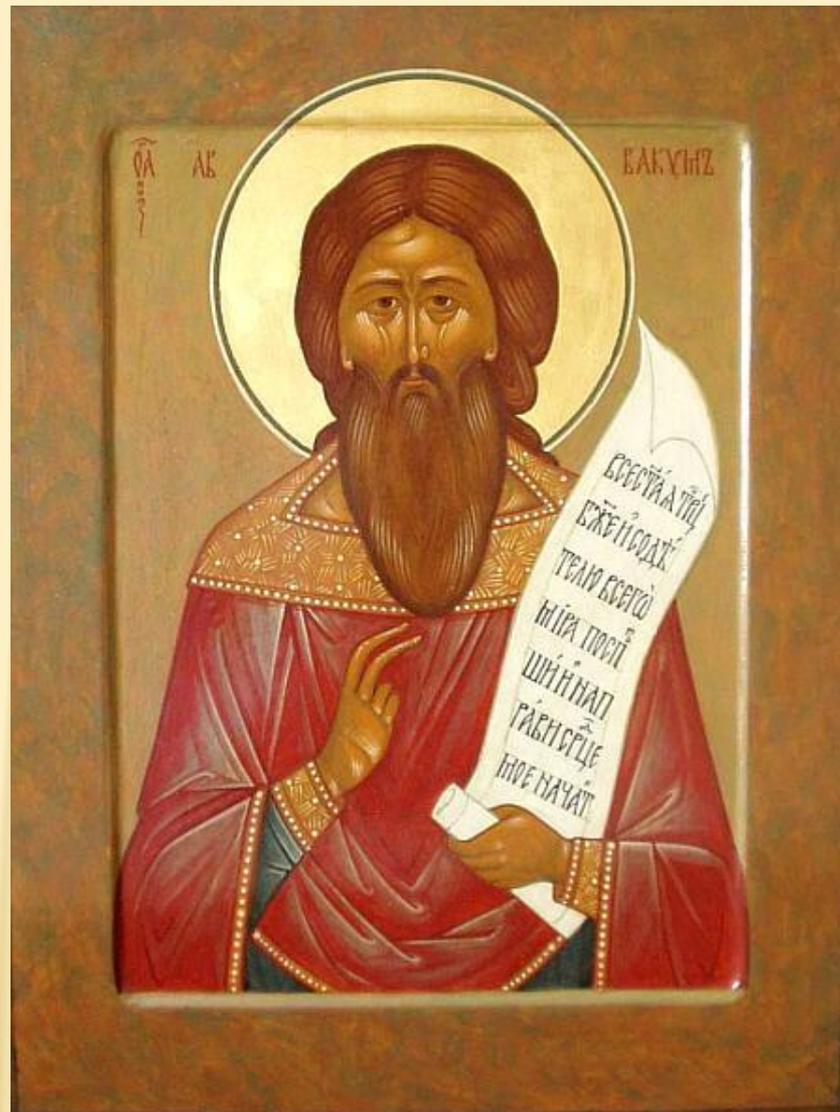
Старообрядцы почитают Аввакума священномучеником и исповедником.

Его святые:

«лице, и руке, и ноге, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящия скорби».

В новых иконах его возмущает всё:

«пишут Спасов образ, Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не писано».



Протопоп Аввакум
Современная старообрядческая икона.
Иконописец Ирина Никольская

Важно – ЧЕМ он не доволен и ЧЕМ именно не хотели жертвовать староверы:

Иконы 17 в. утратили классическую ясность выражения, высокую одухотворенность.

Аввакуму нравятся иконы, в которых

- нет третьего измерения;
- нет светотеневой моделировки;
- композиция разворачивается не вглубь, а ввысь;
- все изображение подчинено плоскости иконной доски;
- превалировало духовное начало.

В русской «классической» иконе 15 века:

- фигуры святых всегда бесплотны;
- облачены в широкие, неопределенного покроя одеяния, скрывающие пластику тела;
- у них открытые лица, в которых нет ничего портретного;
- если фигуры объединяются с пейзажем, то он сводится к простейшим формам.

В русской иконе есть пафос расстояния, отделяющего небо от земли, есть сознание умоглядности запечатленных событий и вещей.

Иконопись 15 века – искусство светлое и радостное:

Сияющие, сильные и яркие краски;

Ритмичные, певучие и мягкие силуэты;

Просветленные, ласковые и поэтичные лики;

Эпическое, спокойное и сосредоточенное настроение.

В результате – **ощущение внутренней легкости, особое чувство гармонии.**

Не случайно самой популярной темой было **Умиление.**

Владимирская икона Божией Матери XII век.



ПОЭТИКА РУССКОЙ ИКОНЫ

Колорит:

Краска обладала символическим смыслом, но это не главное для русского иконописца.

Краска – подлинная душа русской иконописи 15 в.

Краска для иконописца – драгоценный материал.

Любимые краски:

Пламенная киноварь;

Сияющее золото;

Золотистая охра;

Изумрудная зелень;

Чистые, как подснежники, белые цвета;

Ослепительная ляпис-лазурь;

Нежные оттенки розового, фиолетового, лилового, серебристо-зеленого.

Линия:

-мягкая, угловатая, плавная, каллиграфически тонкая, монументальная;

-отказ от скульптурного начала;

-особое значение – линия силуэта («опись» фигуры);

-линия – всегда плоская (в отличие от флорентийских живописцев, трактовавших линию как выражение объема);

Силуэтность – национальное достояние русской иконописи.

Композиция:

Немногосложная, ясная;

Нет ничего лишнего, второстепенного;

Правильное соотношение между силуэтом и свободным фоном;

Пространственные интервалы (расстояния между фигурами и предметами) – отсутствие тесноты способствует созданию свободного и воздушного пространства.

Строгая зависимость между пропорциями построения русских иконных композиций и пропорциями **иконных досок:**

Иконная доска – не «окно в природу», а плоскость, ритму которой должна следовать композиция;

Фигуры воспринимаются тяготеющими к плоскости доски;

Забота о благоустроенности плоскости – одна из главных забот русского иконописца.

ИКОНЫ 11-13 ВЕКОВ

Иконы 11-13 веков были неизвестны исследователям.

Обычно историю иконописи начинали с 14-15 веков.

Открытие началось после революции, когда государство стало изымать старые иконы для реставрации.

Из константинопольских образцов сохранился только один – знаменитая икона **Владимирской богородицы** 12. в (ГТГ)

Специфические черты икон 11-13 веков:

- монументальность;
- особая торжественность;
- фигуры даются в спокойных, неподвижных позах;
- лица строгие;
- фоны гладкие, золотые или серебряные;
- священная (иератическая) «иконность» образа всячески подчеркнута.

НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫЕ ИКОНЫ 11-13 веков

Устюжское благовещение

12 в.

Происходит из Георгиевского собора Юрьева монастыря под Новгородом.

Сейчас – ГТГ

Сцена благовещения дана в очень редком иконографическом изводе – со входящим в лоно Богоматери младенцем.

Моделировка лиц отличается особой мягкостью.

Иконографический извод - вариант иконографии в пределах канонического образа.



Спас Нерукотворный

12 в. ГТГ

Двусторонняя икона.

На обороте – «Поклонение кресту»

Лик Христа написан в мягкой «сплавленной» манере.

Сдержанность в подборе красок: скупая колористическая гамма строится на сочетании оливковых и желтых цветов.

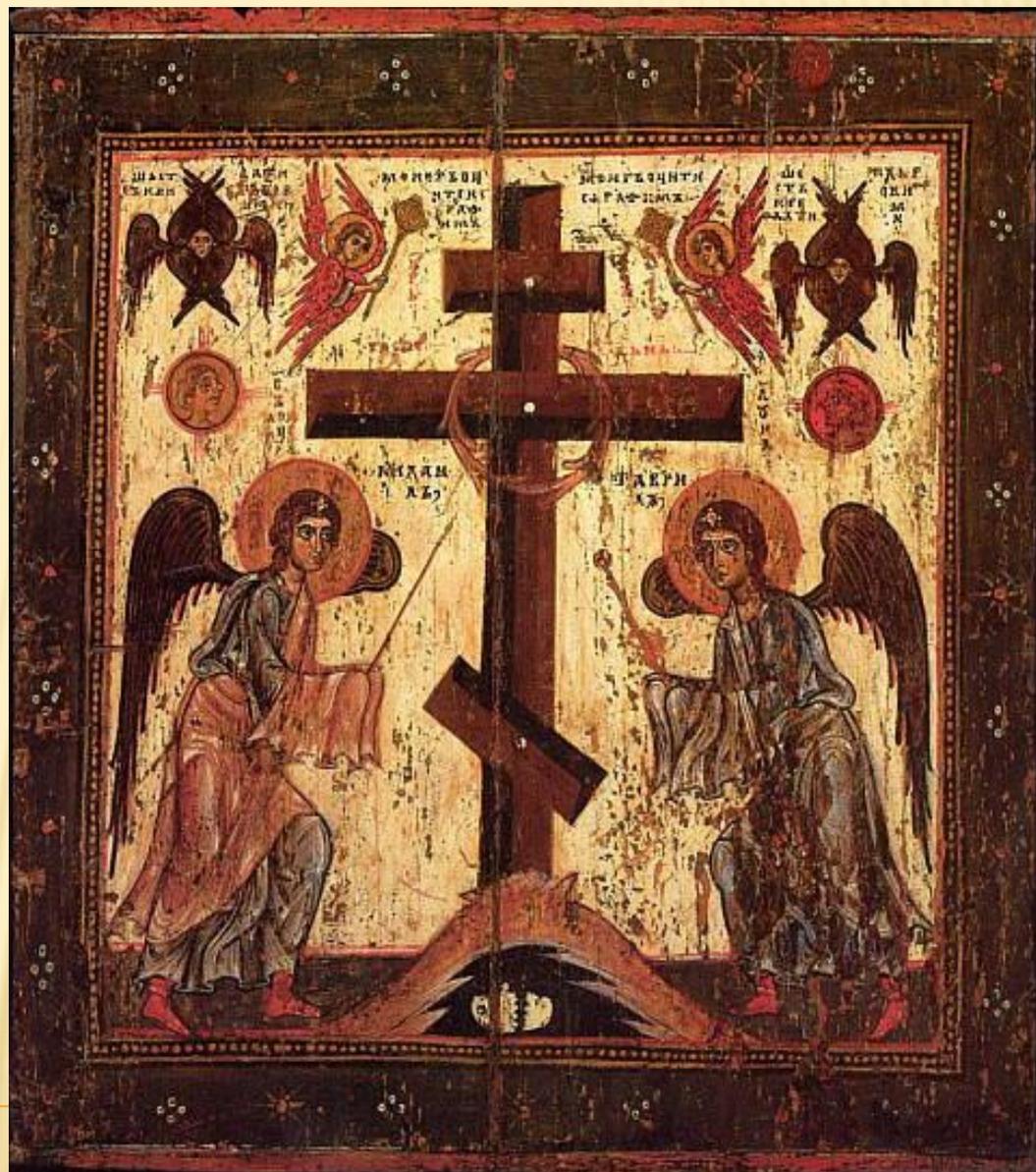
Главный акцент – глаза

Лицо построено асимметрично - по-разному изогнуты брови

Иконность лика очень торжественная



Поклонение кресту
(Прославление креста) –
Оборотная сторона
«Спаса Нерукотворного»



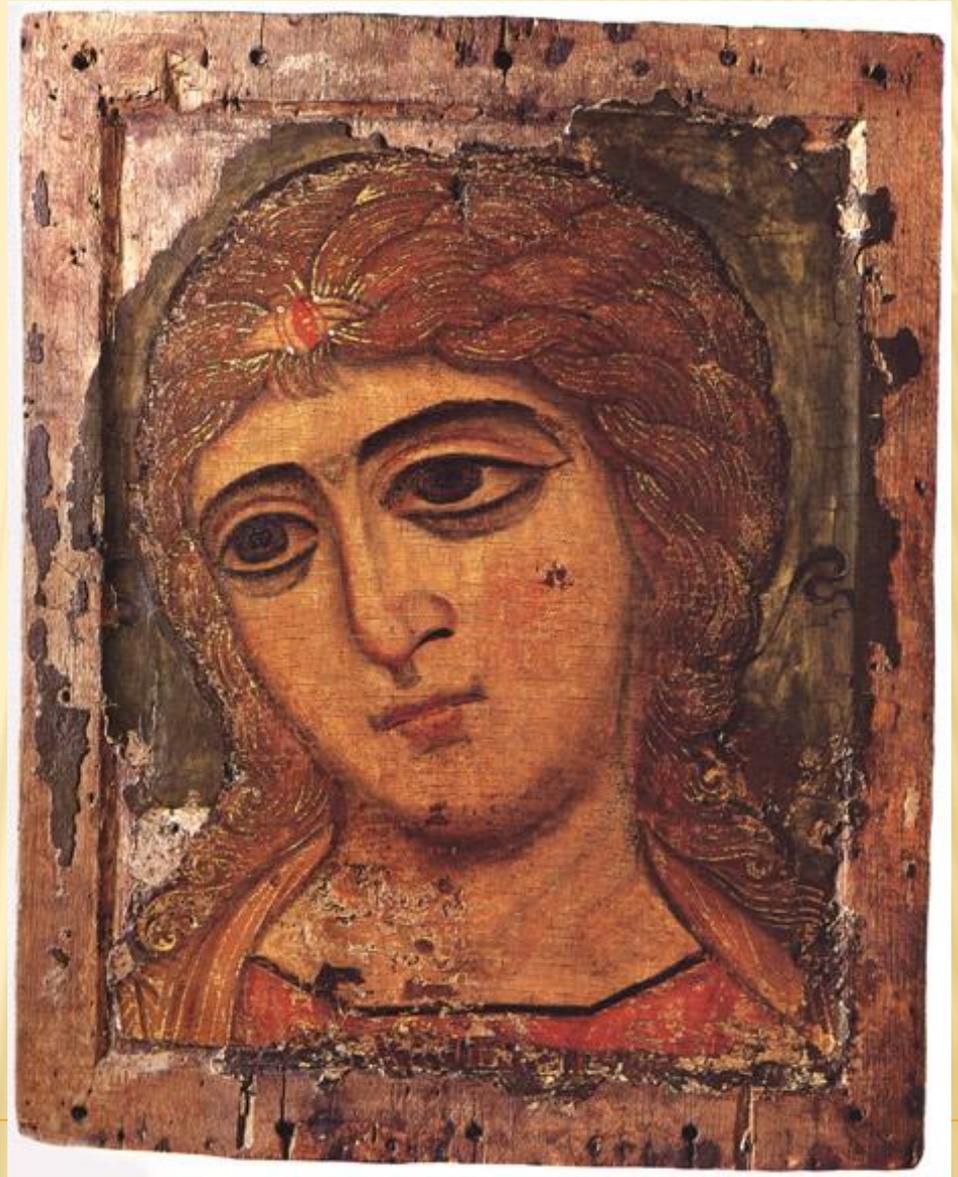
Ангел

12 в.

Русский музей

По стилистике очень близка к
иконам Спаса Нерукотворного и
Устюжского Благовещения

Икона отличается
тонкостью исполнения и
благородством замысла;
чувственная прелесть органично
сочетается с глубокой печалью.



12 в. - вершина византизирующего направления в новгородской живописи.

В **13 в.** оно подвергается трансформации.

Новое направление – кристаллизация местных стилистических вариантов:

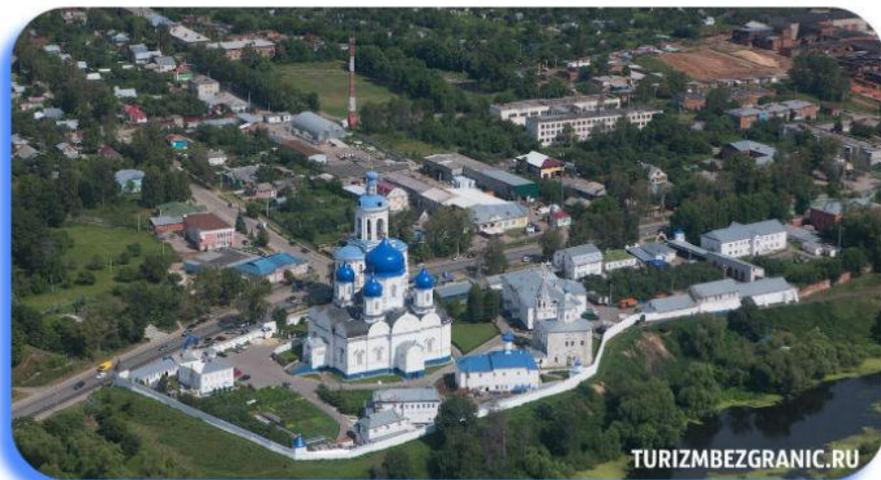
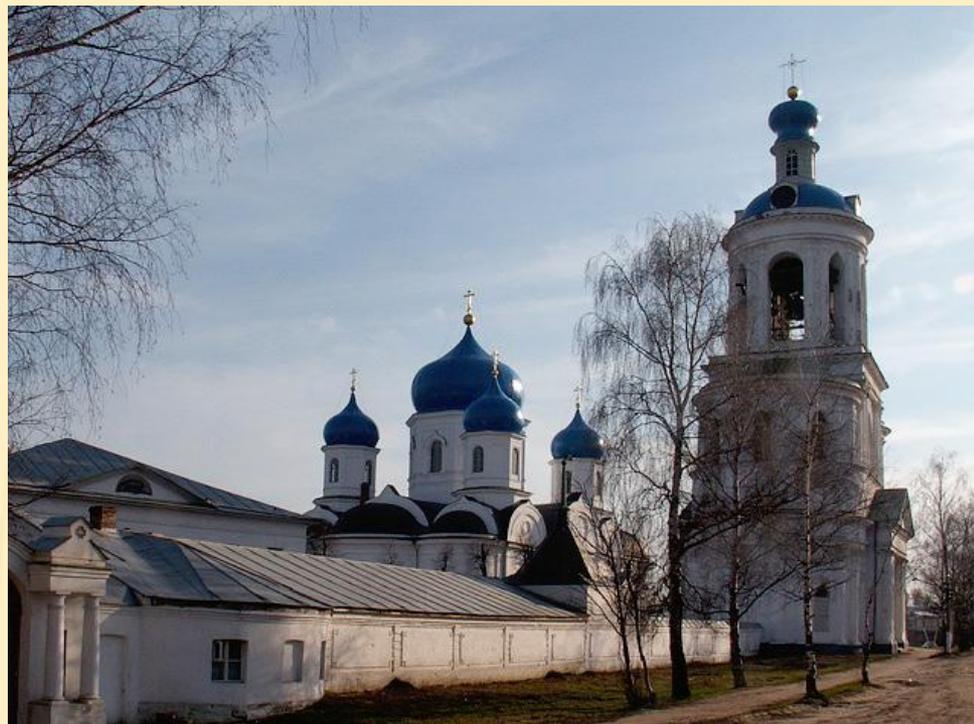
- «народная струя»: в ликах заметны русские черты;
- тяготение к простым и примитивным формам;
- усиливается графическая проработка формы;
- доминирует линейно-орнаментальное начало;
- колорит строится на контрасте светлых и ярких красок

Новгородские иконы дают наиболее яркое представление о развитии русской живописи 11-13 веков.

Особое место в процессе развития иконописи в 12 в. занимает город **Владимир во времена князя Андрея Боголюбского (1160-1175, внук Владимира Мономаха)**

Он расширил и обстроил город, в окрестностях создал обширную резиденцию – знаменитый **Боголюбский замок (1155)**

Возвел ряд храмов, строительство которых продолжил его младший брат **Всеволод Большое Гнездо (1154-1212)** - десятый сын Юрия Долгорукого (Большое Гнездо – т.е. отец большого семейства)



Именно **Андрей Боголюбский** ,
когда ушел из Киева в родовую
Суздальскую землю, взял с
собой прославленную
византийскую икону
«**Богоматерь Умиление**»
(Владимирская Богоматерь) и
водворил ее во владимирском
Успенском соборе, богато
украсив золотом, серебром,
дорогими камнями и
жемчугом.

Он постоянно брал эту икону с
собой и приписывал ей все
свои удачи и победы.



Боголюбская Богоматерь

Была создана, по преданию, в память о видении, которое явилось князю во сне (1158)

Это так называемый **«обетный образ»**
Мария выступает заступницей за род человеческий и за заказчика иконы.

Насколько позволяют судить сохранившиеся фрагменты, боголюбская икона представляла собой выдающееся произведение искусства, близкое по стилю к «Владимирской Богоматери».

Хранится во Владимирском музее, но в очень плохом состоянии.



С именем Всеволода Большое Гнездо связана икона необычно вытянутой формы

Юный Христос (Еммануил).

Этот своеобразный Деисус принадлежит к числу наиболее византизирующих памятников русской станковой живописи XII века. Свободные от левкаса поля говорят о том, что они были в свое время предназначены для серебряного чеканного оклада, обрамлявшего живописное изображение.

Такие оклады, прикрывавшие одни лишь поля, по-видимому, широко применялись на ранних иконах и позднее стали заменяться более дешевой живописью.

Левкас (греч. белый, светлый, ясный) — грунт в иконописи и живописи - меловой или гипсовый (алебастровый) порошок, размешанный на животном или рыбьем клею. В Древней Руси левкас шлифовался стеблями хвоща.



В иконах 11-13 веков особое место принадлежит **Ярославию**.

Богородица Оранта с медальоном Спаса Еммануила на груди

1224, ГТГ

Ярославский мастер отходит от греческого прототипа канона Знамения:

- упрощает линейную систему;
- вместо тонких золотых линий – широкие «пробелы»;
- много неточностей: ноги слишком сдвинуты вправо, руки непомерно малы;
- очевидна любимая тяга к русскому «узорочью»;
- несвойственное византийской иконе обилие белого цвета.



Спас Златые волосы

13 в.,

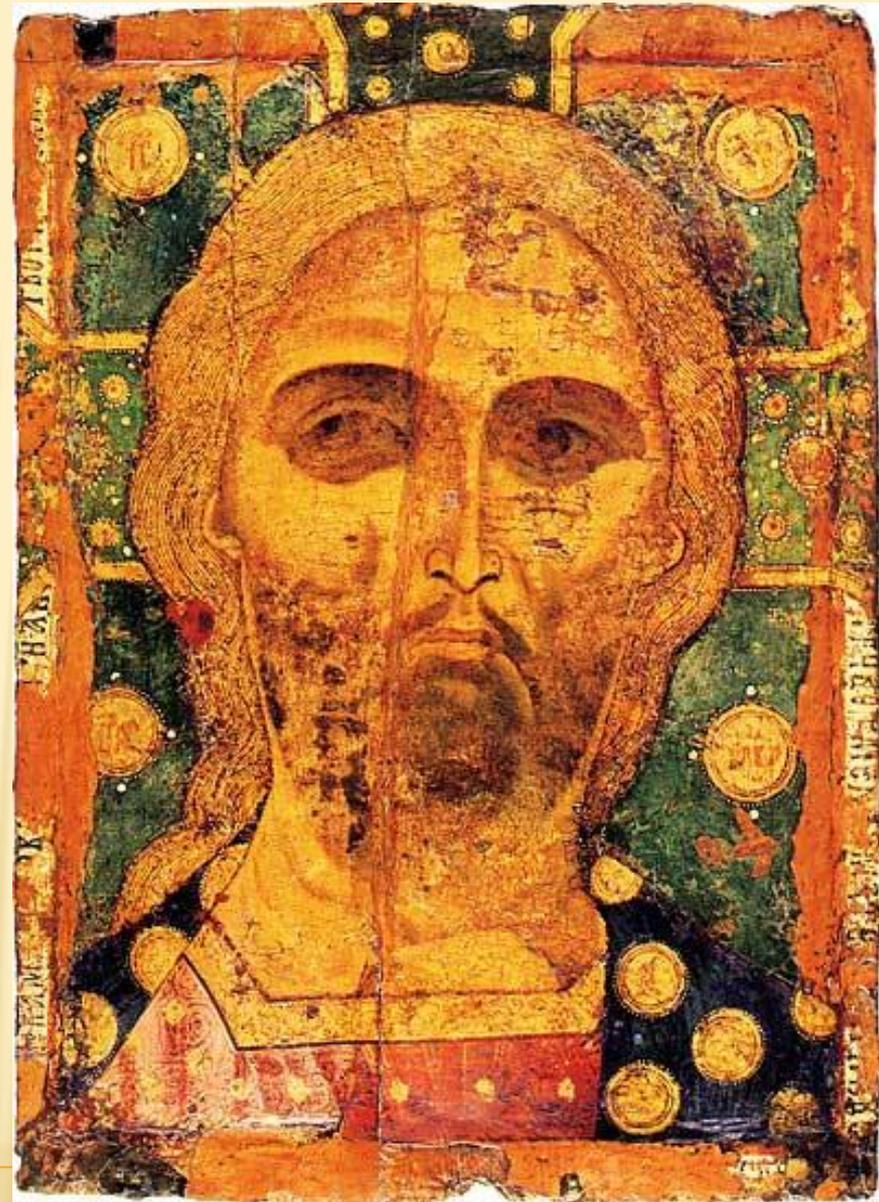
Хранится в московском Успенском соборе

Бросается в глаза дальнейшее усиление орнаментального начала и **высветление цвета**.

Где только возможно, художник вводит **золотые украшения** в виде медальонов и кружков с жемчужными обводками.

В подборе красок художник явно отдает **предпочтение чистым цветам**: синевато-зеленый фон сочетается с белыми полями, имеющими красную опушь по внутренней границе и черные надписи, ярко-зеленого цвета перекрестье обрамлено золотом и идущим по внешнему краю киноварным контуром.

Индивидуальной особенностью иконы, от которой происходит ее прозвище, являются золотые волосы Христа, расчлененные тончайшими коричневыми линиями. Обычно волосы пишутся коричневой краской, по которой уже позднее наводится золотая штриховка.



НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА

Для новгородской иконописи XIV века огромное значение имело художественное наследие XIII столетия.

В XIV веке фреска была в Новгороде гораздо более византизирующим искусством, нежели станковая живопись. Она черпала мощные импульсы из работ заезжих греческих мастеров.

Имена двух из них летописи нам называют. Это «гречин Исайя с други», расписавший в 1338 году церковь Входа в Иерусалим, и **знаменитый Феофан Грек** (около 1340 - около 1410) **украшивший росписью в 1378 году церковь Спаса Преображения**

Важно знать, какие иконы писал Феофан Грек за время своего **десятилетнего пребывания в Новгороде.**

Он не ограничивался выполнением одних монументальных росписей, но работал и как иконописец. В его мастерской обучались и новгородские иконописцы.

Знаменитая икона Донской Богоматери, с «Успением» на обороте.

Икона приписывается (Э. Грабарь, П. П. Муратов и В. И. Антонова) **Феофану Греку.**

Противоречивость суждений отчасти объясняется **исключительно высоким качеством иконы, намного превосходящим новгородскую продукцию XIV века.**

Объяснение этому следует искать в том, что икона вышла непосредственно из мастерской Феофана и была выполнена его ближайшими и самыми талантливыми новгородскими учениками.



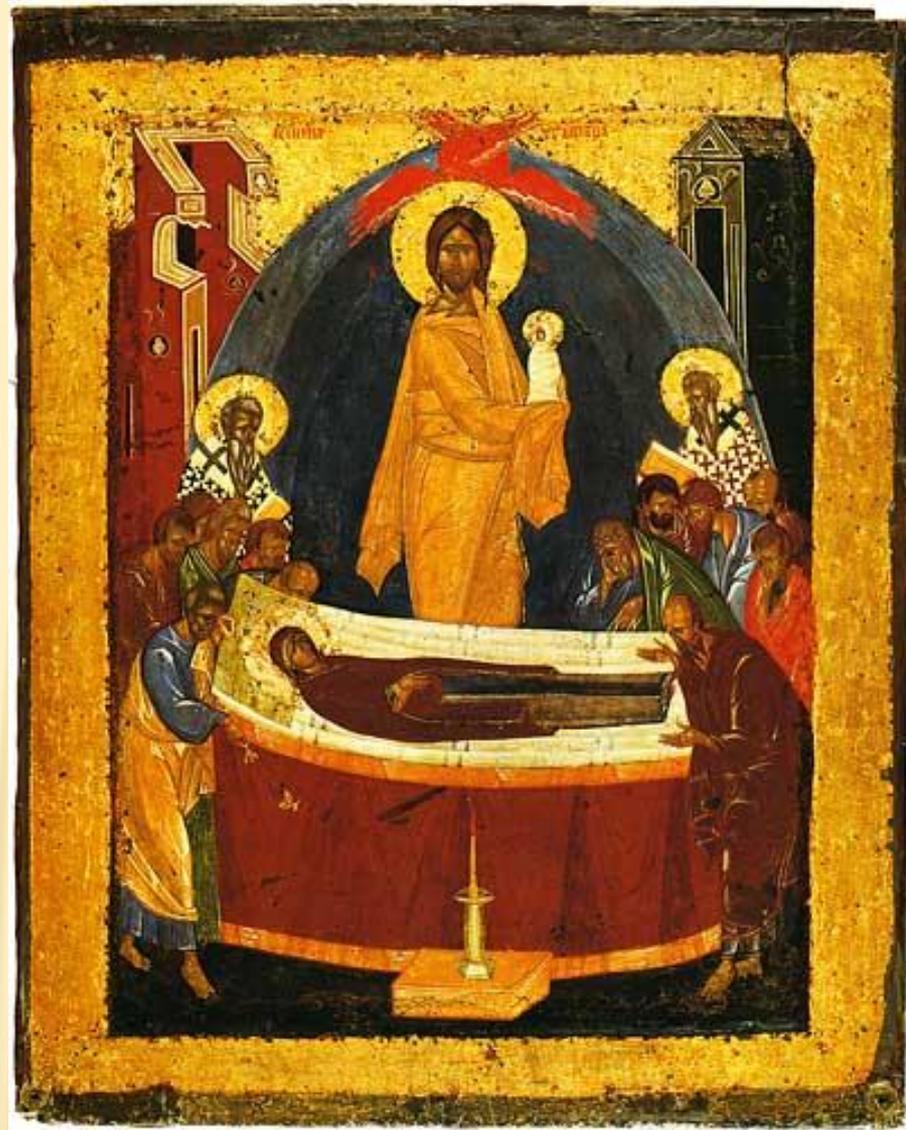
Оборот иконы — Богоматерь Донская

По сторонам «славы» стоят два святителя, обращенные к Христу, с полураскрытыми Евангелиями в руках. Слева - Иаков, брат Господень, епископ Иерусалимский, справа - Иерофей Афинский, ученик апостола Павла.

По сторонам ложа Богоматери двумя группами располагаются скорбящие апостолы.

Слева, впереди группы апостолов, стоит **Петр (голубой хитон, желтый гиматий)**. За фигурой Петра - апостол Иаков Алфеев (?) в темно-вишневом плаще. В просвете между фигурами едва видна голова молодого апостола (Фома ?). За ложем - голова **Иоанна Богослова**. За ним, левее, - апостолы Варфоломей в красном и **Матфей в зеленом гиматии**.

Справа у ложа стоит **апостол Павел (пурпурно-лиловый гиматий и синий хитон)**. За ним, правее, фигура безбородого апостола в красном плаще (Филипп ?). Левее, за ложем, - Андрей в светло-синем хитоне и гиматии зеленого цвета. Сзади правую группу апостолов замыкают фигуры склоняющихся друг к другу **чернобородого Марка в пурпурном плаще** и **Луки в голубом**, за ними справа - Симон в коричневом плаще.



Характерные черты новгородской иконы:

- менее аристократична, чем московская;
- в ней настойчиво проступают архаические черты;
- в целом ей свойствен большой демократизм;
- предпочтение отдается приземистым фигурам;
- лица ярко выраженного национального типа, с резкими, порою даже несколько грубоватыми чертами;
- во взгляде святых часто есть что-то пронзительное;
- излюбленным композиционным приемом остается рядоположение с намеренно широкими интервалами;
- в иконы почти отсутствует сильное движение, предпочтительнее - статические, разреженные композиции.

Лучше всего новгородская икона опознается по ее звонкому колориту, в котором преобладает огненная киноварь.

Палитра новгородского мастера состоит из чистых, беспримесных, особо интенсивных красок, даваемых в смелых противопоставлениях.

Она менее гармонична, нежели московская палитра, в ней меньше неуловимо тонких оттенков. Но зато ей присущ **мужественный, волевой характер.**

В этих незабываемых по своей яркости и цветовой напряженности красках, пожалуй, наиболее полно отразился новгородский вкус.

ПСКОВСКАЯ ШКОЛА

Псковская иконопись имеет свое ярко выраженное лицо.

Композиции псковских икон чаще всего асимметричны и малоустойчивы, рисунок неточный, но по-своему всегда выразительный.

колорит густой и скорее сумрачный с преобладанием изумрудно-зеленых и темно-зеленых, почти черных тонов, плотных вишневых, красных с характерным оранжевым либо розовым оттенком, мутных синих, серовато-зеленых.

Фоны чаще желтые, хотя встречаются и золотые.

Широчайшее применение находит **разделка одеяний** с помощью тончайших золотых линий, придающих красочной поверхности мерцающий характер.

В колорите с его **цветовыми контрастами** есть что-то порывистое, драматичное.

Манера письма широкая и энергичная, с неравномерным распределением красочных пигментов.

Художественный язык псковской иконы предельно экспрессивен. Этим он в корне отличен от гармоничного, уравновешенного языка московской иконы.

Из всех древнерусских иконописных школ **псковская была**

наиболее демократичной по духу

наиболее непосредственной и импульсивной по формам выражения.

Псковских икон XII века не сохранилось.

Самые ранние из известных нам псковских икон «Успение» из одноименной церкви на Пароменье и «**Богоматерь Одигитрия**» из церкви Николы от Кож (ГТГ) датируются XIII веком.

Это большие иконы, написанные в традициях XII века.

Тяжелые, грузные формы отличаются неприкрытой примитивностью.

Однотипные лица с широким разрезом глаз и с крупными изогнутыми носами **не имеют в себе еще ничего специфически псковского.**

Псков отставал в своем развитии от Новгорода, в его ранней живописи очень сильна архаическая струя.



Икона, которую можно рассматривать как шедевр псковской живописи, «**Собор Богоматери**».

Это едва ли не **самая ранняя русская икона на данную тему**, что объясняет свободу иконографического извода, в котором еще много неотстоявшегося, позволившего художнику более свободно оперировать традиционными элементами композиции.

Псковский художник дал крайне индивидуальное толкование теме «Собора», пронизав всю композицию беспокойным, стремительным ритмом.



Ранним XV веком датируется также икона «**Богоматерь Умиление**» (Третьяковская галерея).

Христос прижимается к щеке матери, касаясь правой рукой ее подбородка. Этот прелестный жанровый мотив вносит нотку особой мягкости в икону, чьи краски (желтый фон, красные узорные нимбы, вишневые, темно-синие и розовато-красные цвета одеяний) выдержаны в **густой, типично псковской гамме**.

Очень характерна для псковских икон форма носа Марии, с слегка выступающим кончиком.



МОСКОВСКАЯ ШКОЛА

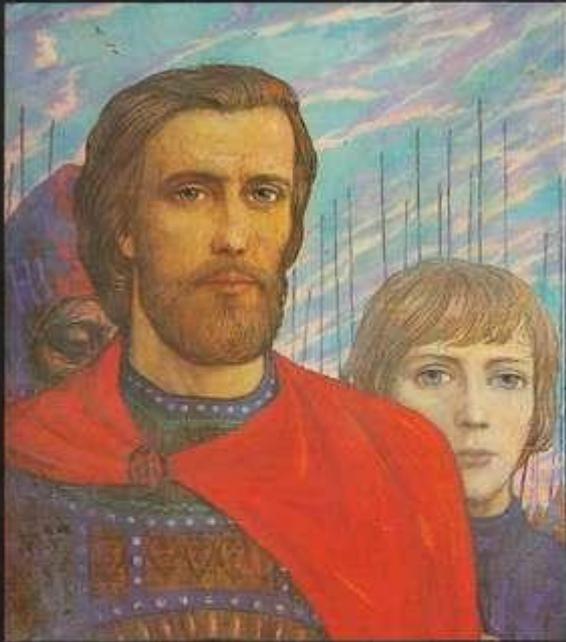
Московская школа иконописи сложилась позднее новгородской, и начало ее расцвета почти совпадает с расцветом псковской школы. В московской живописи первой половины XIV века несомненно существовали различные художественные течения — **местные и привнесенные из Византии.**

Местная струя восходит к архаическим традициям XIII века

Художественная жизнь Москвы конца XIV века была богатой и разнообразной.

Совпало это с знаменательным историческим событием **1380 г. – победа русского воинства над татарами на Куликовом поле.**

Расцвету московской живописи сопутствовал и первый расцвет московской литературы, создавшей в конце XIV века ряд замечательных памятников — **«Задонщину».**



ЗАДОНЩИНА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
И. ГЛАЗУНОВА

Из произведений ранней московской иконописи первое место следует отнести иконе **Бориса и Глеба в Русском музее** (конец XIV века).

Помимо крестов, намекающих на мученическую смерть обоих братьев, в их руки вложены **мечи — атрибуты княжеской власти.**

Фигуры даны неподвижными и почти совершенно плоскими, ведущая роль принадлежит линии — строгой и сдержанной.

Преобладают спокойные вертикали (гребни носа, борты плащей, мечи, тонкие ноги), подчеркивающие стройность фигур.

При всем ослепительном богатстве красок иконы ее колорит отличается редким лаконизмом и удивительной последовательностью.

Икону Бориса и Глеба можно рассматривать как пролог ко всей позднейшей русской иконописи.



До нас дошло несколько произведений московской станковой живописи, могущих пролить свет на деятельность **«русских родом, но греческих учеников»**

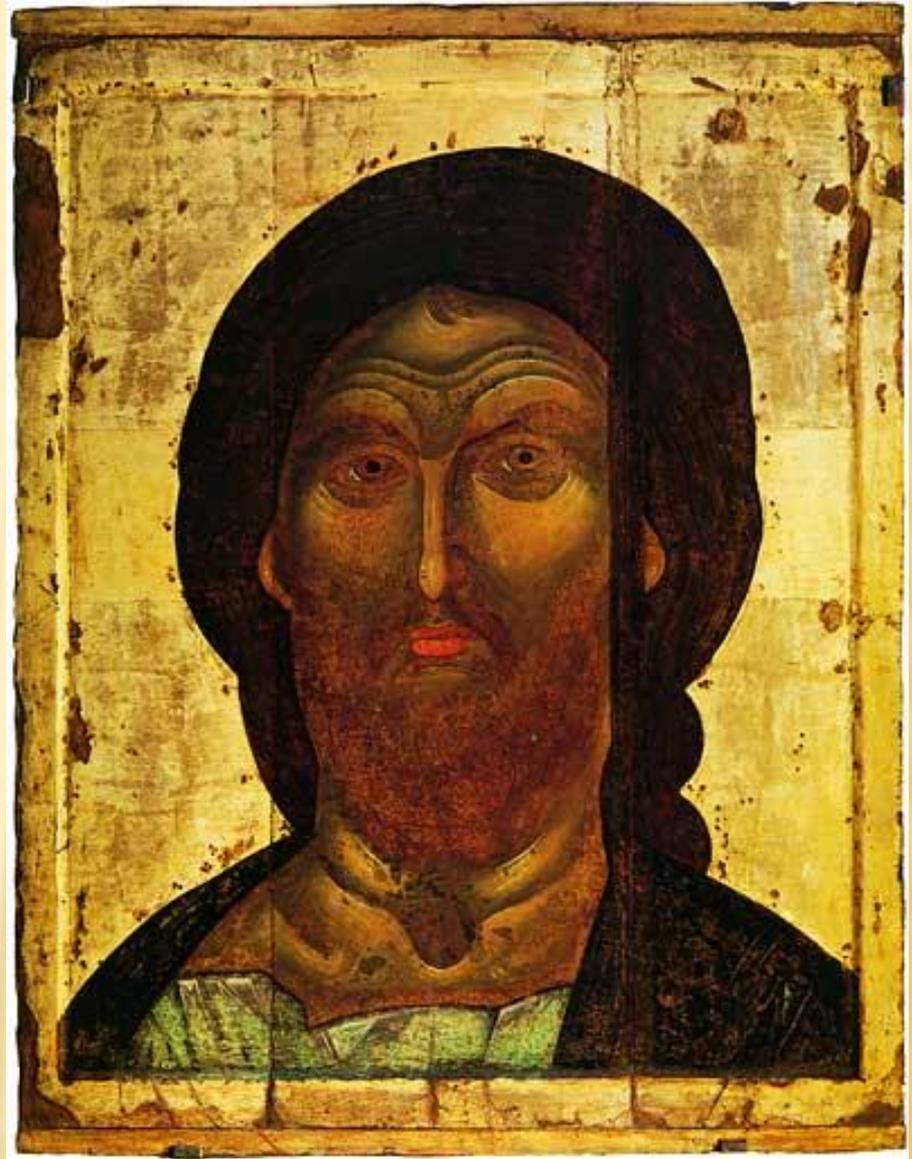
Икона **«Спас Ярое Око»** (сер. 14 в.) выдержана в темной, драматичной гамме, **навеянной византийской палитрой.**

В смелом асимметричном очерке головы, в живописной трактовке лица при помощи сочных бликов и отметок, в светлом голубом цвете хитона уже чувствуются новые веяния.

Но, с другой стороны, формы носят еще несколько грузный характер, а выражение лица не менее сурово, чем на иконах XII века.

Глубокие морщины на лбу и резко обозначенные складки кожи на шее необычны для чисто византийских икон, выполненных в более гладкой манере.

Здесь же эти динамичные линии придают образу большую внутреннюю напряженность. Недаром икона заслужила прозвище **«Спас Ярое Око»**.



В 90-х годах XIV века и в начале XV центральной фигурой среди московских художников был **Феофан Грек**.

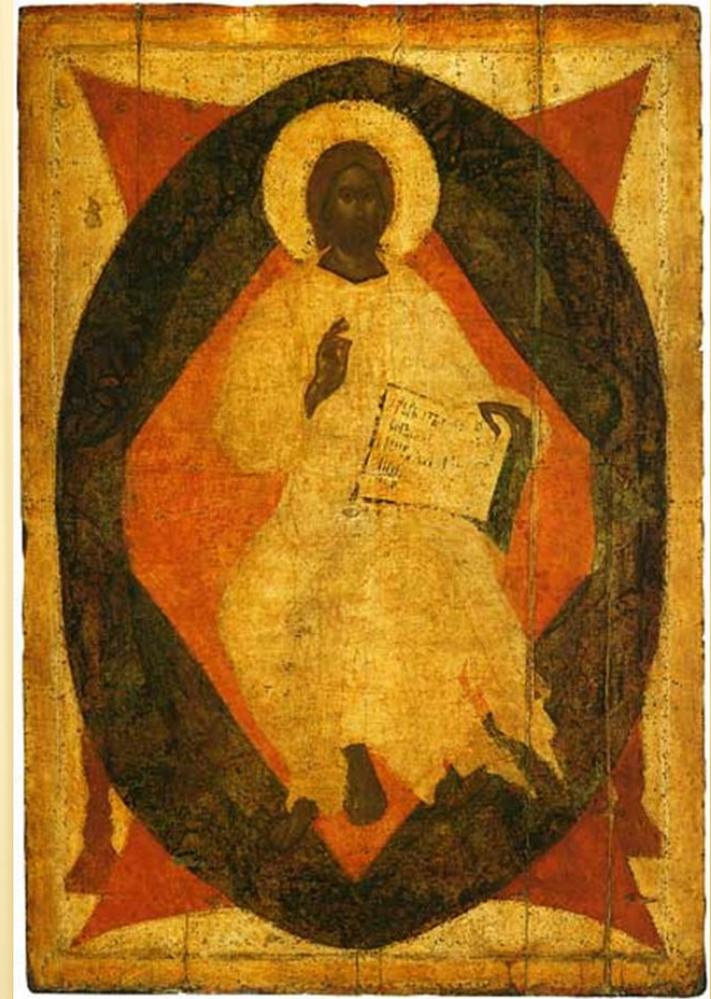
Согласно свидетельству летописи, **Благовещенская церковь была расписана Феофаном, старцем Прохором с Городца и Андреем Рублевым в 1405 году.**

Весь смысл феофановского полнофигурного чина (высота отдельных досок — от 2,1 до 2,11 м) состоит в том, что он был рассчитан на большой храм с большим пролетом алтарной арки, а не на маленькую бесстолпную церковь.

В своем первоначальном виде иконостас включал в себя одиннадцать фигур деисусного чина и четырнадцать «праздников».

Он мог иметь и полуфигурный пророческий ряд, но это остается недоказанным. Скорее всего, этот ярус был дополнен позднее.

Новшество Феофана состояло не в том, что он вложил в иконостас какой-то принципиально новый идейный смысл (последний был достаточно полно разработан византийскими теологами), а в **увеличении иконостаса, благодаря чему он приобрел совсем новое, монументальное звучание.**



**Феофан Грек и его помощники.
Иконы деисусного чина
Благовещенского собора в
Московском Кремле.**

В деисусном чине кисти **Феофана**
принадлежат иконы

1 ряд

Христа (1)

Богоматери (2)

Иоанна Предтечи (3)

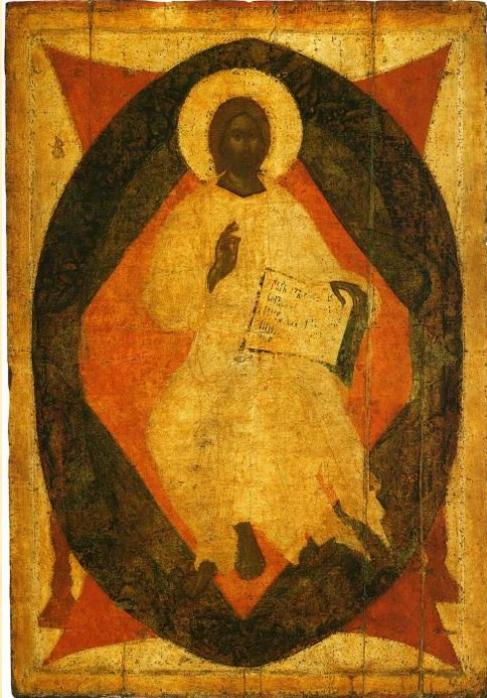
2 ряд

архангела Гавриила (1)

апостола Павла (2)

Василия Великого (3)

Иоанна Златоуста (4)



Принадлежащие Феофану иконы написаны необычайно свободно.

Феофан кладет сочные блики-отметки, гребень носа он оттеняет энергичной описью ярко-красного цвета, все наиболее выпуклые места сильно высветляет, не боясь резких переходов от света к тени. Такими живописными приемами он достигает той внутренней психологической напряженности, которая так характерна и для его новгородских фресок.

Феофан решал чисто русскую задачу, но он решил ее как истый византиец. Их невозможно принять за работу русского мастера.

Они пронизаны пафосом отречения от мира. Их густой, драматичный колорит лишен жизнерадостности. Святые Феофана выступают сильными и могучими, все их помыслы сосредоточены не на земных делах.

Феофан подчеркивает не столько момент всепрощения, сколько мольбу святых за грешный человеческий род.

Христос трактуется как суровый судия мира, а не как добрый Спас, готовый прийти на помощь ближнему.

Именно здесь проявляется коренное отличие Феофана Грека от Андрея Рублева, который, как правило, всегда оттенял в Христе человеческое начало.

У Феофана же весь замысел деисусного чина определяется драматической коллизией между Христом, не склонным простить ни одного грешника, и молящими его о прощении святыми.

И если Феофан Грек решал проблему иконостаса византийскими средствами, то Андрею Рублеву суждено было решить эту же проблему на русский лад, поскольку он первым вложил новое содержание в старые формы

С появлением на исторической сцене Рублева начинается новая и самая значительная глава в истории московской иконописи.

До этого же времени московские иконы были лишены стилистической общности.

Рублев был обязан Феофану Греку, с которым вместе работал.

Однако по складу своего лирического дарования Рублев был антиподом Феофана. Ему остались чуждыми его суровые, полные драматизма образы.

Идеалы Рублева были иными — более созерцательными, более просветленными. Он сознательно отмел византийскую переутонченность формы и многие местные архаические традиции.

На этом пути Рублев выработал столь совершенный художественный язык, что на протяжении всего XV века его стиль сделался ведущим, а его личность оказалась овеянной ореолом столь великой славы, что ее долгое время воспринимали как непревзойденный идеал иконописца.

О жизни Рублева сохранились весьма скудные сведения.

Не исключена возможность, что он начал свой творческий путь в московской великокняжеской мастерской, будучи еще мирянином.

Его имя упоминается впервые в 1405 году, когда он работает совместно с Феофаном Греком.

В летописи он именуется «чернецом».

Где и когда он постригся в монахи — остается неизвестным. Это могло произойти и в Троице-Сергиевом монастыре и в московском Андрониковом монастыре.

Но одно несомненно — это тесная связь Рублева с тем идейным движением, которое возглавил Сергей Радонежский (1322–1392), давший мощный стимул развитию на Руси общинножительных монастырей.

Вторичное летописное упоминание Рублева – 1408 год, когда он **работал во владимирском Успенском соборе вместе с «иконником Даниилом».**

С тем же Даниилом он **расписывает между 1425 и 1427 годами Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре**, построенный игуменом этого монастыря Никоном, ближайшим учеником Сергия Радонежского.

В источнике XVII века сообщается, что **Рублев жил в послушании у Никона и что именно последний заказал ему икону Троицы.**

Рублев работал и в Андрониковом монастыре, основанном Андроником, учеником Сергия Радонежского.

Художник умер 29 января 1430 года и **похоронен в Андрониковом монастыре.**

Андрей Рублев

Архангел Михаил

1410 -1420

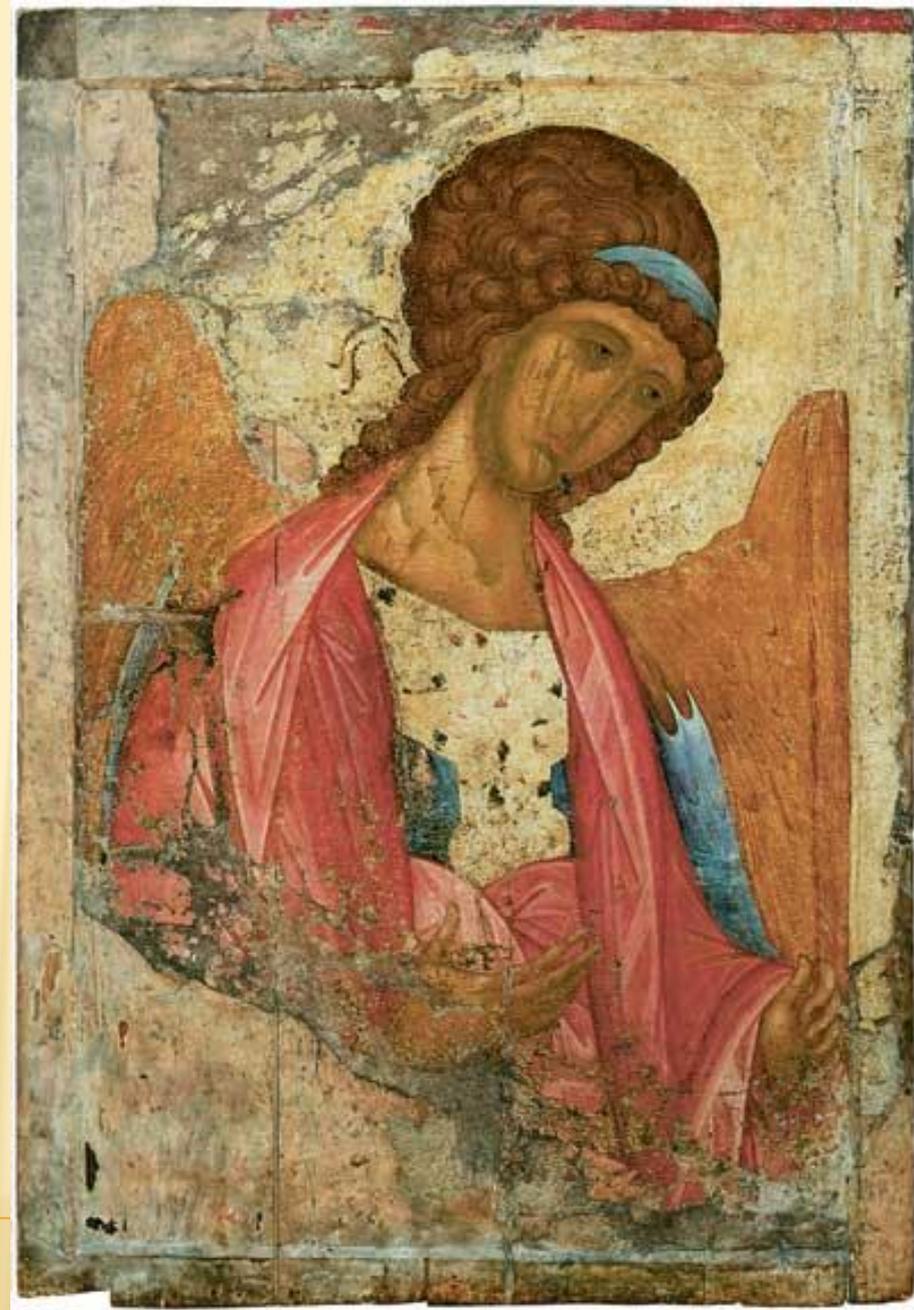
**Левая часть иконописного деисуса
из Звенигорода, ГТГ**

Деисусным чином называется ряд изображений святых в молитвенном предстоянии перед помещенным в центре Христом.

От чина сохранились лишь три иконы — **Спаса, архангела Михаила и апостола Павла** (Третьяковская галерея).

По своему стилю это настолько зрелая работа, что ее невозможно отнести к ранней поре творчества Рублева.

Она могла возникнуть лишь после росписи ~~_____~~ владимирского Успенского собора, иначе говоря, уже **после 1408 года**.



Андрей Рублев

Спас Вседержитель

1410 -1420

**Центральная часть иконописного деисуса из
Звенигорода, ГТГ**

Образ Христа настолько очеловечивается, что совершенно утрачивает отвлеченный культовый характер.

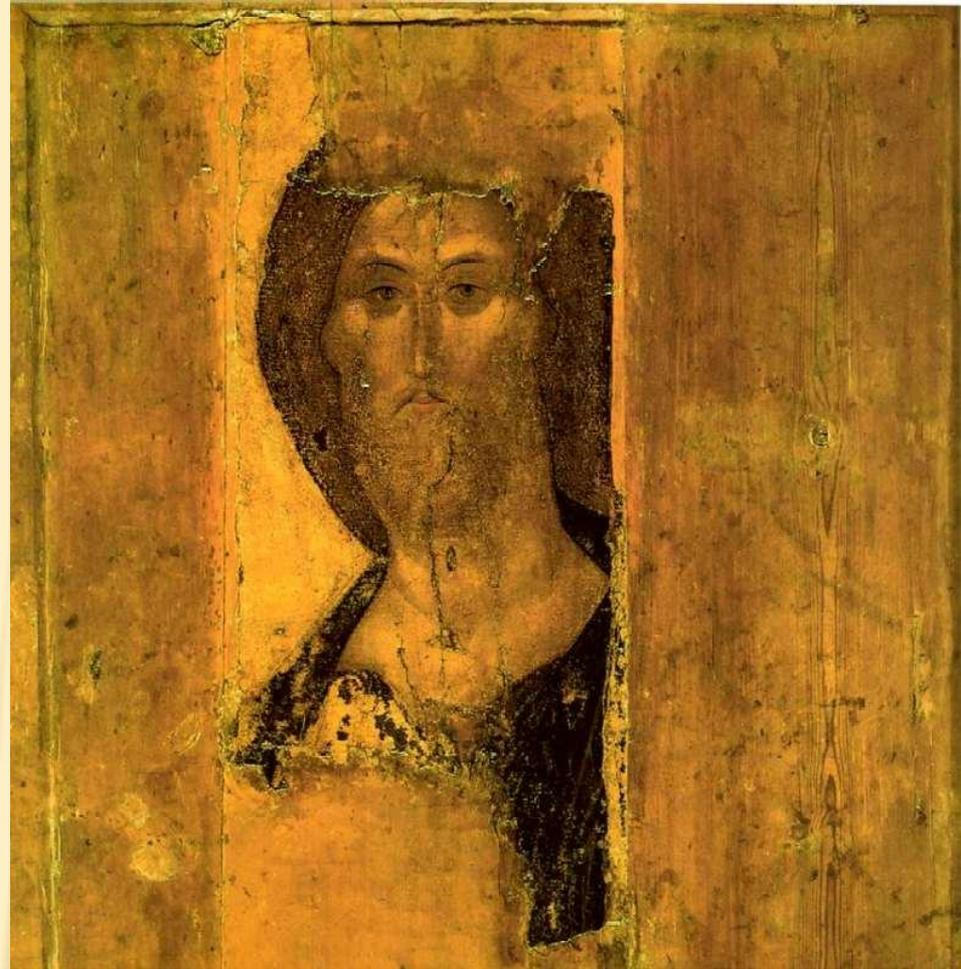
Но рублевский Спас — это **«воплощение типично русской благообразности»**. Ни один элемент лица Христа не подчеркнут чрезмерно — все пропорционально и согласованно: он рус, глаза его не преувеличены, нос прямой и тонкий, рот мал, овал лица хотя и удлинённый, но не узкий, в нем совсем нет аскетичности, голова с густой массой волос со спокойным достоинством возвышается на сильной стройной шее.

Самое значительное в этом новом облике — **взгляд**. Он направлен прямо на зрителя и выражает живое и деятельное внимание к нему; в нем чувствуется желание вникнуть в душу человека и понять его.

Брови свободно приподняты, отчего нет выражения ни напряжения, ни скорби, взгляд ясный, открытый, благожелательный.

Перед нами как бы сильный и деятельный человек, который имеет достаточно душевных сил и энергии, чтобы отдать себя на поддержку тем, кто в этом нуждается.

Звенигородский Спас больше натуральной величины человека. Он полон величия. Кроме того, в нем есть строгость внутренней чистоты и непосредственности, есть полное доверие к человеку» (Н. А. Демина).



Андрей Рублев

Апостол Павел

1410 -1420

Правая часть иконописного деисуса из
Звенигорода, ГТГ

Иконы «звенигородского» чина с первого же взгляда поражают необычайной красотой своих холодных светлых красок.

Голубые, розовые, синие, блекло-фиолетовые и вишневые тона даны в таких безусловно верных сочетаниях с золотом фона, что у созерцающего иконы невольно рождаются чисто музыкальные ассоциации.

Для Рублева цвет был 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.



А.Рублев

Икона Троицы (около 1411).

Икона исполнена в память Сергия Радонежского и являлась **храмовым образом Троицкого собора.**

Троица пользовалась особым почитанием у Сергия Радонежского, для него она была символом мира и согласия. Поэтому заложенные его учениками и последователями монастыри и церкви чаще всего носили название Троицких.

К старцу Аврааму явились три прекрасных юноши, и он вместе со своей супругой Саррой угощал их под сенью дуба Мамврийского, втайне догадываясь, что в них воплотились три лица Троицы.

Из иконы исключены всякое действие, всякий намек на исторический характер запечатленного события. Фигуры трех ангелов воспринимались как символ триединого божества и как прообраз Евхаристии.

В центре – Христос. Слева Бог-Отец. Справа – Дух Святой. Они – носители **единого переживания — смирения.** Композиционным центром иконы является чаша с головой жертвенного тельца.

Евхаристия (греч. *благодарение*), главное христианское таинство, ритуальные трапезы, которые Иисус разделял со своими ученикам.



Андрей Рублев.

Спас в силах

10-е годы XV века. ГТГ

Спас представлен в окружении серафимов и символов евангелистов.

Его лицо имеет трагическое выражение, и в то же время ему присуща совсем особая просветленность.

Крайне выразительны также лица серафимов, полные внутренней напряженности.

Икона выполнена с тщательностью миниатюры.

Ее автор был прекрасным рисовальщиком, тонко чувствующим форму и умевшим фиксировать ее с помощью безупречно точных линий.

Все стилистические приметы указывают на Рублева как на автора этой иконы.



С 70-х годов начинает работать Дионисий (1440-1502), наиболее прославленный мастер зрелого XV-раннего XVI века.

Дионисий, бывший светским лицом, никогда не работал один, а постоянно сотрудничал с другими мастерами.

В искусстве Дионисия очень своеобразно переплетаются различные идейные веяния его времени.

Подобно Рублеву:

- он стремился к воплощению «неземной красоты»;
- к изображению таких людей, весь облик которых звал к очищению и нравственному совершенствованию;
- его влекло состояние внутренней сосредоточенности;
- ему нравилось передавать в иконах и фресках силу мудрости, добротолюбие, смирение.

Но в его работах настойчиво пробиваются и новые тенденции:

- усиление каноничности художественного мышления, проявляющееся в повторяемости одних и тех же мотивов движения и художественных приемов;
- в лицах святых появляется нечто однообразное, снижающее их психологическую выразительность;
- в пропорциях и очертках фигур обнаруживается неведомая Рублеву хрупкость, порою носящая несколько нарочитый характер;
- все, что было в искусстве XIV века волевым и сильным, уступает у Дионисия место особой мягкости и гармонической закругленности форм.

«Светлость» Рублева незаметно переходит у Дионисия в «праздничность», что уже само по себе означает снижение высокой одухотворенности иконного образа.

Дионисий
Одигитрия

1482, ГТГ

Она происходит из собора Вознесенского монастыря в Московском Кремле.

При пожаре 1482 г. эта икона греческого письма утратила свой красочный слой и оклад, доска же ее сохранилась. Дионисию было поручено написать на той же доске икону «в той же образ».

Он полностью сохранил торжественную величавость образа и его иконную неприступность. Лики, как обычно у Дионисия, написаны очень мягко, без резких переходов от света к тени.

Изящные полуфигуры ангелов, облаченные в бирюзово-синие, зеленые и желтые одеяния, навеяны рублевскими святыми. Они исполнены в очень тонкой миниатюрной технике.



Дионисий и мастерская.

Богоматерь Одигитрия.

Около 1502–1503. Русский музей

Мастерская Дионисия расписывала соборную церковь Ферапонтова монастыря, исполнен был и ее иконостас, от которого до нас дошли иконы местного ряда, деисусного чина.

Икона Одигитрии поражает богатством украшений.

Золотые борта хитона и мафория Богоматери усеяны драгоценными камнями и оторочены бахромой тонкого рисунка, плащ Христа также имеет золотой борт с орнаментом.

Здесь Дионисий воспроизводит тот **тип Богоматери, который имел сопроводительный эпитет «бахромой украшенная».**

И в соответствии с приподнято-торжественным строем иконы он выбирает свои краски — великолепное и совсем необычное сочетание золотисто-оранжевых, фисташково-зеленых и изумрудно-зеленых цветов, к которым присоединен традиционный темно-вишневый цвет мафория.

По контрасту с богатым одеянием лица написаны необычайно скромно и сдержанно. Переходы от света к тени почти незаметны, румянец едва намечен, движки предельно сдержанны.

Краска положена очень тонким слоем.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Древняя Русь имела в XIV–XV веках лишь три четко выраженные иконописные школы — новгородскую, псковскую и московскую.

Для православного сознания всякая икона свята, а следовательно, и прекрасна.

Но примерно с рубежа XIV–XV веков наряду с хорошими иконами начали писать в огромном количестве и весьма посредственные.

Связано это с резким расширением круга потребителей икон. По мере упрочения позиций церкви новая религия пускала все более глубокие корни в народной толще, и постепенно каждая крестьянская изба обзавелась своим «красным углом», где обычно размещались иконы.

Появление «красных углов» резко расширило спрос на иконы и привело к тому, что быстро умножилось количество иконописных мастерских, изготавливавших иконы для далекой периферии. А это в свою очередь вызвало снижение качества иконописи, ставшей подлинно массовым искусством.

Крестьяне не предъявляли к художникам особо высоких требований, и так сложились наиболее «варварские» варианты «северных писем», сохранившие отголоски языческих времен. Эти иконы, часто весьма свежие по своему жизнеощущению, представляют интерес больше для фольклористики, чем для истории искусства.

Задача историка искусства сводится к тому, чтобы из огромного количества дошедших до нас икон выделить такие, которые обладают подлинной художественной ценностью.