

Содержание

- [1 Русская школа живописи в XV веке](#)
 - [1.1 Ок. 1400 г.](#)
- [2 Москва](#)
 - [2.1 Евангелие Хитрово и истоки творчества Андрея Рублева](#)
 - [2.2 Успенский собор Московского Кремля](#)
 - [2.3 Звенигородский чин](#)
- [3 Творчество Андрея Рублева](#)
 - [3.1 Росписи Успенского собора во Владимире](#)
 - [3.2 Троицкий иконостас](#)
 - [3.3 «Троица»](#)

Русская школа живописи в XV веке

На рубеже XIV и XV вв. в русской живописи складываются новые художественные особенности, часть которых сохранялась на протяжении долгого времени, несмотря на перелом, произошедший в середине XV в. в политической и культурной ситуации всего православного мира в связи с падением Византии. В произведениях русской живописи XV в. преобладают спокойные позы персонажей, сдержанные жесты, господствует настроение тихой беседы. Святые погружены в молитву, в глубокую задумчивость, в благочестивые размышления, их лики — сосредоточенные, а взгляды словно обращены внутрь души. Даже в искусстве провинциальных центров, не во всем подчинившихся ведущему стилю, ощущается упорядоченность структуры, гармония форм, аккуратное до щепетильности построение пропорций.

Плавные силуэты, округлые эластичные очертания, ритм контуров, которые пронизывают каждую композицию словно прожилки в листе, тонко гармонизованные колористические сочетания, сияющие чистыми локальными оттенками цветовые плоскости — все это сообщает особую духовную настроенность каждому молящемуся перед иконой или созерцающему росписи храмов. Это искусство склоняет к длительному, спокойному рассматриванию, медленному прослеживанию ритмических соответствий, умиротворяющих волнообразных контуров и круговых мотивов, которые вновь и вновь возвращают наш взгляд в исходную точку и влекут его продолжить созерцание. Стиль русской живописи XV в. передает глубинные особенности русского православия, с его тенденцией к отрешенной, тихой жизни духа, мечтой о вечном небесном блаженстве. Это искусство опосредованно отразило те интонации русской духовности, которые явственно сказались в предшествующем столетии и были связаны с деятельностью преподобного Сергия Радонежского, с развитием монастырской жизни и ростом монашеского авторитета.

Содержательные и художественные основы русской живописи XV в. были

сформированы двумя факторами.

С одной стороны, это было излучение позднепалеологовской византийской культуры, когда в Константинополе и Салониках, на пороге гибели Византийской империи, родилось новое осмысление православного идеала, сформировались новые оттенки в трактовке учения святителя Григория Паламы, на первое место вышла тема обретенного рая, достигнутого райского блаженства. В Константинополе не сохранились художественные произведения, воплощавшие новую концепцию, но реплики этого стиля отразились в искусстве периферийных регионов, особенно южнославянских стран.

С другой стороны, культура Руси, и особенно Москвы, уже в конце XIV в. обнаруживавшая тяготение к новой, идеально-созерцательной окраске образа, не только живо восприняла новый стиль, но внесла в него особые оттенки — душевную открытость и непосредственность.

Средневековая Русь, будучи в XV в. одной из ведущих стран православного мира и единственной, сохранившей свою политическую самостоятельность, словно подхватила культурное наследие гибнущей Византии и продолжила его развитие в рамках русской национальной традиции. Несмотря на существенные различия между русскими произведениями первой половины — середины XV в. и памятниками второй половины столетия, созданными уже в новых исторических условиях, после падения Константинополя (1453 г.) и гибели Византии, между ними есть и бесспорная художественная преемственность. Поэтому русская живопись XV в. не только является важным этапом в истории национальной духовной культуры, но и дает представление об общих тенденциях культуры православного мира, которые не могли осуществиться в других странах, поскольку большая их часть была завоевана турками или оказалась под другим иноземным владычеством.

Первая треть XV в. была временем относительно благодатным для развития русской культуры, в том числе благодаря просвещенным митрополитам Киприану (ум. в 1406) и Фотию (на кафедре в 1408-1431), новгородскому архиепископу Иоанну (1388-1415), московским князьям-меценатам Василию и Юрию Дмитриевичам, вдове князя Димитрия Донского Евдокии, в иночестве Евфросинии. Культурный расцвет русских земель в первой трети XV в. сопровождался подъемом каменного строительства и декора храмов, развитием письменности, летописания. Значительная роль монастырей в духовной жизни Руси того времени зависела от освоения наследия преп. Сергия Радонежского, от деятельности его учеников и последователей. Интенсивность и яркость культурной жизни были обеспечены теми импульсами, которые сохранялись на Руси после Куликовской победы 1380 г. Ведущим центром в развитии русской духовности и в художественной жизни была в этот период Москва, хотя и другие города, в первую очередь Новгород, но также Псков и Тверь, сохраняли свое значение.

На рубеже XIV-XV вв. Русь, оставаясь неотъемлемой частью большого православного

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 3

мира, познакомилась с новым стилистическим течением в византийском искусстве, появившимся, по всей вероятности, как раз около 1400 г. Это течение, которое можно охарактеризовать как «неоэллинизм», опиралось на византийское наследие, преимущественно на классицизм последней трети XIV в., с его могучими фигурами и богатырскими, драматическими образами. Оно перекликается и с памятниками палеологовского ренессанса первой трети XIV в., а также с некоторыми произведениями третьей четверти века, вроде росписей церкви Богоматери Перивлепты в Мистре. Однако в новом варианте формы становятся более легкими, изысканными, отвечая изменившемуся содержанию искусства. В его образах передается не столько сам путь к познанию истины и нравственному совершенству, не столько драматический процесс преодоления, сколько другое состояние — преодолённость пути, достижение райского блаженства, внутренней гармонии и равновесия. В образах нового типа сильнее, чем раньше, звучит интонация божественной любви как высшей ступени на пути к совершенству, о которой писал преп. Иоанн Лествичник.

Ок. 1400 г.

В появлении памятников нового стиля на Руси большую роль сыграли фрескисты, среди которых, возможно, были и приглашенные или «странствующие» художники из других стран православного мира. Роспись церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре, находившемся к юго-востоку от Новгорода, неподалеку от церкви Спаса на Нередице, была исполнена, как свидетельствуют детали иконографии и особенности стиля, около 1400 г., раскрыта из-под поздних поновлений в 1937-1938 гг., но погибла во время Великой Отечественной войны, когда был полностью разрушен сам храм, поэтому о ней приходится судить по фотографиям, цветным зарисовкам и копиям. В куполе был изображен Пантократор, в барабане — четыре архангела в рост и восемь пророков (опознаются Иеремия, Иоанн Предтеча, Иоиль, Иона). На арках находились фигуры ветхозаветных праведников и пророков, а в нижней части северной и южной



подпружных арок, по сторонам алтаря — «Благовещение» с пророками Даниилом и Давидом. Сохранились также композиции «Вознесение» над алтарной аркой, «Сошествие во ад» на восточной стене, «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» на склонах свода западного рукава, а также ряд других композиций и фигур (евангелист Иоанн Богослов и свв. Борис и Глеб слева от алтарного проема, евангелисты Матфей и Лука — справа, где, видимо, был изображен и Марк).

Фигуры в этих фресках тонкие, удлиненные, с высокими талиями. У них

Пророк Авдий. Фреска церкви Архангела Михаила в Сквородском монастыре, близ Новгорода. Около 1400 г. небольшие головы, мелкие черты ликов, сдержанные, осторожные движения. Широкие, мелко собирающиеся драпировки не отражают строения тел, окутывая фигуры неплотно, они вздуваются, словно наполненные воздухом. Персонажи смотрят на нас чуть отстраненно, из своего прекрасного далёка, у них задумчивые и немного скорбные лики с отрешенным выражением. Обращает на себя внимание стилизация форм: точеные яйцевидные лики с близко поставленными глазами и очень узкими ртами, миндалевидные геометрические драпировки, очерченные длинными гибкими линиями. Фрескам Михаило-Архангельского храма присуща новгородская скульптурность форм и обобщение рельефа.



Пророк Захария Серповидец. Фреска церкви Архангела Михаила в Сквородском монастыре, близ Новгорода. Около 1400 г.

Росписи церкви Рождества Богородицы в Городне близ Твери, исполненные в 1410-х или в самом начале 1420-х годов, свидетельствуют о появлении на территории одного из видных русских княжеств, расположенного между Новгородом и Москвой, нового классицизма, с хрупкими, бесплотными, силуэтизированными формами и поэтическими, просветленными образами.

Особое место среди произведений рубежа столетий занимает двусторонняя икона в Череповецком музее, где на лицевой стороне находится относительно поздний образ Богоматери «Знамение», а на обороте сохранилась первоначальная живопись рубежа XIV-XV вв. с изображением св. Николая. В этой иконе существенны не столько новая пластика и ритм, сколько характеристика лика, в котором, наряду с духовной силой и пронизательностью, ощущается исключительная сдержанность, скромность, уравновешенность. Лик св. Николая несколько напоминает икону того же времени с изображениями св. Климента и св. Наума Охридских (Охрид, Галерея икон). Эти произведения относятся к категории духовных портретов святителей и преподобных, которая была издавна известна в искусстве византийского мира, включая такие выдающиеся памятники как иконы «Св. Григорий Богослов» XII в. (Гос. Эрмитаж), «Св. Николай» из Новодевичьего монастыря, начала XIII в. (ГТГ), «Преподобный Иоанн Рильский» XIV в. (Рильский монастырь в Болгарии). Икона из Череповца является, в свою очередь, предшественницей замечательных изображений русских святителей и преподобных, создававшихся на рубеже XV-XVI вв. Дионисием и мастерами его круга.

Москва



Пророк Даниил. Фреска купола в Успенском соборе на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

Наиболее сильно сказался новый стиль в живописи Москвы. Судя по косвенным данным, произведения нового типа исполнялись лучшими художниками из великокняжеских или митрополичьих мастерских. Около 1400 г., практически одновременно с новгородской росписью Сковородского монастыря, был создан ансамбль стенописей Успенского собора на Городке в Звенигороде, центре подмосковного «удела» — владения князя Юрия Дмитриевича, второго сына великого князя Дмитрия Донского. Поскольку артель, строившая храм, пришла из Москвы, где незадолго до этого возвела дворцовую церковь Рождества Богородицы в Кремле, есть все основания полагать, что с придворными кругами были связаны и живописцы. Сохранились фигуры в барабане единственного купола, фрагменты композиций в алтарной части и в наосе и изображения на обоих предалтарных пилонах. В барабане в двух регистрах представлены между окнами праотцы в полный рост, а ниже — поясные фигуры пророков. В купольной росписи, как и в иконе Архангельского собора, словно встречаются две традиции — старая и новая. Фигуры праотцев и пророков даются в ракурсе, драпировки их одежд подвижны, поза пророка Даниила полна решительности, в его облике есть нечто богатырское. Но краски здесь — нежные и прозрачные, ткани — легкие, кисти рук и ступни ног — изящные и маленькие.

В полной мере новые качества воплощены в росписи предалтарных пилонов. На их широких западных

плоскостях, обращенных в наос, написаны изображения в три регистра. Вверху это медальоны с бюстами св. мучеников-целителей Флора и Лавра, ниже — стройные Голгофские кресты (не исключено, что они были закрыты деисусным и праздничным рядами иконостаса), а еще ниже на каждом из двух столбов изображена небольшая сцена. На левом, северном пилоне — «Ангел вручает преподобному Пахомию монастырский устав», а на южном —





Беседа прп. Варлаама с индийским царевичем Иоасафом. Фреска Успенского собора на Городке в Звенигороде. Ок. 1400 г.

«Беседа преподобного Варлаама с индийским царевичем Иоасафом». Сцены нижнего яруса являлись своего рода фресковыми иконами, образовывали часть нижнего яруса иконостаса, причем рядом с ними могли находиться обычные иконы на деревянных досках.

монастырский устав преподобному Пахомию. Фреска Успенского собора на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.

Если изображение св. целителей на предалтарных столбах имеет аналогии в древности (например, фрески 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде) и напоминает о том, что св. врачи исцеляют не только тела, но прежде всего людские души, то расположение монашеских сюжетов в нижнем регистре этих столбов исключительно своеобразно. Обе сцены прославляют монашеское житье, мудрость иноков. В одной сцене — иллюстрация предания о божественном, небесном происхождении монастырской жизни. Ангел, облаченный в монашеские одежды, с куколем на голове, поучает пустытника Пахомия, наставляя его, как гласит текст на свитке, покинуть отшельническую пещеру, собрать черноризцев и жить вместе. В другой сцене монах Варлаам привлекает к христианской вере юного индийского царевича Иоасафа, обращаясь к нему со словами, написанными на его свитке: «Поведаю тебе, чадо, о бисере бесценном, которым является Христос...». Слава монастырской жизни и величие монашеской проповеди — важная тема русской культуры в эпоху Средневековья, но никогда раньше подобные сюжеты не изображались на столь значительных местах храма, тем более что речь идет не о монастырской, а о городской церкви, находившейся под покровительством удельного князя. Во второй сцене есть и намек на конкретные исторические обстоятельства — на преданность князя Юрия своему духовному отцу — преподобному Савве Звенигородскому.

В росписи предалтарных пилонов есть несколько мотивов, которые являются определяющими для стиля, они надолго сохранятся у московских мастеров. Это льющиеся, плавно струящиеся линии, особенно выразительные в сцене с Варлаамом и Иоасафом (обе сцены с монашескими сюжетами исполнены, видимо, двумя разными мастерами), это узкие фигуры с небольшими головами и маленькими конечностями, свободные одежды с легкими тканями, словно наполненными воздухом и не

прилегающими к телу.



*Богоматерь
Владимирская. Около
1400 г. Из собрания
В.А.Прохорова. ГРМ*

Характерны силуэты мучеников в медальонах: очертания торсов напоминают изящную перевернутую чашу. Каждая из двух нижних композиций представляет тихую, неторопливую беседу, в которой один учит, другой смиренно прислушивается, позой и положением рук выражая согласие, благочестие, приятие принесенной ему благодати. И тексты на свитках, и жест ангела, указывающего вверх, свидетельствуют, что эта благодать дарована небесами.

По характеру линии, округлого, словно выточенного рельефа, по очертаниям маленьких тонких кистей рук, а особенно по типу ликов, которые из-за слегка сведенных припухших век и словно готовых закрыться глаз кажутся не просто сосредоточенными, но даже отрешенными, к обеим настольным сценам звенигородского храма близка икона «Богоматерь Владимирская» (ГРМ), попавшая в музей в XIX в. из частной коллекции В.А. Прохорова. Как известно, сама чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» в августе 1395 г. была торжественно принесена из Владимира в Москву. Возможно, маленькая иконка Русского Музея — это одна из копий-реплик, исполненная тем же выдающимся, но неизвестным нам по имени мастером, который принимал участие в росписи звенигородской Успенской церкви.

Наряду с произведениями, в которых создается умиротворенный, спокойный поэтический образ, до нас

дошли и другие памятники, в которых ощутимы иные, патетические мотивы. Важным произведением данного круга является храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля — «Архангел Михаил с деяниями», исполненная около 1399 г., когда, по сообщению летописи, этот храм был украшен живописью (возможно, после ремонта). Энергичная поза архангела в центре иконы, его вдохновенный лик, динамичное построение сцен в клеймах (отметим многочисленные диагональные линии) зависят как от еще сохраняющейся традиции XIV в., так и от сюжета иконы, которая передает воинскую доблесть, силу и вдохновенность архистратига Михаила, посланца небес. Однако все очертания стали округлыми и плавными, постройки — легкими и стройными, краски — слегка осветленными. Преобладают голубой цвет вместо густо-синего, розовый и коралловый вместо красного, травянисто-



Архангел Михаил, с

зеленый вместо изумрудного.

Существенная особенность иконы архангела Михаила — эллинистические пропорции фигур, пластика драпировок, гармония поз и движений, античная красота ликов, соразмерность их черт. Это изменило всю ритмику композиции, всю ее пластическую характеристику. В русской живописи второй половины XIV в. античные реминисценции сочетались с утрированной экспрессией, усилением акцентов, деформацией черт, что можно видеть и в новгородских росписях, и в иконах Москвы, Пскова, Новгорода. Между тем, на рубеже XIV-XV вв. на Русь пришло иное переживание античности — как явления гармонии, согласованности, очарования. В произведении из кремлевской церкви эллинистическое начало, принесенное через византийскую традицию, сочетается и с местными, русскими особенностями: с ярко выраженной ролью силуэта, обобщенностью очертаний, а также с общим впечатлением героической приподнятости, удивительной встречи небесного посланника и земного мира, ощущением дыхания небес, пришедшего на землю.



Чудо св. Георгия о змие. Начало XV в. Из села на реке Пинеге. Лондон, Британский музей

Согласно летописи, храм Архангела Михаила был расписан в 1399 г. Феофаном Греком и его учениками. Бесспорно, что икона исполнена художником из этой феофановской мастерской, которая была одним из звеньев, осуществлявших связи между Москвой и Византией и способствовавших восприятию московской живописью новой волны эллинистических реминисценций.

По динамической основе композиции, обилию византийских мотивов, пафосу героического подвига к храмовому образу Архангельского собора близка икона «Чудо Георгия о змие», найденная в одном из сел на реке Пинеге в Архангельской области (Лондон, Британский музей). Элементы композиции, особенно изображение черного (что относительно редко в сценах со св. Георгием) коня, прописаны так тонко, как это бывает скорее в византийской, а не в русской иконописи. Но исключительной красоты силуэт, какой-то неземной полет всадника, да и сам сюжет, нехарактерный для византийской иконописи, указывают на принадлежность иконы к русской, скорее всего московской культуре. Атрибуция подкрепляется и сходством побежденного дракона с изображениями змей в московских рукописях

Евангелие Хитрово и истоки творчества Андрея Рублева

К сожалению, до нас не дошло живописное убранство древнего Благовещенского собора Московского Кремля, над которым в 1405 г. работали «Феофан иконник Гръчин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев». Упомянутый на третьем месте как самый молодой, Андрей Рублев должен был, участвуя в кремлевской работе, живо впитывать новые стилистические веяния, в дальнейшем используя их в своем творчестве. Сохранился памятник, в котором особенно заметны мотивы, в последствии так или иначе звучащие в его искусстве. Это миниатюры так называемого [Евангелия Хитрово](#) (РГБ, ф. 304, Троицк., III, № 3, М. 8657). Это роскошное напрестольное Евангелие апракос было в 1677 г. подарено царем Феодором Алексеевичем известному московскому боярину Богдану Матвеевичу Хитрово, который, будучи ценителем старины, в свою очередь подарил Евангелие в Троице-Сергиев монастырь. Оттуда оно в составе монастырской библиотеки позднее поступило в РГБ. Судя по тому, что книга послужила царским подарком, она происходит из Московского Кремля, а поскольку по палеографическим признакам Евангелие четко датируется концом XIV — началом XV в., то ее предназначение можно связать с двумя кремлевскими храмами, убранство которых создавалось в этот период: с Архангельским (1399) или Благовещенским (1405) соборами. Поскольку композиция первой миниатюры, с евангелистом Иоанном и Прохором, повторена в другой московской рукописи — Евангелии 1401 г. (РГБ, ф. 256, Рум., № 118), то предпочтительнее предположить происхождение Евангелия Хитрово из Архангельского собора Московского Кремля.



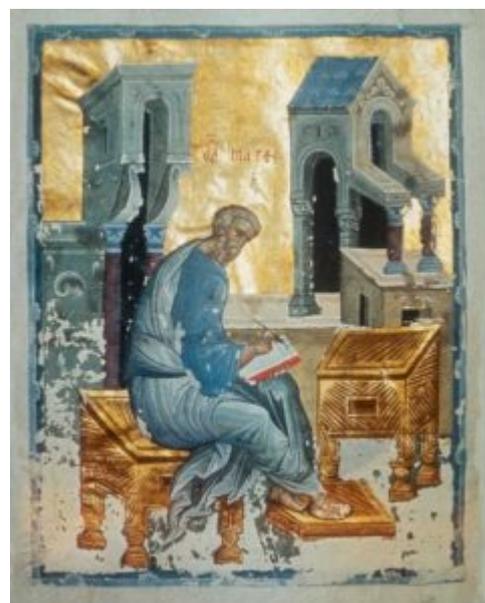
Евангелист Иоанн Богослов и Прохор. Миниатюра Евангелия Хитрово. Около 1400 г. РГБ, ф. 304., Троицк., III, № 3 (М. 8657)

Восемь миниатюр Евангелия Хитрово исполнены тремя мастерами, каждый из которых написал изображение евангелиста и его символа. Первый мастер, которому принадлежит композиция с Иоанном Богословом и изображение его символа — орла, сохраняет великую традицию византийского классицизма XIV в. и выделяется неповторимым артистизмом живописи. Грузная фигура Иоанна Богослова изображена в резком повороте, на фоне скал, которые словно движутся от раздавшегося с неба грохота, поворачиваясь своими вершинами к божественному лучу, нисходящему с небес. Ветви деревьев изгибаются под порывами ветра, изображение переливается сверкающими оттенками голубого и лилового, блеском золота. Но многие элементы композиции подчинены округлым линиям, контуры фигуры Иоанна очерчены широкими дугами, абрис головы проведен почти по циркулю. Силуэты евангелиста и юного Прохора, вместе с контуром пещеры, образуют круг. На ликах Иоанна и Прохора — радость и умиление, Иоанн словно чуть сжал губы,

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 10
 стремясь сдерживать эмоции. Вглядываясь в детали, можно убедиться в безукоризненной точности каждого штриха и мазка, заостренного к концам и плавно утолщающегося к середине, искусной постепенности наложения карнации. Своеобразен рисунок носа, обведенного быстрым изогнутым контуром, с белилами не по гребню, а на крыльях. В той же манере, со стремительными штрихами и воздушной, прозрачной живописной поверхностью, написано изображение орла. Вдохновенное, патетическое искусство этого миниатюриста напоминает виртуозную и темпераментную живопись Феофана Грека в его новгородских фресках, но с теми изменениями в образной

интонации, более мягкой и умиленной, какие могли появиться на новом этапе его работы на Руси.

Иначе строятся миниатюры второго мастера, с изображением евангелиста Матфея и его символа — ангела. Пафос, присущий первому художнику, здесь стихает. В миниатюре с Матфеем поражают пространственность и почти материальность голубых, как будто мраморных построек, прохладный колорит, скорбная задумчивость и спокойное величие евангелиста, плечам которого, в нарушение



*Мастер Даниил (?).
 Евангелист Матфей.
 Миниатюра Евангелия
 Хитрово. Около 1400 г. РГБ,
 ф. 304., Троицк., III, № 3 (М.
 8657)*



*Мастер Даниил (?). Ангел — символ
 Евангелиста Матфея. Миниатюра
 Евангелия Хитрово. Около 1400 г.*

анатомической
 правильности,
 приданы
 плавные,
 дугообразные
 очертания.
 Миниатюра с
 ангелом
 отличается не
 только
 обобщенным
 силуэтом,
 гибкими
 дугообразными
 линиями,
 изысканными
 переливами
 голубых и

РГБ, ф. 304., Троицк., III, № 3 (М. 8657) лиловых

оттенков, редкой
красотой
круговой
композиции, но и
необычным
сочетанием
нежного
юношеского
облика с
внутренней
силой. Не
случайно в обеих
миниатюрах
повторяется,
словно знак
движения, мотив
развевающейся,
как будто
трепещущей на
ветру драпировки
в виде лодочки с
зигзагообразным
и контурами.
Почерк этого
миниатюриста
отличается от
манеры
предыдущего
мастера. Его
штрихи и
контуры не столь
безукоризненно
точны и
ритмичны, а в
рисунке лика, в
частности, в
очертаниях
прямого носа с
белильным
бликом вдоль
спинки, также
проявляется
собственная

манера. По приемам и художественному результату этот мастер очень близок к фрескисту, расписавшему в 1408 г. алтарную часть и наос Успенского собора во Владимире, а также исполнившему «Шествие в рай» в южном нефе (ср. ангела из «Благовестия Захарии» с ангелом из Евангелия Хитрово, тяжелые архитектурные формы в той же сцене — с постройками в миниатюре с Матфеем, лик Матфея — с ликом апостола Петра из «Шествия в рай»), причем эти персонажи сходны и выражением глубокой добросердечности). Поскольку в летописном сообщении о росписи 1408 г. первым из двух

мастеров назван
«иконник
Даниил» и,
следовательно, он
как старший
должен был
расписывать
наиболее важные
части собора, то
именно Даниилу
можно приписать
эти части
стенописи и,
соответственно,
миниатюры с
Матфеем и его
символом —
ангелом в
Евангелии
Хитрово.

Остальные четыре миниатюры, с изображениями евангелистов Марка и Луки и их символов — льва и тельца, исполнил третий художник, обладавший твердой рукой, хорошим знанием византийской классики, любовью к интенсивным и ярким колористическим сочетаниям. Однако он уступает первым двум мастерам в индивидуальности, его произведениям присуща некоторая сухость.

Успенский собор Московского Кремля



Успенский собор Московского Кремля. 1479 г. Интерьер

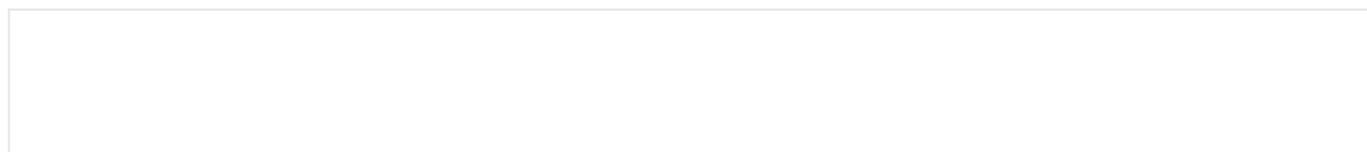
Самым крупным событием в истории московской живописи зрелого XV в. было украшение нового здания Успенского собора Московского Кремля, постройка которого была завершена в 1479 г.. Как это ни удивительно, в Москве, кажется, не нашлось средств, чтобы сразу украсить весь храм. В 1481 г. был исполнен иконостас (по свидетельству летописи) и около того же времени, без точно зафиксированной даты — росписи алтарных помещений и алтарной преграды. И лишь в 1513-1515 гг. был расписан весь наос храма. К сожалению, интерьер собора был капитально переделан в XVII в. Можно, однако, предположить, что иконостас повторял — по составу и по огромным размерам — соответствующий ансамбль Успенского собора

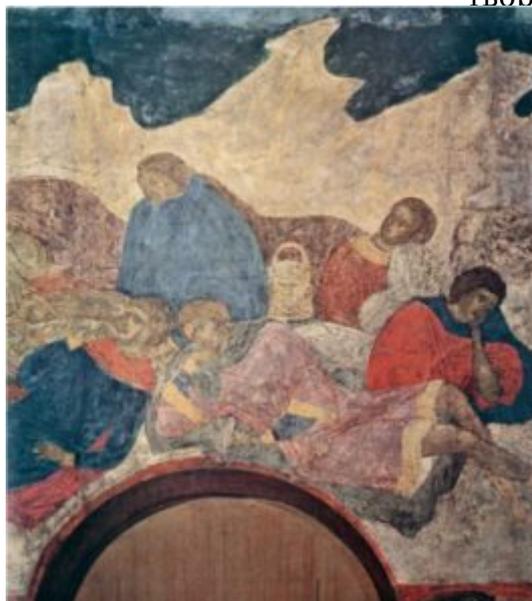
Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 14
во Владимире, поскольку московский храм задумывался как повторение владимирского собора русских митрополитов. Стенопись основной части храма была заменена новой в 1643-1644 гг., но с повторением первоначальной программы. Можно заключить, что утраченная роспись отражала серьезные перемены в системе русского храмового декора: Успенский собор, будучи храмом, посвященным Богородице, получил стенопись, в которой богородичная тема была специально и весьма остро акцентирована.

Если на сводах и в верхних зонах стен изображены главные евангельские события и притчи, то ниже, в двух регистрах, представлены сцены протоевангельского (богородичного) цикла и сцены Акафиста Богородице. Еще ниже изображены семь Вселенских соборов, на которых, как известно, были разработаны и утверждены догматические основы христианства. На восточной стене, над главной апсидой, располагается большая сцена «Успение», а на западной стене — «Страшный Суд».

Роспись Успенского собора, даже в повторении XVII в. и с многочисленными более поздними переделками, искажившими ее колорит, производит сильное впечатление, подчеркивая стройность архитектурных членений уникальной постройки Аристотеля Фиораванти, «прозрачность» интерьера и тонкость четырех колонн, поддерживающих систему куполов и сводов. Живопись 1513-1515 гг., как можно предположить, имела светлую, холодную гамму, с преобладанием голубого, белого, светло-золотистого, и эти сочетания не могли не выявлять неземной воздушности Успенского собора, о котором летописец записал: «Эта церковь прекрасна высотой, светлостью и звонкостью; такой прежде не бывало на Руси».

Фрески в боковых алтарных компартиментов, сохранившиеся лишь в виде отдельных композиций, своими сюжетами соответствуют назначению помещений. К северу от центральной апсиды, в жертвеннике и Петроверигском приделе, рядом с гробницей покровителя Москвы митрополита Петра, располагаются сцены, символизирующие воскресение: «Три отрока в печи огненной», «Семь отроков Эфесских», «Сорок мучеников Севастийских». В южной апсиде, разделенной на два яруса, в верхнем из них, служившем приделом Похвалы Богородицы, располагается композиция «Рождество Иоанна Предтечи» (по традиции, Иоанну Предтече часто бывает посвящен диаконик в южной апсиде), а также два богородичных сюжета, в соответствии с посвящением придела: «Похвала Богородице» (то есть пророки, славящие Богородицу), и «Собор Богородице» (на тему Рождественской стихир).





Семь отроков Эфесских. Конец XV в. Фреска жертвенника Успенского собора Московского Кремля



Три отрока в печи огненной. Конец XV в. Фреска жертвенника Успенского собора Московского Кремля



Сорок мучеников Севастийских. Конец XV в. Фреска Петроверигского придела Успенского собора Московского Кремля



Рождество Иоанна Предтечи. Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля



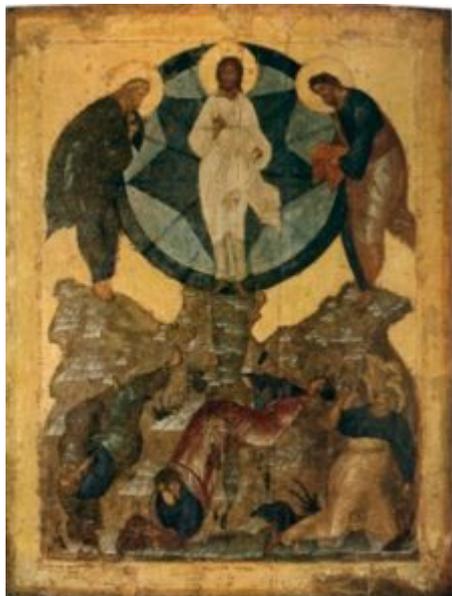
Фигура Богородицы из «Похвалы Богоматери». Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля



Собор Богоматери. Конец XV в. Фреска Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля

Датировка алтарных фресок Успенского собора представляет большие трудности, однако на существующем уровне знаний предпочтительнее отнести наибольшую их часть к концу XV в. Над композициями работало несколько художников, собранных из разных мастерских. Одни писали в старой традиции, с рельефной, скульптурной, даже

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 17
несколько тяжеловесной формой, что сказывается, например, в «Похвале Богоматери», «Сорока мучениках Севастийских». Первая из двух композиций, с грузными фигурами пророков вокруг изображения Богоматери на престоле, отражает один из последних всплесков интереса к тяжеловесному классицизму XIII-XIV вв., хорошо известному в искусстве Новгорода



*Преображение. 1490-е гг.
Из церкви Спаса на Бору в
Московском Кремле. Музей-
заповедник «Московский
Кремль»*

Вторая фреска характером ликов несколько напоминает храмовую икону «Преображение» из кремлевской церкви Спаса на Бору, 1490-х годов, вышедшую, бесспорно, из столичной, придворной художественной мастерской (музей-заповедник «Московский Кремль»). Другие фрескисты придерживались более современных (для их периода) художественных принципов. Например, «Собор Богоматери» (его сохранившаяся часть, с «Поклонением волхвов») написан прозрачно, светлыми тонами, с тонким ритмом хрупких фигур, однако некоторые нюансы, в частности, слишком заметная открытость и непосредственность в выражении ликов волхвов, тяжелые, массивные профили пастухов мешают уверенно приписать эту фреску Дионисию или мастеру его круга. Между тем, «Рождество Иоанна Предтечи», помещенное в непосредственной близости от свода с «Похвалой Богоматери» и строго напротив «Собора Богоматери», на южной стене Похвальского придела, строится на утонченности плоскостных силуэтов, на бесплотности удлинённых фигур, в которых ощутимо родство с фресками Дионисия в Ферапонтовом монастыре, например, с композицией «Рождество Богородицы» на западном фасаде рядом с порталом. И только странный для самого Дионисия ритм — то с прямыми повторами, то с контрастами силуэтов и движений — указывает на руку совсем другого художника.

Как показывают фрески Успенского собора, в художественных мастерских Москвы время от времени вспыхивали рецидивы старых стилистических концепций, на них еще сохранялся спрос. В 1480-х и 1490-х гг. в Москве еще можно было встретить и иконописцев, предпочитавших выраженную рельефность форм и открытую сентиментальность ликов (автор «Преображения» из кремлевской церкви Спаса на Бору, ныне в музее «Московский Кремль»).

Алтарная преграда Успенского собора расписана по меньшей мере двумя мастерами — главным и тем,

который написал фигуры в северной части: Парфения Лампсакийского, Иоанна Лествичника, Иоанна Куцника, Марка Афинского (?), Павла Фивейского. Рука этого второго художника — более жесткая, его иноки выглядят более старыми, строгими и экспрессивными. Однако общие свойства ансамбля важнее небольших различий. В изображении преподобных используется одна и та же схема, ранее в русском искусстве не встречавшаяся. Торс каждой фигуры, взятой чуть ниже пояса, имеет овальный, схематичный контур. Монашеские мантии, ниспадая с плеч, прикрывают прижатые к телу локти, отчего узкие плечи выглядят чуть скошенными, а к поясу силуэт постепенно расширяется. Движение контура подчинено заранее заданной геометрической форме, не отступая от схемы и не выявляя естественного разнообразия поз и силуэтов. Головы имеют одинаковый абрис: при впалых щеках огромные лбы сильно расширены и их контур обведен почти по циркулю. Мотив круга в абсолютно геометрической форме повторяется золотыми нимбами. Лики, с некрупными чертами, словно «распластаны» на плоскости, поскольку периферийные зоны лба, висков, волос изображены не уходящими в глубину, а слегка повернутыми к зрителю.



Преподобные Илларион Великий, Савва Освященный, Симеон Столпник, Арсений Великий, Пимен Великий. Роспись алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля. Конец XV в.

Если некоторые приемы, использованные в этой композиции Успенского собора, можно было обнаружить уже у Андрея Рублева (например, круглые, словно раздутые контуры высоких лбов), то пространственное решение, найденное мастерами фриза с преподобными, является совершенно новым. Фигуры полностью утратили ассоциации с объемной формой, с античной скульптурой, — ассоциации, сохранявшиеся почти во всех произведениях первой половины (во всяком случае, первой трети) XV в. Теперь это — совсем низкий, еле заметный рельеф на плоском фоне, и художественное пространство образуется не вокруг фигуры, а перед нею, то есть там, где находится зритель. Аналогичная особенность, но в рамках совсем иного стиля, монументального и энергичного, была присуща некоторым русским иконам середины — второй половины XIII в., того периода, когда ослабевали связи русского искусства с византийской эллинистической традицией.

В отличие от древних произведений, фрески Успенского собора не излучают потоков энергии, от них исходят лишь легкие импульсы — благодаря деликатному построению формы, спокойствию взглядов, мягкому выражению задумчивых ликов. Мастера столь

тщательно соблюдают совсем малую глубину пространственного слоя, в котором находятся фигуры, осторожно накладывая легкие полупрозрачные высветления на аккуратные складки одежд, заботясь о сдержанности изображенных жестов, что возникает ощущение не только дистанции, но даже некой хрупкой преграды между пространством изображения и зоной предстоящих.

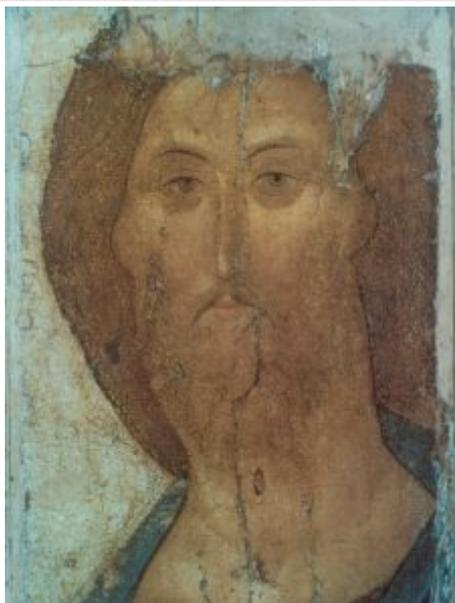
Сдержанность и даже своего рода аскетизм присущ колориту фриза. Одежды преподобных, согласно канону, -неяркие: чередуются оливковые и коричневые мантии, цвет которых несколько оживлен голубовато-серым тоном епитрахилей и изнанки куколей. При монотонности силуэтов, жесты преподобных разнообразны: светлые кисти рук, выделяясь на темном фоне одеяний, то сложены в спокойном благословении, то скромно придерживают свиток, а иногда подняты ладонью к зрителю, акцентируя ритм длинной горизонтальной композиции.

Между перечисленными московскими произведениями есть не только сходство общей концепции, но и прямые иконографические и стилистические переключки. Можно сравнить, например, сцену «Ангел вручает Пахомию устав монастырской жизни» на левом поле иконы «Архангел Михаил, с деяниями» и одноименную фреску в Звенигороде; волнообразную драпировку на груди апостола Павла из Звенигородского чина и такую же — на груди Прохора в «Евангелии Хитрово»; похожие на перевернутую чашу силуэты во фресках Звенигорода и сходный силуэт — у евангелиста Матфея в «Евангелии Хитрово». Показательна общая для всех произведений тема света: светящаяся поверхность икон и миниатюр, обилие голубого цвета. Следует, однако, заметить, что мастера (или мастеров) Звенигородского чина не удается с абсолютной уверенностью отождествить с кем-либо из создателей перечисленных произведений, в том числе и с фрескистами Успенского собора в Звенигороде. Центральная икона чина отличается экстраординарным художественным качеством и обнаруживает большое сходство с той частью росписи Успенского собора во Владимире, 1408 г., которую можно обоснованно приписать Андрею Рублеву. Не исключено, что иконы звенигородского храма были исполнены позже его стенописи, не около 1400 г., а несколько лет спустя, в тот период, когда Андрей Рублев вышел на первые роли в московской иконописи и мог получить этот заказ.

Звенигородский чин

В 1918 г. около Успенского собора в Звенигороде были найдены три иконы, которые, как предполагают, принадлежали иконостасу деревянного храма Саввино-Сторожевского монастыря и были исполнены Андреем Рублевым в начале XV в. Это «Архангел Михаил», воплощающий идеальную красоту юности, «Апостол Павел» — образ высокой духовности и силы и «Спас», который здесь представлен не «в славе» и «в силе», а в ипостаси учителя и проповедника, доброго и всепрощающего, что характерно для поясных Деисусов. Все три иконы получили название в науке «Звенигородский чин».

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 20
Звенигородский чин (ГТГ) является узловым памятником московской живописи начала XV в.. В деисусный ряд, кроме трех центральных изображений, двух архангелов и двух апостолов, входили также, возможно, иконы святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста. Поскольку три иконы из этого ансамбля, с поясными изображениями Спаса, архангела Михаила и апостола Павла были найдены в 1918 г. в сарае около Успенского собора в Звенигороде, а доска от четвертой иконы, с поздним изображением Иоанна Предтечи, и сейчас находится в этом храме, то происхождение чина из звенигородского собора вряд ли удастся опровергнуть, как иногда пытаются.



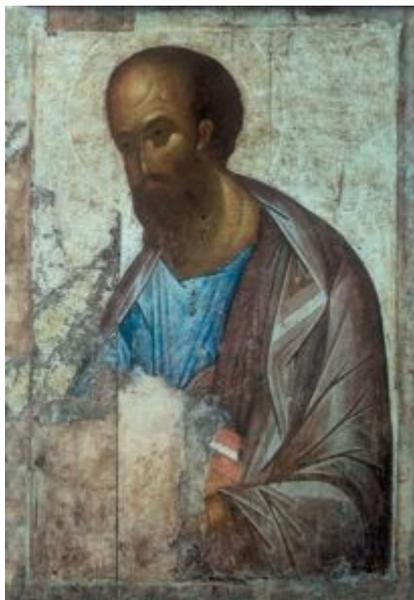
Андрей Рублев. Спас Вседержитель. Из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



Андрей Рублев. Спас Вседержитель, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



Андрей Рублев. Архангел Михаил, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ



Андрей Рублев. Апостол Павел, из деисусного чина. Начало XV в. Из Успенского собора на Городке в Звенигороде. ГТГ

Среди московских произведений начала XV в. иконы Звенигородского чина наиболее близки византийскому искусству — своей идеальностью, эллинистической гармонией, пластикой форм, которые, несмотря на их невесомость и воздушность, сохраняют ощутимый рельеф. На византийскую традицию указывает пространственный разворот фигур, который угадывается даже в иконе Христа, несмотря на большие утраты ее живописи. Однако несвойственная византийскому искусству повышенная роль силуэта, свежесть колорита, интенсивность светлых красок, лежащих широкими пятнами, и особая эмоциональность, сердечность каждого образа в отличие от более закрытых и величественных византийских указывает на русское происхождение этого замечательного ансамбля.

В Звенигородском чине в письме ликов использована очень тонко тертая, светлая охра, наложенная столь тонкими, прозрачным слоями, что сквозь них просвечивает нижележащий общий светлый тон. По существу, в ликах нет теней, а есть только средний тон и освещенные места; розоватая поверхность словно светится изнутри, лики как бы несут благодатный небесный свет.

Икона архангела Михаила запоминается лирической задумчивостью и утонченным сочетанием голубого и розового цветов с золотом, а фигура апостола Павла — интеллектуальностью характеристики и необычайными «кофейными» оттенками гиматия. Икона Христа выделена пропорциями фигуры: голова Спаса выглядит слегка уменьшенной, а черты Его лика чуть мельче, по сравнению с изображениями архангела Михаила и апостола Павла. Поэтому центральное изображение чина должно было казаться немного удаленным от зрителя, по сравнению с остальными. Пожалуй, никогда еще в искусстве православного круга не встречалось образа Христа, где внешняя красота, благородная возвышенность и аристократизм соединялись бы с такой утонченностью внутренней характеристики. По типологии и содержанию образа центральная икона Звенигородского чина обладает большим сходством с произведениями, которые могут быть приписаны преп. Андрею Рублеву по сочетанию документальных и стилистических данных.

Иконы Звенигородского чина, и более всего изображения Спаса и архангела Михаила, отличаются от других рассмотренных произведений сочетанием масштабности образа с его тонкой поэзией, широтой линии. Они пробуждают воспоминания о произведениях комниновской живописи, особенно о русских иконах XII в., об ангельских ликах, наполненных светлой скорбью. Подобные ассоциации не присущи ни византийскому «неоэллинизму», ни русским произведениям раннего XV в., за исключением Звенигородского чина и тех фресок в западной части Успенского собора во Владимире, которые могут быть связаны с именем Андрея Рублева.

Остальные московские произведения, сохранившиеся от первой трети XV в., принадлежат к иным художественным пластам. Они больше, чем предшествующие памятники, связаны с местной культурой. Эти произведения более непосредственны и, за немногими исключениями, лишены того «неоэллинизма», который составляет столь важную примету творчества ведущих московских художников.

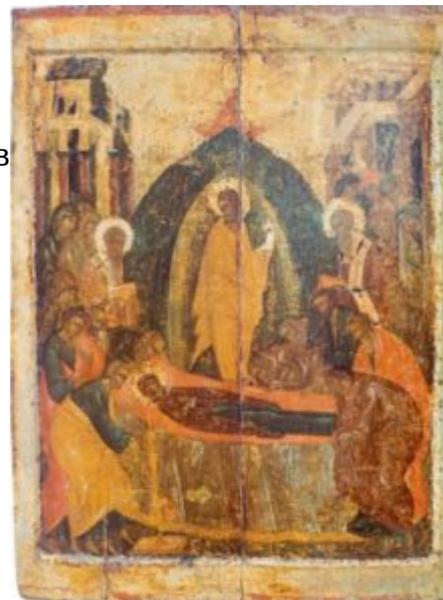


Преображение. Первая треть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 23

Сохранилось довольно много икон, происходящих из больших иконостасных ансамблей, которые интенсивно создавались в те годы для храмов Москвы и недалеких от нее городов и монастырей. Один из них — цикл из 14 господских и богородичных праздников, от «Благовещения» до «Успения Богоматери», находящийся с XVI в. в иконостасе Благовещенского собора Московского кремля. Одно время историки приписывали первые семь праздников («Благовещение», «Рождество Христово», «сретение», «Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим» и «Воскрешение Лазаря») кисти Андрея Рублева, поскольку отождествляли весь этот иконостас с тем, который упоминается в летописи под 1405 г. Как недавно выяснилось благодаря исследованиям Л.А.Щенниковой, речь в летописи шла совсем о другом здании, стоявшем на этом месте и впоследствии дважды строившемся заново, и о другом иконостасе. Поэтому приписывание деисусного ряда Феофану Греку сомнительно, а икон праздничного ряда Андрею Рублеву — беспочвенно. Главное отличие первых семи икон от творчества Андрея Рублева состоит в дробном, мелком рисунке фигур, силуэтов, жестов и складок; в пропорциях каждой композиции, где фон и антураж занимают много места, а фигуры — относительно мало; в характерных, а не идеальных ликах с мелкими чертами, подчеркнутыми скулами и острыми взглядами, переданными при помощи черных точек; в схематизации рисунка. Создатель этих икон был, вероятно, знаком со стилем первоклассных московских

произведений первого десятилетия XV в., исполненных группой блестящих представителей «неоэллинизма», к которой принадлежали и Даниил, и Андрей Рублев, и другие художники. Однако мастер первых семи праздников Благовещенского собора -художник другого круга и меньшего масштаба. Его индивидуальность состоит в том, что он придает своим иконам камерность и своего рода экспрессию. Они чем-то сродни традиционным книжным миниатюрам, тогда как ведущее направление московской живописи было искусством крупной формы, большого стиля, и это проявлялось даже в книжной иллюстрации. Что касается второй половины праздников Благовещенского собора, то их исполнили, видимо, два мастера. одному, который пишет с изысканной экспрессией, используя легкие диагональные линии,



Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 24

разреженные композиции, принадлежат «Тайная вечеря», *Успение. Первая треть XV в. Из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля*

«Распятие», «Положение во гроб», «Сошествие во ад». Второй художник, исполнивший «Вознесение Христово», «Сошествие Св. Духа на апостолов» и «Успение», представлял архаическое направление в московской живописи раннего XV в. Его композиции плотные, нагруженные, колорит строится на густых, насыщенных цветовых оттенках (много темно-зеленого, темно-охристого, ярко-красного), движения подчеркнута резкие, лики имеют напряженное и драматическое выражение.

Главной художественной мастерской в Москве была, судя по летописям, мастерская Феофана Грека, где работали и его ученики, но были и другие мастера с учениками. В 1395 г. церковь Рождества Богородицы в Кремле расписывали Феофан Грек, некий Семен Черный (названный как самостоятельный мастер, однако на втором месте после Феофана), а также «их ученики». В 1399 г. Феофан Грек расписывает Архангельский собор «с учениками». В 1405 г. предпринимается роспись Благовещенской церкви, имевшей весьма скромные размеры, и там работают, как уже было упомянуто, три художника: Феофан Грек (вероятно, уже немолодой), второй художник — «старец» (то есть монах, пользующийся особым уважением по возрасту или духовным заслугам) Прохор с Городца, и третий — «чернец» (монах) Андрей Рублев. Летописные известия, в том числе последовательность перечисления имен, свидетельствуют, что первую роль в московской живописи играл именно Феофан. Поэтому сложение нового стиля нужно связать или с ним самим, если он сумел резко преобразовать свое творчество в соответствии с новыми явлениями в культуре стран православного круга, или с его ближайшим окружением. В рамках этого стиля сформировалось и творчество преп. Андрея Рублева.

Творчество Андрея Рублева

Благовещенский иконостас впервые (1405) доносит до нас известие о величайшем русском художнике Андрее Рублеве. Он родился, по-видимому, в 60-х годах XIV в. В летописном упоминании о Благовещенском соборе он именуется «чернцом», т. е. монахом, но не исключено, что некоторое время он жил в миру. Постригся он, всего вероятнее, в Троице-Сергиевом монастыре, потом стал иноком Спасо-Андроникова монастыря, основанного еще в середине XIV в. Небезынтересно также вспомнить, что Троице-Сергиева обитель была центром, где обсуждались самые насущные проблемы того времени, и среди них необходимость консолидации сил для окончательного освобождения Руси. Рублев формировался в атмосфере первых побед над монголо-татарами. Эта атмосфера и среда оказали на художника прямое влияние.

Самые ранние известные работы Андрея Рублева связывают с сохранившимися во фрагментах фресками Успенского собора на Городке в Звенигороде. Такой заказ

вполне мог быть поручен Андрею Рублеву, монаху Троице-Сергиева монастыря, с которым звенигородский князь имел тесные связи (Сергий Радонежский был крестным отцом князя). Многие в языке здесь роднит роспись с будущими работами Рублева, но в целом это еще вопрос не выясненный и многое нуждается в дополнительной аргументации.

Работая в Благовещенском соборе с великим византийцем, Андрей Рублев, конечно, должен был испытать его влияние. Но суровости и экспрессионистической напряженности феофановского языка мастер противопоставил свою собственную ярко индивидуальную и глубоко национальную манеру. Возможно, что именно Рублев писал икону Георгия из деисусного чина и некоторые иконы из праздничного (до недавнего времени считалось семь – «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», а также «Вход в Иерусалим» и «Благовещение») в Благовещенском иконостасе. Однако в последнее время его участие во всех них ставится некоторыми исследователями под сомнение. Всем им свойственно иное колористическое решение, чем у Феофана. Здесь отсутствуют сочные блики. Но иконопись отличается и от манеры Прохора с Городца – рядом с этими иконами творения Прохора выглядят сумрачными и скучными. Иконы Рублева объединены в некий цельный живописный ансамбль, где красный цвет то напряжен, как в сцене «Воскрешение Лазаря», то становится мажорным, праздничным, как в «Рождестве» или «Сретении». Цвет столь тонко нюансирован, что краски кажутся эмалевым сплавом. Переходы от света к тени постепенны. Какой-то серебристо-зеленой дымкой окрашены сцены «Крещения» и «Преображения». Голубые пробела появляются как неотъемлемый признак рублевского письма. Безупречное чутье в колористическом и композиционном решении выявляют здесь руку не только вполне сложившегося мастера, но и крупнейшую творческую индивидуальность. В рублевском ряду «благовещенских» икон над живописной трактовкой преобладает линейная, что станет основной чертой живописи всего будущего XV столетия. Но главное, что характерно именно для кисти Рублева, – это высокая одухотворенность образов, сочетающаяся с мягкостью, лиризмом и поэтичностью. В сценах «Рождества», «Крещения», «Сретения» выражено чувство задушевности, покоя, умиления. Всему ряду рублевских икон свойствен некий единый ритм, все находится в теснейшей взаимосвязи, что свидетельствует о монументальном даре, о чувстве ансамбля.

Росписи Успенского собора во Владимире

Полной творческой зрелости Рублев достигает, работая вместе с другим творчески близким ему художником Даниилом Черным во **Владимирском Успенском соборе** (1408), бывшем главным собором в то время, когда возводили на великокняжеский стол князей из дома Калиты. Это главный датированный памятник в искусстве конца 1400 – 1410-х годов. Москва во всем подчеркивала свою преемственность от Владимира, и в 1408 г. было решено украсить эту святыню росписями и иконостасом.

Работы были начаты, как сообщает летопись, по повелению великого князя московского, 25 мая 1408 г., то есть с наступлением теплого сезона, как это всегда

делали художники-фрескисты на Руси. Поскольку в задачу художников не входило расписать весь храм, а лишь те участки, на которых живопись XII в. погибла от пожаров и других невзгод, то они могли справиться за один летний сезон, либо продолжили работу в 1409 г.

Летопись называет двух мастеров, украшавших собор во Владимире, — это «иконник» Даниил (иконниками называли не только специалистов по иконописи, но вообще живописцев) и Андрей Рублев. Первым назван Даниил, следовательно, Андрей Рублев был младшим, считаясь еще вторым по значению. Не случайно в Духовной грамоте Иосифа Волоцкого, составленной в 1507 г., Андрей Рублев назван учеником Даниила.



*Деисусный чин. Около 1410-1411 гг.
Из иконостаса Успенского собора во
Владимире. ГТГ*

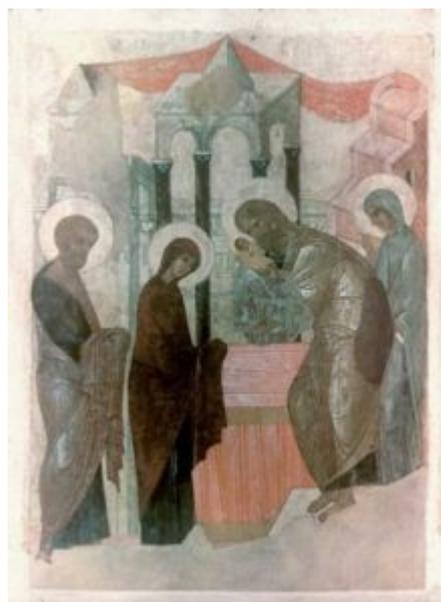
Это комплекс, в который входят самые большие из дошедших до нас русских икон (определенная огромными размерами домонгольского храма высота икон деисусного ряда — 3 м 14 см — повторяется только в иконостасе Успенского собора Московского Кремля, поскольку сам этот храм строился как подражание собору во Владимире). Ансамбль выделяется и количеством икон. У него появляется, кроме местного, деисусного и праздничного ярусов, еще и верхний ряд — пророческий, вводящий в ансамбль тему ветхозаветной истории человечества как прообразование истории новозаветной. В деисусный ряд включено рекордное для этого времени количество икон — 15: кроме центрального ядра, то есть Христа, Богородицы, Иоанна Предтечи и двух архангелов, это четыре апостола (не только Петр и Павел, но также Андрей и Иоанн Богослов), четыре святителя (наряду с Иоанном Златоустом, и Василием Великим, это Николай Мирликийский и Григорий Богослов), и, наконец, великомученики Георгий и Димитрий.

Для написания иконостаса была собрана группа иконописцев, возможно, с привлечением не только

московских, но и местных сил. Поскольку в 1410 г. Успенский собор во Владимире был жестоко разграблен при очередном набеге татар, не исключено, что иконостас был сделан не в 1408 г., а после набега, то есть в 1410-1411 гг. Программа иконостаса, не столько иконография, сколько его смысловая направленность, была, вероятно, определена главными художниками, то есть Даниилом и Андреем Рублевым. Появился пророческий ряд, до тех пор не встречавшийся в русских иконостасах. Из двух дошедших до нас икон этого ряда изображение пророка Софонии сохранилось лучше, чем пророка Захарии. Крупная фигура, представленная по пояс своей богатырской мощью, величавой скорбностью лика, ритмом широких дугообразных линий напоминает некоторые фрески 1408 г. во Владимире, хотя и не имеет с ним сходства по приметам художественного почерка. Деисусный чин Владимирского собора получил новую трактовку, в сравнении с более ранними композициями: изображено не только предстояние перед Спасителем, сосредоточенная молитва и размышление, но благоговейное единение всех персонажей. Силуэты и позы фигур в деисусном ряду увеличивают сходство



*Пророк Софония. Около 1410-1411 гг.
Из пророческого ряда Успенского
собора во Владимире. ГРМ*



композиции с изображением апостольской Евхаристии. Полны глубокого чувства праздничные сцены, например, «Сретение», где все персонажи погружены в печальную задумчивость, а крошечная фигурка Младенца Христа на покровенных руках Симеона выглядит особенно хрупкой. В «Вознесении» апостолы, вопреки традиции, представлены не потрясенными происходящим событием, а задумавшимися над его глубинным смыслом, причем нарисованные близко друг от друга кисти рук апостола Петра и Богоматери, трогательно маленькие, почти соприкасаются.

Фрески 1408 г. были поновлены, а начиная с 1918 г. шло их раскрытие.

Сретение. Около 1410-1411 гг. Первоначальная живопись во многих местах сильно пострадала, к тому же Успенского собора во

Владимире. ГРМ

композиция «Апостолы и ангелы на Страшном Суде» была испорчена безграмотной реставрацией и несмыслаемыми тонировками в 1982-1984 гг. В целом от 1408 г. сохранилась часть росписи сводов и люнетов центрального креста (фрагменты «Крещения», «Преображение», «Сошествие Св. Духа на апостолов»); в северной апсиде (жертвеннике) остались сцены из цикла, посвященного Иоанну Предтече, а на своде над хорами — «Введение Богородицы во храм» и остатки от «Жертвоприношения Иоакима и Анны». В западной части храма, а именно в центральном и южном нефе, сохранились многочисленные сцены и группы, образующие цикл Страшного Суда. Кроме того, до нас дошло несколько фигур святых, как в алтарной росписи, так и в наосе.



Вознесение. Около 1410—1411 гг. Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. ГТГ

Лучше всего в росписях сохранилась сцена Страшного суда, занимавшая западные своды центрального и южного нефов и столбы. На арке центрального нефа Рублев, Даниил и их помощники написали трубящих ангелов, возвещающих о судном дне, по сигналу которых земля и море отдадут своих мертвецов. На сложной поверхности сводов и столбов изображены спускающийся с небес Христос, «уготованный престол», судьи-апостолы в сопровождении ангелов и в зените свода венчает эти изображения образ Христа в медальоне. К Спасу движутся целые процессии святых, и этот ритм фигур, устремляющихся к нему, становится основным в композиционном решении росписи. Реальное пространство средневековый мастер прекрасно использует для смыслового акцента: так, праведники, ведомые апостолом Петром в рай, вглядываются в появляющиеся (на противоположной стене свода) перед ними «райские кущи», из которых выглядывают младенцы - символы праведных душ. Пространство реальное совпадает с пространством художественным. Это старая традиция: стоит вспомнить фигуры архангела Гавриила и Богоматери на столбах центральной арки в Киевской Софии.

Во фресках 1408 г. можно заметить два основных стилистических варианта. В росписи

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 29
алтарных частей (а это обычно поручали главному мастеру, в данном случае Даниилу) более акцентированы пространственность, пластика фигур, построение и пейзажа. Некоторые алтарные фрески напоминают чуть более ранние московские произведения. Так, скалы в композиции «Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню» очень похожи на скалы в миниатюре с Иоанном Богословом из «Евангелия Хитрово». Вероятно, мастер алтарных фресок исполнил и большие евангельские сцены на сводах и в люнетах, а также «Шествие праведных в Рай» среди сцен Рая в западной части южного нефа (тогда как фигуры праотцев Авраама, Исаака и Иакова написаны другим фрескистом, чья рука в сохранившихся фрагментах росписи 1408 г. больше не встречается).



Мастер Даниил. Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Иоанн.



Мастер Даниил. Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Ангел



Мастер Даниил. Ангел ведет младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Фреска жертвенника Успенского собора во Владимире. 1408 г. Горки



Мастер Даниил. Шествие праведных в Рай. Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.

Произведениям главного художника, которого мы отождествляем с Даниилом, свойственны масштабность эмоциональной характеристики, лики многих его персонажей выражают вдохновение, внутреннюю приподнятость, у некоторых из них — расширенные глаза, характерные для изображений визионеров. В его композициях отчасти сохраняется пафос, присущий искусству XIV в. Строение ликов, манера наложения штрихов и бликов, рисунок некоторых драпировок (например, развевающиеся концы тканей в виде «лодочки», как у ангела, ведущего младенца Иоанна Предтечу) напоминают аналогичные мотивы в миниатюрах с евангелистом Матфеем и ангелом из Евангелия Хитрово, в украшении которого, как было сказано, возможно, участвовал Даниил.

Между тем, другие сцены из композиции «Страшный Суд», а также большинство отдельных фигур святых отличаются исключительной легкостью форм и, что особенно выразительно, плавными, эластичными линиями силуэтов. Выдающаяся особенность художника, написавшего эти композиции и фигуры, — а им был, почти наверняка,

Андрей Рублев -это протяженность, непрерывность линий и их безукоризненная



*Андрей Рублев. Страшный Суд.
Центральная часть композиции.
Фреска Успенского собора во
Владимире. 1408 г.*

точность. Он обводит форму как бы на едином дыхании, рука его ни разу не дрогнула и не отвлеклась на вырисовывание необязательных деталей. Он умеет организовать большие многофигурные композиции при помощи тончайшего ритма очертаний, многочисленных соответствий и перекличек, благодаря чему композиция приобретает нечто общее с музыкальным произведением. Каждая отдельная форма у Андрея Рублева — замкнутая (например, силуэт фигуры), но они не только объединены в неразрывное целое, но и мастерски вписаны в те или иные участки стен, сводов и арок. Он умеет при этом выбрать идеальные пропорции: фигуры не кажутся ни слишком крупными, ни мелкими для соответствующего участка, а их круглящиеся очертания гармонируют с изгибами сводов и арок. В этом отношении московские стенописи XV в. придерживаются классических принципов византийской храмовой декорации, причем Андрей Рублев применяет их с небывалой виртуозностью. Приведем пример. В западной стене центрального нефа собора во Владимире была, при перестройке конца XII в., пробита большая арка, так что от люнета остался только узкий серповидный участок. Мастер сумел вписать в эту неудобную поверхность не только изображение Этимасии, но и фигуры стоящих Богоматери, Предтечи и двух ангелов, коленопреклоненных Адама и Евы, сидящих первоверховных апостолов Петра и Павла. Из-за недостатка места их фигуры нарисованы низко склоненными, и мастер трактует это как выражение смирения, грусти, глубокого размышления.

Благодаря рафинированному ритму, в многофигурных композициях Андрея Рублева можно мысленно выделить любую отдельную фигуру или группу фигур, и она будет выглядеть как законченная композиция. Это очень заметно в изображении сидящих апостолов и стоящих за ними ангелов. В расположении фигур ангелов первого плана прочитывается их группировка по трое, причем каждая последующая трехфигурная группа включает крайнего ангела из предыдущей трехфигурной группы. Силуэтами

Русская школа живописи XV века. Московская живопись и творчество Андрея Рублёва | 32
ангелов над апостолами Лукой и Марком (на южном склоне западного полуцилиндрического свода) предвосхищают мотивы из иконы «Троица».



Андрей Рублев. Апостолы и ангелы из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.



Андрей Рублев. Апостолы Матфей и Лука из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире. 1408 г.



Андрей Рублев. Ангел из «Страшного Суда». Фреска Успенского собора во Владимире.

1408 г.

Как и в других московских произведениях раннего XV в., в росписях 1408 г. обнаруживаются ярко выраженные эллинистические реминисценции. А поскольку живопись Москвы строится в этот период не столько на пластических акцентах, сколько на линии и силуэте, то эллинистические мотивы выражаются не в скульптурности форм, как это обычно бывало в византийской живописи, а в их проекции на плоскости. Московские произведения вызывают не традиционные ассоциации с античными статуями или рельефами, а отдаленно напоминают вазовые росписи, представляя в этом смысле уникальный вариант поздневизантийского «неоэллинизма».

Рублев и Даниил в пределах традиционной иконографической схемы сумели создать совершенно новое художественное явление. В сцене Страшного суда нет чувства утрашения, кары, возмездия, как нет аскетизма в творящих суд апостолах и их ангельском воинстве. Наоборот, от всех сцен веет бодростью и надеждой. Это победа добра, справедливости, призыв к мужеству, к жизни светлой и праведной. Такова высоконравственная позиция творца этой росписи. Отсюда и ее изобразительный язык. Фигуры слагаются из рисунка плавных, текучих линий. Светлы лики Христа, апостолов, ангелов, грациозны их склоненные головы. В лице Петра – ободрение тем, кто трепещет кары Господней. Душевная крепость, нравственная чистота образа Петра выдвигаются как идеал современника. Эллинистической красотой веет от фигур трубящих ангелов. Строгий, точный рисунок, пленительная грация изящных вытянутых фигур, мягкость колорита отличают во многих сценах, составляющих композицию Страшного суда, живопись Андрея Рублева. Высокая человечность образов, их просветленность, приветливость, готовность помочь, их высокая нравственная сила – черты особенно важные в искусстве в эпоху постоянных внешних и внутренних неурядиц. К сожалению, о первоначальном колорите владимирских фресок судить крайне сложно из-за плохой их сохранности.

Исполненная преп. Андреем Рублевым часть фресок Успенского собора во Владимире унаследовала многие качества росписей Успенского собора в Звенигороде, в том числе характер силуэтов с мотивами овалов, дуг, эллипсов. Однако линии в росписях 1408 г., пожалуй, более стилизованные, даже манерные. Это сказывается в изгибах фигур сидящих апостолов, в их миндалевидных силуэтах с крошечными ступнями и особенно в абрисах голов — циркульно круглых, с огромными лбами и сравнительно мелкими чертами ликов. Несмотря на это обстоятельство, рублевские фрески во Владимире обладают в целом редкостной выверенностью рисунка, безукоризненной согласованностью всех элементов, что заставляет вспомнить о лучших произведениях константинопольского мастерства. Генетическая связь с элитарной византийской традицией проявляется и в деталях, в частности, в изображении морских животных в сцене «Море отдает мертвых». Между тем, композиции, которые можно приписать Даниилу, подобных ассоциаций не вызывают.



Присущее православию понимание Страшного Суда не столько как грядущей кары, сколько как шага на пути к вечному блаженству, как рубежа, к которому надо подойти со смирением, молитвой и нравственным очищением, нашло самое полное выражение в росписи 1408 г. Персонажи «Страшного Суда» наполнены светлой надеждой и тем особым настроением, где радость смешивается с печалью о грехах мира. Это состояние души называют непереводаемым русским словом «умиление»; подобное настроение упоминают святоотеческие тексты как «радостотворный плач» (то есть плач, приносящий радость). Лику одного из двух трубящих архангелов — на откосе западной арки, с трубой, опущенной вниз, придано особое просветленное выражение: кажется, что он скоро улыбнется.

*Андрей Рублев.
Трубящий ангел из
«Страшного Суда».
Фреска Успенского
собора во Владимире.
1408 г.*

Вспоминается рассказ Троицкой летописи под 1399 г. о последних днях тверского князя Михаила Александровича. Незадолго до кончины ему принесли дар из Константинополя — икону «Страшный Суд», которая была встречена с крестным ходом, после чего князь целовал икону, прощался со всеми монахами и мирянами, присутствовавшими на устроенном им торжественном обеде, завещал своим детям и придворным придерживаться добродетели, а затем отправился в городской собор, где в стенописи тоже был изображен Страшный Суд, и там попросил похоронить себя в склепе под изображением Авраама, Исаака и Иакова, пребывающих в Раю.

Для Успенского Владимирского собора Рублев и Даниил создали также огромный, из 61 иконы, трехрядный иконостас, каждая из икон превышала 3 м в высоту. Владимирский иконостас был найден в селе Васильевском Шуйского уезда в 1922 г., куда он был продан еще в XVIII в., когда его заменил в соборе пышный барочный иконостас, соответствовавший вкусам новой эпохи. Рублевский иконостас (сохранившиеся иконы находятся в ГТГ и ГРМ) представляет грандиозное монументальное сооружение. Предельный лаконизм выразительных средств, связанный с расчетом на восприятие с далекого расстояния, колористическое единство больших локальных пятен, совершенный линейный очерк фигур, цельность их силуэта, подчиненность плоскости доски — во всем этом ощущаются традиции вековой культуры и яркость индивидуального дарования художника-монументалиста. Лики святых имеют характерный для Рублева тип: выпуклый лоб, близко посаженные глаза, задумчивый и доверчивый взгляд.

Стиль икон Успенского собора во Владимире имеет свои особенности, иные, чем во фресках. Крупные фигуры (некоторые даже выглядят большеголовыми) поставлены как правило на самый первый план композиции, почти на иконную лузгу. Фигуры

сгруппированы на первом плане, не уходя в глубину, второй же план образован большими постройками и скалами. Композиции праздников состоят, тем самым, из двух довольно массивных пластов, параллельных плоскости доски: первый план — это фигуры, второй — стаффаж. Создается впечатление, что в иконостасе 1408 г. художники стремились в некоторой степени возродить монументализм позднепалеологовской живописи.

Троицкий иконостас

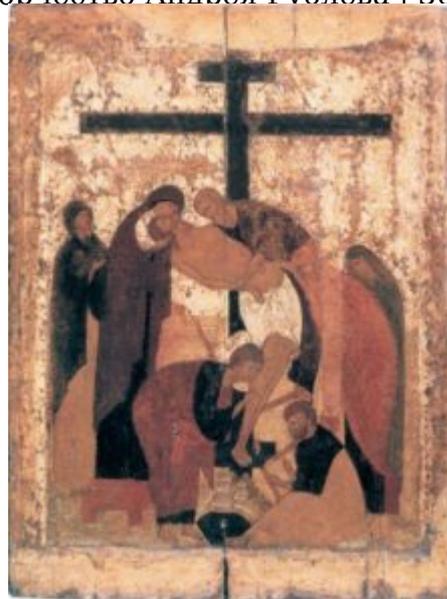


Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Около 1425-1427 гг., с позднейшими доделками

В Житии преподобного Никона Радонежского, составленном около 1445 г., и в ряде других житийных текстов сообщается о том, что Даниил и Андрей Рублев были приглашены для росписи новопостроенного каменного собора Троице-Сергиева монастыря. Настенные росписи в этом храме не дошли до нас, но сохранился иконостас, исполненный, как и роспись, в 1425-1427 гг. Это очень редкий, едва ли не уникальный случай, когда иконостас сохранился в том самом храме, для которого он был исполнен, причем непосредственно после постройки этого храма. Изменения его первоначального вида состоят лишь в том, что к четырем древним ярусам (местному, деисусному, праздничному и пророческому) был в 1600 г. сверху добавлен пятый — с фигурами ветхозаветных праотцев; внесены изменения также в местный ряд; деликатно изменена система креплений. Легкие, бесплотные фигуры словно едва касаются ногами земли, окруженные сиянием золотых фонов. Их силуэты, более простые, чем в ансамбле 1408 г. (особенно по сравнению с фресками), находятся в тонком соответствии не только между собой, но с дугообразными контурами сводов. Если во фресках Успенского собора во Владимире 1408 г., особенно в сценах Страшного Суда, утонченный ритм создавал ощущение плавного колебания, кругового движения, ровного дыхания, то в ансамбле Троицкого иконостаса больше выражено вечное пребывание, тихое и недвижимое ожидание райского блаженства. Фигуры не плывут, а словно парят в золотом сиянии.

В сравнении с московской живописью первой четверти XV в., в иконах Троицкого иконостаса меняется не только характер ритма и общее впечатление от ансамбля, но и другие приемы. Иконописцы артели, создававшей Троицкий иконостас, пользовались в основном теми же иконографическими изводами, что и мастера Благовещенских праздников и иконостаса Успенского собора во Владимире. Однако в новых

произведениях уже почти не ощущается «неоэллинизм» с его живой родственностью более ранней византийской классике. Композиции троицких икон — более детализированные, чем в иконостасе 1408 г., особенно что касается архитектурных фонов. Контуры фигур — обобщенные, часто спрямленные, пропорции фигур в иконах одних мастеров — укороченные (ср. «Благовещение»), а у других, напротив, очень вытянутые (иконы в правой части праздничного ряда). Сложные и разнообразные постройку на втором плане (особенно в «Благовещении», занимающем верхнюю часть Царских врат) не столько напоминают о месте действия, сколько вторят движению и внутреннему состоянию персонажей.



Снятие со Креста. Около 1425 -1427 гг. Из праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря

В целом ансамбль Троицкого собора показывает, как далеко ушла московская живопись 1420-х годов от монументального стиля и крупных форм искусства 1400-х. Этот ансамбль наполнен на редкость открытым чувством, он впитал в себя ту искреннюю, патриархальную, умиленную русскую религиозность, которая отличается исключительной сердечностью восприятия окружающего мира и редко находит столь адекватное воплощение в искусстве, как это случилось в данном иконостасе. В то же время, здесь отразилась и великая традиция христианского, а позже — православного монашества, уроки нравственной чистоты и совершенствования, завещанные еще Иоанном Лествичником и заново выраженные преподобным Сергием Радонежским.

«Троица»

Самым знаменитым произведением Рублева по праву считается «Троица», с которой в начале XX в. и было начато, собственно, изучение этого великого мастера. Икона написана Рублевым по одним сведениям в 1411 г., по другим — в 20-х годах для деревянной еще Троицкой церкви (если верна первая дата) Троице-Сергиева монастыря, на месте погребения Сергия Радонежского, в «похвалу» этому человеку огромного морального авторитета, одному из образованнейших передовых русских людей, который все силы отдал объединению Руси.

Не будет преувеличением сказать, что «Троица» стала самой знаменитой русской иконой, как в силу ее исключительного художественного качества, так и благодаря особому значению сюжета в православии. Никогда еще в искусстве византийского круга не создавалось столь точного изобразительного эквивалента важнейшему догмату Православной Церкви — о Св. Троице, неслиянной и нераздельной, ипостаси которой единосущны и равносущны. Фигуры ангелов, персонифицирующих ипостаси

Св. Троицы, вписаны в круговую композицию, благодаря чему выявляется их общность.

Конкретно-исторический смысл иконы раскрывается в ее идее единения и благословения жертвы. Богословский смысл о триедином божестве был понятен и близок его современникам, недаром Епифаний Премудрый писал: «...дабы взиранием на пресвятую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Сюжет «Троицы» – о приеме и угощении Авраамом и Саррой трех странников, в образе которых им явилось триединое божество: Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой, – осмыслен Рублевым совершенно иначе, чем это делали мастера до него. Рублев освободил сцену от всякой жанровости, от «натюрморта» на столе, от закалывания тельца и т. д. Художника интересует только религиозно-философская символика, которая близка душе всякого мыслящего человека. Ибо икона – это не пейзаж, не натюрморт, не портрет, а прежде всего объект молитвы, священный предмет. Странники беседуют не о чем-то случайном (таким случайным выглядел бы конкретный момент предсказания ангелами рождения у Авраама сына Исаака), а о вечном. Это символически понятое время, в котором есть выражение вечного порядка вещей. Это не стол с яствами, а священная трапеза, и чаша с головой тельца на столе – символ искупительной жертвы во имя спасения людей, на которую Отец посылает Сына. Один из трех должен пожертвовать собой, совершив тяжкий путь земных страданий.

Единение ангелов подчеркивается и одинаковостью размеров фигур, и ритмическим сходством силуэтов, и специфическим рисунком, который создает ощущение плавного, медленного движения по кругу. Взгляд зрителя направляется от центрального ангела влево, в соответствии с наклоном его головы, и движется к левому ангелу, а далее, поднимаясь вдоль внешнего силуэта правого ангела, возвращается в исходную точку. Изобразительное решение, найденное Андреем Рублевым, как нельзя лучше отвечало стремлению православия выразить собственную концепцию христианского догмата, в противовес западной формуле «filioque». В XV в. ситуация с этим мотивом была особенно острой и напряженной, внимание к нему — особенно пристальным, поскольку ощущался натиск Римской Церкви, приведший к заключению Флорентийской унии 1439 г.

Изображенные Рублевым ангелы едины между собой, но не одинаковы. Их согласие достигается единым ритмом, движением в круге. Вообще на рублевской «Троице» как на классическом произведении можно проследить все основные принципы русской иконы. В «Троице» круг (с древности – символ гармонии) как таковой визуально отсутствует, но он подчеркнут пластикой тел, позами, изгибом рук, наклоном голов, вторящим им наклоном дерева, очерком ангельских крыльев. В иконе Рублева как бы чувствуется дыхание античной гармонии, в XV в. привлекавшей и западноевропейских мастеров. Легкая асимметрия в расстановке фигур нарушает статику, придает едва уловимое движение всей сцене. Здание и дерево выступают как символ архитектурного фона и пейзажа. Между ними и фигурами нет перспективного соответствия, ибо икона не оперирует линейной и воздушной перспективой, как живопись нового времени. Здесь столько точек зрения, сколько важных, по мысли автора, объектов, что помогает

наиболее полно высказать идею. И все линии сходятся на центральной фигуре Христа. К нему привлекает внимание и наиболее яркий, насыщенный цвет его одежд: вишневого хитона и синего гиматия. Они гармонируют с синими хитонами Бога-Отца и Святого Духа. Их фигуры изображены в легком, изящном развороте, в то время как центральная почти не подвергается перспективным сокращениям, что характерно для главных персонажей в иконе. Соединение двух ракурсов – сверху и с высоты человеческого роста – помогает лучшему зрительному восприятию иконы, и мы еще отчетливее видим не пиршественный стол, а лишь евхаристическую чашу. Фигуры Троицы размещены на золотом фоне в рассеянном освещении, их лики не моделированы светотенью, ибо прямой свет, резкие тени могут придать изображенному характер случайного, заслонить наиболее важное. Иконописец же ищет извечного, вечной сущности. В рублевской «Троице» это идея величайшей любви и послушания, готовности к жертве во имя великой цели. Все действие разворачивается в плоскости иконной доски, в двух планах: фигуры ангелов и фон, причем фигуры не подчеркивают глубину. Это не естественный, какой-то ограниченный кусок пейзажа, а некое метафизическое пространство, некая безграничная идеальная протяженность, где пребывает триединое божество.

Художник придает большое значение равновесию форм, геометрической точности структуры и композиционным намекам. Основной мотив — круг — вписан в почти квадратную форму обрамления. Углы квадрата срезаны диагональными линиями, благодаря чему круг получает еще одно обрамление, он словно вписан в восьмигранник. Внутренние контуры фигур боковых ангелов образуют силуэт чаши, жертвенного потира, его узкая нижняя часть находится между коленями ангелов, а широкая — между их торсами. Внутри этой мысленной, символической чаши помещена та реальная чаша, которая по традиции изображена стоящей на столе и тоже имеет форму литургического потира. Фигура центрального ангела оказывается внутри контура символической чаши, что указывает на тему искупительной жертвы Христа. О Втором Лице Троицы напоминает и одежда среднего ангела: пурпурный хитон, золотой клав на плече, синий гиматий. Но поскольку задача иконы состояла не в дефиниции ипостасей, но прежде всего в передаче их единства, мастер ограничивается лишь чуть заметными указаниями.

Все поражает в «Троице»: композиция, подчиненная плоскости иконной доски, симфоническое богатство ритмов, безупречная чистота и тончайшая гармония красок с их трехкратным звучанием драгоценной ляпис-лазури – «голубца», как называли эту краску на Руси, и красота, которой славилась живопись Рублева. Действительно, как писал исследователь, Андрей Рублев создал этот образ в один из счастливейших моментов вдохновения, которое бывает только у гениев.

Творческая жизнь Рублева была, видимо, очень активной. Он расписывал храмы Москвы, Звенигорода, возможно, других городов. Последние работы художника связаны с Троице-Сергиевым монастырем, где в Троицком соборе вместе с Даниилом Черным и помощниками он создал дошедший до нашего времени иконостас, в местный ряд которого и входила «Троица». Рублеву в иконостасе принадлежат общий замысел и

некоторые иконы (апостол Павел, архангел Гавриил, Дмитрий Солунский). Думается, что значение этой работы прежде всего в том, что здесь представлены уже ученики Рублева, которым и выпало на долю развивать его художественные принципы дальше (одна из таких икон, обнаруживающих высокое мастерство и особую утонченность, – «Жены-мироносицы у Гроба Господня»).

Андрей Рублев умер, вероятнее всего, в 1430 г. и похоронен в Спасо-Андрониковом монастыре, собор которого, возможно, не только расписал, но и строил. Человек разносторонних дарований, он участвовал также в создании русских рукописных книг, например «Евангелия Хитрово», исполнив для него некоторые миниатюры и инициалы (Евангелие названо так по имени владельца этой рукописной книги в XVII в.). Личность Рублева, художника, с чьим именем связаны лучшие достижения русской национальной средневековой живописи, имела воздействие на всю русскую культуру в целом. А XV век на Руси становится

«золотым веком» русской иконописи.

Есть еще одно произведение, очень похожее на ту часть фрескового ансамбля 1408 г., которая приписывается Андрею Рублеву, и, скорее всего, исполненное этим мастером. Это икона «Богоматерь Владимирская» (Владимирский музей), хранившаяся в Успенском соборе во Владимире. Она является свободной копией чудотворной византийской «Богоматери Владимирской», с повторением размера доски. Живопись иконы слишком потерта, и это не позволяет уловить характер пластики. Но красота контуров, выразительность жеста Богоматери, обращаемой к Христу, деликатность цветовых сочетаний, особенно золотистых охр и голубых оттенков, отвечают характеру и уровню творчества великого мастера.

Художественные идеалы рублевской эпохи нашли выражение и в прикладном искусстве: в шитье, в мелкой пластике. Влияние великого искусства Рублева распространялось по всей Руси и касалось всех областей художественного творчества.



Андрей Рублев. Богоматерь Владимирская. Около 1408 г. Из Успенского собора во Владимире. Владимиро-Суздальский музей-заповедник

-
- Сарабьянов
 - Ильина

Далее: [Местные школы живописи XV века в России](#)