



500 СОКРОВИЩ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Андрей Рублёв, Симон Ушаков, Дионисий, Андрей Рублёв, Иван Айвазовский, Федор Алексеев, Василий Покровский, Сергей Рокотнов, Александр Бенуа, Валентин Серов, Алексей Боголюбов, Василий Шершнев, Павел Фитов, Борис Кустодиев, Виктор Борисов-Мусатов, Карл Брюллов, Федор Васильев, Михаил Ларионов, Михаил Ломоносов, Виктор Васнецов, Алексей Боголюбов, Дмитрий Мамонтов, Василий Верещагин, Иван Айвазовский, Михаил Врубель, Алексей То, Василий Суриков, Александр Толстой, Андрей Мамонтов, Виктор Васнецов, Дионисий, Александр Уланов, Василий Кандинский, Сергей Сергеевич, Павел Кустодиев, Иван Крамской, Иван Шишкин, Николай Крымов, Наталья Гончарова, Павел Кузнецов, Евгений Лансере

Елена Николаевна Евстратова

500 сокровищ русской живописи

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9530979

500 сокровищ русской живописи: ОЛМА Медиа Групп; Москва; 2011

ISBN 978-5-373-04169-0

Аннотация

В альбоме представлены выдающиеся произведения русского изобразительного искусства XII – начала XX века, от драгоценных образцов древнерусской иконописи до новаторских работ мастеров модерна и авангарда. Обзорные статьи и краткие содержательные пояснения к картинам помогут читателю составить представление о разных этапах развития русской живописи, о всем многообразии ее жанров, а также творчестве художников, чьи произведения составляют гордость и славу не только отечественной, но и мировой культуры. Для широкого круга читателей. [i]В формате pdf A4 сохранен издательский дизайн.[/i]

Содержание

Древнерусская живопись	5
Живопись XVIII века	107
Конец ознакомительного фрагмента.	109

500 сокровищ
русской живописи
сост Е. Н. Евстратова

©ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», издание 2011

* * *

Древнерусская живопись



«Древнерусская иконопись выражает собой то глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших мировых сокровищ искусства», – писал русский религиозный философ Е. Трубецкой. Обращение к иконописи Древней Руси достаточно сложно для современного зрителя. В иконе мы имеем дело с эстетической системой, смысл которой невозможно понять без представлений о средневековой христианской культуре и духовной жизни.

К моменту принятия Русью христианства в X веке в Византии уже существовала целостная, продуманная художественная система. По словам летописца, именно восторг послов киевского князя Владимира от величавой радости православного богослужения в главном византийском храме Софии Константинопольской сыграл решающую роль в выборе им православной веры. Несомненно, что на послов произвел сильное впечатление и образ самого храма: высоко парящий огромный купол, потоки золотого света, сверкающие мозаики на стенах. Вот как они описали свои впечатления: «и не знали – на земле или на небе мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех странах».

Первые иконы – священные изображения на досках – появились в Византии в VI веке. В течение столетий Церковью были разработаны и утверждены единые правила изображения, позволяющие передать невидимый, горний мир, свидетельствующий о величестве и могуществе Бога. Эти правила носят название «иконописный канон». В иконописном каноне сохранены «античные» основы иконы: тело человека и земной мир остаются узнаваемыми, часто присутствуют следы портретности в облике святых, складки их одежд своим пластическим великолепием иногда напоминают лучшие античные скульптуры. При этом для изображения каждого святого или сюжета Священного Писания применялись определенные образцы – композиционные схемы, которые иконописцы не могли нарушать.

По словам Трубецкого, главное в иконе – «радость победы Богочеловека над зверочеловеком». Для того чтобы воспринять эту радость и приблизиться к Богу, человек должен совершить духовный подвиг, борясь с искушениями жизни. Поэтому в иконе приглушено плотское начало: вытянутые фигуры святых почти прозрачны, бестелесны, неподвижны; не касаясь земли, они словно парят, устремляясь к миру небесному, пребывая в вечности, поскольку мир небесный вечен и неизменен в своей сущности. Состояние внутреннего мира персонажей иконных образов часто передается напряженными, вопрошающими, суровыми или наполненными всеобъемлющей любовью глазами на изможденных, аске-

тичных ликах святых. Икона выступает как носитель духовного и вечного, через икону человек получает общение с божественным миром.

На одной иконе часто объединены события, которые, согласно Священному Писанию, происходили в разное время и в разных местах, так как сюжеты иконописи не связаны с земным измерением времени, их герои пребывают в неземном времени и пространстве.

В западноевропейской живописи, начиная с эпохи Возрождения, художники передавали в картинах цвета, доступные земному зрению. Иконописные краски не всегда соответствуют краскам «видимого мира». Они воспринимаются как отблески божественного света, который исходит от Христа вечно, но не виден в его земном воплощении, поэтому каждый из цветов имеет свой символический смысл. Так, например, золотой цвет обозначает свет божественного сияния, его часто использовали для фона икон. Золотые нити-лучи (ассист) покрывают крылья ангелов, ризу Богоматери и Божественного Младенца. Голубыми и зеленоватыми тонами окрашиваются небесные сферы, где живут ангелы. Белый цвет часто присутствует в одеждах ангелов святителей как символ чистоты, отрешенности от мира. Пурпурный цвет в Византии был знаком императорского достоинства, поэтому в иконе он означает величайшую власть. В пурпурном плаще всегда изображается Богоматерь. Очень редко в иконах встречается черный цвет – символ ада и смерти.

Икона создается для храма, составляя с его внутренним пространством единое целое. Вот почему композиция иконы строится по правилам архитектурной композиции. Смысловой центр в ней совпадает со зрительным, композиционным центром, расположение фигур часто подчиняется законам симметрии.

Большинство икон анонимно. Средневековый художник ощущал себя не творцом собственных идей, а воплостителем Высшей Истины, носителем которой являлась земная Церковь. Имена выдающихся иконописцев попадали в летописные свидетельства – так мы узнали об Андрее Рублеве, Данииле Черном, Дионисии. Подписывать иконы начали только в XVII веке, когда из-за влияния западноевропейского искусства в ней утратились многие прежние эстетические принципы, а художник начал осознавать себя творцом.

Русские иконы стали частью сокровищницы мирового искусства совсем недавно, около 100 лет назад. Традиционная технология написания икон требовала покрывать их олифой, которая темнела от времени. Кроме того, старинные иконы часто поновлялись – поверх прежнего красочного слоя наносилось новое изображение. В результате первоначальная живопись была скрыта от глаз, а потемневшая, закопченная икона удалялась из храма в специальные хранилища при храмах и монастырях. На смену старинным образам в иконостасы помещали «благотворные» иконы нового письма. Накануне Первой мировой войны реставрато-

ры научились расчищать старинные, часто закопченные доски, и изумленная публика увидела необыкновенную красоту ярких красок и изысканных линий древнерусской иконописи. С этого времени в России начался бум собирательства икон. Их разыскивали в удаленных старообрядческих скитах, среди заброшенных вещей на колокольнях, в сараях среди мусора... После реставрации они становились частью личных коллекций, попадали в музеи. Все это совпало с подъемом русской религиозной философии в начале XX века. Труды Е. Трубецкого, П. Флоренского и других философов раскрыли сущностную взаимосвязь эстетического совершенства иконописи с ее духовным, богословским смыслом.

После принятия христианства русские мастера учились у приезжих византийских художников, перенимая единые для всего православного мира эстетические принципы. На Русь присылались многочисленные образы иконописи. К числу наиболее прославленных образов, прибывших из Константинополя, принадлежит икона «Богоматерь Владимирская» выдающегося византийского мастера XII века, которая стала и эталоном для русских иконописцев, и драгоценной чудотворной святыней, связанной со становлением русского государства.

В первые века существования иконописи на Руси национальная школа еще не была ярко выражена. Образы на иконах XIII века сохраняют византийскую суровую экспрессию,

монументальное величие, классическую ясность и уравновешенность. Разорение Константинополя крестоносцами (1204) и монголо-татарское нашествие на Русь (1237) нарушили культурное единство православного мира. Русь оказалась в вынужденной изоляции, многие иконописные центры пришли в разорение. Новгород и Псков избежали завоевания. Именно из Новгорода происходит большинство уникальных больших икон домонгольского периода («Устюжское Благовещение», «Спас Нерукотворный» и др.).

На рубеже XIV–XV веков на Руси начался духовный перелом, связанный с Куликовской битвой, с ослаблением ига. Митрополит Алексей и Сергей Радонежский подготовили политическое и нравственное возрождение земли Русской. Постепенно происходит возвышение Москвы как духовного и политического центра государства, здесь начинают работать выдающиеся иконописцы – приехавший из Новгорода византийский мастер Феофан Грек и гениальный иконописец, причисленный Церковью к лику «преподобных», Андрей Рублев.

Творчество Рублева соединило в себе все лучшие достижения византийской художественной системы с русской душевной теплотой, мягкостью интонаций. Высшим достижением мастера стала икона «Троица». Образ «единой и неделимой» Св. Троицы вдохновлял и наставлял средневековых людей на идею мира и единения, врачевал человеческие души в дни междоусобной вражды и разрушительных войн.

В конце XV века творчество другого прославленного мастера, Дионисия, очаровывало и влияло на современников. В удлинённых пропорциях хрупких, бесплотных, как бы парящих фигур, в просветленном колорите, построенном на изысканных цветовых сочетаниях, царит ощущение праздничности прекрасного горнего мира («Митрополит Алексей с житием», «О Тебе радуется» и др.).

Одновременно с московской школой продолжали существовать иконописные центры в других русских городах: Великом Новгороде и Пскове, Твери и Суздале. Наивысшего расцвета новгородская школа иконописи достигла в XV – начале XVI века. Внешне застывшие, но внутренне напряжённые образы новгородских икон кажутся исполненными нечеловеческой энергии и силы, готовыми к контакту со сверхчувственным миром («Илья-пророк»). В условиях новгородской «вольницы» рождались уникальные иконографические сюжеты, связанные с реальными событиями («Чудо от иконы „Богоматерь Знамение“»).

Представители иконописных центров влияли друг на друга, и к середине XVI века формируется единый общерусский стиль. К концу XVI века иконы все больше наполняются сложными церковно-историческими аллегориями («Церковь воинствующая»), редкими, трудными для истолкования иконографическими мотивами («Страшный суд»), утрачивая прежнюю ясность и лаконичность художественного языка.

В XVI веке иконы становятся предметом роскоши. Орнамент, изысканная красота одежды, великолепие пейзажа начинают интересовать иконописца больше, чем духовное содержание образа. Ярче всего это проявилось в иконах «строгановской школы». Этим понятием традиционно называют творчество художников, работавших в конце XVI и в первые десятилетия XVII века для «именитых людей» Строгановых (Прокопий Чирин, Истома Савин и его сыновья Назарий, Никифор, Федор и Бажен и др.).

С середины XVII века художественный язык русской иконописи отходит от традиционного канона и средневековых эстетических норм: в композиции появляются элементы прямой перспективы, а в письме ликов элементы объема. Непримируемый раскольник протопоп Аввакум в своем послании отстаивал старые иконописные традиции: «Пишут Спасов образ Эммануила – лицо одутловато, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые...». Эти новые приемы выразились в творчестве «царского изографа» Симона Ушакова и его последователей («Спас Нерукотворный» и др.).

В XVIII веке иконописная традиция в основном продолжает существовать в «живоподобных» образах. Зарождающееся светское искусство постепенно оттесняет традиционную икону на периферию. Традиции прежнего иконописного канона продолжали жить в старообрядческой среде, в отдельных «народных» иконописных центрах – Палехе и Мсте-

ре.



Спас Нерукотворный. Вторая половина XII в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Согласно преданию, царь малоазийского города Эдессы Авгарь, страдавший неизлечимой болезнью, отправил к Христу художника, чтобы тот изобразил лик Спасителя, который поможет ему излечиться. Однако чудотворное сияние вокруг Христа помешало художнику запечатлеть его облик, и тогда Христос умыл лицо, отер его платом (убрусом), на котором чудесным образом отпечатался его лик – Нерукотворный Образ. Царь Авгарь исцелился от Образа Спаса Нерукотворного, после чего Образ был помещен на городской стене, защищая Эдессу от врагов, а в 944 году перенесен в Константинополь и стал основой для иконографического типа – Спас Нерукотворный.

На иконе лик Спаса строгий и суровый, почти идеально симметричный. Сдержанный колорит построен на тонких сочетаниях охристых тонов. Первоначально икона выглядела более нарядной: утрачен яркий орнамент ветвей креста на нимбе.



Св. Георгий. *Ок. 1170. Успенский собор, Кремль, Москва*

Св. Георгий, воин римского императора Диоклетиана, был подвергнут жестоким истязаниям и обезглавлен за то, что открыто исповедовал христианскую веру. Смелый и решительный, он прославился многими чудесами, которые часто изображают на иконах. На Руси Георгия почитали как покровителя и защитника стад от хищных зверей.

Одна из самых древних икон с изображением святого происходит из Юрьева монастыря близ Великого Новгорода. Исполненная, вероятно, византийским мастером, она несет отпечатки столичного константинопольского стиля. Огромные глаза еще совсем юного, безбородого Георгия смотрят задумчиво и сурово, в руках он крепко сжимает копье и рукоять меча, тем самым представляя в облике «надмирной» небесной славы и одновременно как олицетворение воинской доблести.



Благовещение Устюжское. XII в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В основе сюжета лежит событие, изложенное в Евангелии от Луки, – архангел явился Деве Марии с благой вестью о том, что у нее родится дитя, которое наречется Сыном Божиим. Мария склонила голову в знак повиновения Божьей воле. В иконе есть редкая иконографическая подробность: в лоне Богоматери представлен воплотившийся Младенец Христос. В верхнем сегменте изображен Христос Ветхий Днями (Ветхий Днями) – особый иконографический тип, который считается ветхозаветным прообразом Христа. От его руки исходил луч (не сохранился), проникающий в лоно Богородицы.

По легенде, в момент благовещения Мария пряла из пурпурной пряжи завесу для Иерусалимского храма, которая символически отождествлялась с плотью Христа, то есть пряжа в руках Богоматери напоминает о том, что от ее непорочной плоти Спаситель получил свою человеческую природу.



Никола с избранными святыми. *Конец XII – начало XIII в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Почитание прославленного и любимого в народе святителя Николая, архиепископа малоазийского города Миры Ликийские, началось уже во 2-й половине IV века, вскоре после его смерти. На Руси его почитали как чудотворца и покровителя мореходов.

Данный образ демонстрирует древнейший иконографический тип св. Николая. На серебряном фоне представлено поясное изображение святого с благословляющим жестом и Евангелием на левой руке. Иконописный образ св. Николая, несомненно, имеет портретное сходство с прославленным епископом. Его напряженный, суровый и вместе с тем благородный лик исполнен духовной сосредоточенности. В центральной части верхнего поля изображен Престол уготованный и святые Косма и Дамиан. На боковых полях – попарно три ряда почитаемых новгородских святых, среди которых Борис и Глеб с мечами и мученическими крестами и Флор и Лавр; внизу – святые жены-мученицы.



Дмитрий Солунский на престоле. *Конец XII в. Владимиро-Суздальская школа. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Св. Дмитрий Солунский был особо почитаем во времена правления великого князя Всеволода Большое Гнездо (в крещении Дмитрия) – основателя Дмитрова. По преданию, Дмитрий Солунский был воеводой города Солуни (Фессалоник) и пострадал во время гонения на христиан при императоре Диоклетиане. Он почитался как покровитель славянских народов (предполагают, что по происхождению он был славянин) и княжеской власти.

В редком «тронном» изображении Дмитрий Солунский предстает как небесный покровитель земного владыки – великого князя Всеволода; об этом свидетельствуют княжеский венец на его голове и полуобнаженный меч (святой словно готовится вручить его Всеволоду как символ его княжеского достоинства). Перед нами торжественный и величавый образ идеального правителя и воина-защитника.



Богоматерь Великая Панагия (Оранта). *Первая треть XIII в. Ярославль. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В данном образе соединились два иконографических типа Богоматери. «Оранта» (от лат. «орант» – «молящийся») – изображение Богоматери с молитвенно воздетыми руками. «Панагия» (в переводе с греческого «Всесвятая») – Богоматерь с медальоном на груди с изображением Младенца Спаса Эммануила, символизирующим жертву – тело Христово. Монументальная фигура Богоматери с разведенными руками напоминает потир – богослужебный сосуд, на дне которого находится просфора (символ тела Христова). Светлый, сияющий колорит в письме ликов, обилие сусального золота в фоне и драпировках одежды представляют Богородицу с Младенцем как явление в мир Божественного света.

Икона была обнаружена реставраторами в 1919 году в одной из кладовых Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, поэтому ее нередко называют «Ярославская Оранта». Предполагают, что она была исполнена для Спасо-Преображенского собора, заложенного в 1216 году.



Богоматерь Владимирская. *Первая треть XII в. Константинополь. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Икона Владимирской Богоматери была привезена в Киев из Византии. В 1155 году князь Андрей Боголюбский перевез икону в Успенский собор Владимира, где она прославилась многочисленными чудесами, уцелела во время монголо-татарского разорения. Во время нашествия Тамерлана 26 августа 1395 года икону торжественно перенесли в Москву, и в этот же день Тамерлан из-за охватившего его страха и трепета отказался от сражения и ушел за пределы России. Владимирская Богоматерь – один из самых совершенных образцов иконографического типа «Умиление». Мария бережно поддерживает Младенца Иисуса правой рукой, а он льнет к матери, обнимая ее за шею и прижимаясь к ее щеке. Их объятия – прообраз полноты Божественной любви, высшим воплощением которой является жертва, принесенная Христом для спасения людей. Огромные проникновенные глаза Богоматери полны «нездешней» любви и вечной, «надмирной» скорби, они устремлены к людям, ждущим помощи, защиты, спасения.



Богоматерь Владимирская. Фрагмент



ФЕОФАН ГРЕК (?). Богоматерь Донская. 1380–

Исследователи полагают, что эта икона исполнена Феофаном Греком – выдающимся византийским мастером, много работавшим на Руси. В облике Богоматери и льнущего к ней Младенца смягчена традиционная византийская суровость. Энергия световых бликов на лице Богоматери преобразует живопись, создавая образ совершенной духовной красоты, наполненной сиянием Божественной славы. Образ преображенного горнего мира усиливался утраченным золотым фоном и сверкающими золотыми нимбами. По церковному преданию, перед этой иконой молился Дмитрий Донской в преддверии Куликовской битвы, отсюда и ее название. Сегодня многие исследователи полагают, что икона была написана для Успенского собора Коломны позднее, около 1392 года. По историческим источникам, к иконе обращался Иван Грозный, отправляясь в поход на Казань. С заступничеством иконы (после молитвы царя Федора Ивановича) связывали спасение Москвы от набега крымских татар хана Казы-Гирея в 1591 году.



МАСТЕР КРУГА ФЕОФАНА ГРЕКА. Преображение. Ок. 1403. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Согласно Евангелию, Христос с тремя учениками (Петром, Иаковом и Иоанном) взошел на гору Фавор и «преобразился» перед ними – явил свою Божественную природу: «и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф., 17:1–9). Ему явились пророки Илия и Моисей, а с небес раздался глас: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте» (Мф., 17:1–9). Ученики, увидев это, сильно испугались и пали ниц. Иисус же коснулся их, велел встать и не бояться.

В иконе искусно объединены сцены, происходившие в разное время. Слева Христос с учениками восходит на гору. В верхней части иконы изображены Христос в ореоле светоносного мистического Фаворского света в момент чудесного преобразования и пророки. Внизу упавшие ниц апостолы закрываются от ослепительного Божественного света, справа Христос, успокоив учеников, спускается с ними с горы.



МАСТЕР КРУГА ФЕОФАНА ГРЕКА. Преображе-

ние. Фрагмент



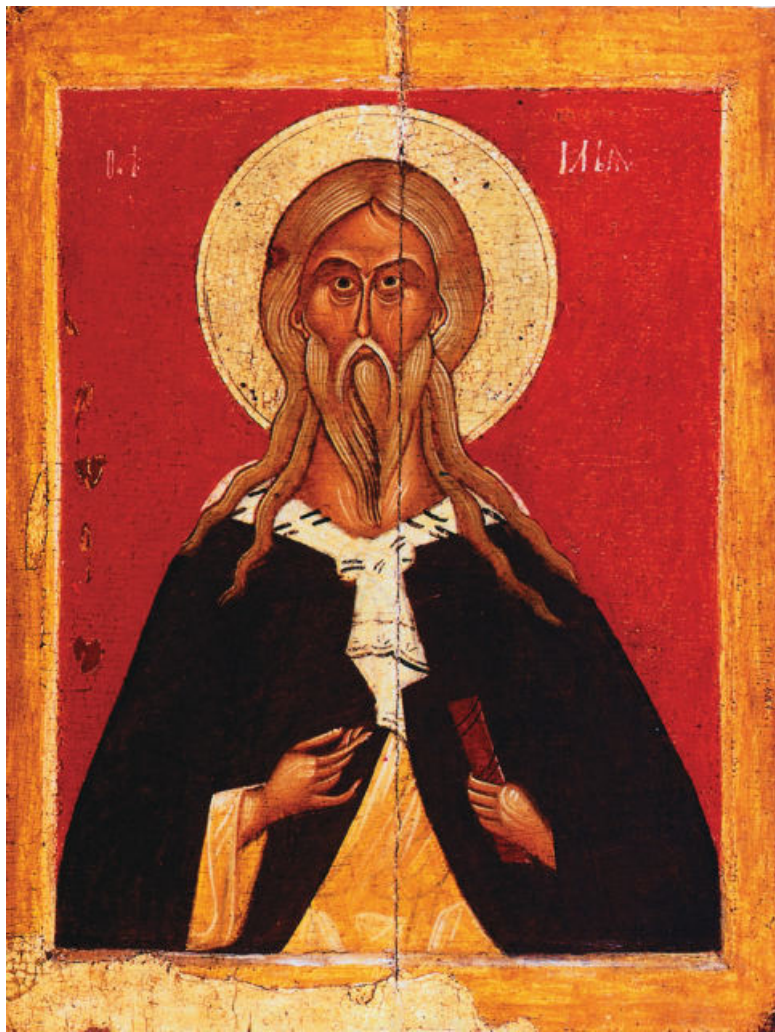
Борис и Глеб с житием. *Вторая половина XIV в. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Борис и Глеб, младшие сыновья киевского князя Владимира, вскоре после смерти отца были вероломно убиты по приказу их старшего сводного брата Святополка, который хотел завоевать киевский престол. Они стали первыми русскими святыми, канонизированными Русской православной церковью в 1071 году. Образы братьев в среднике иконы отличаются просветленность и ясность, их лики наполнены «совершенной» любовью, которая «изгоняет страх». В клеймах представлены сцены из жития Бориса и Глеба, где на основе нескольких летописных и литературных источников рассказывается об их «погублении» и о бесславной кончине коварного Святополка, который был побежден Ярославом Мудрым и провалился в разверзшуюся землю «меж чехи и ляхи».



Чудо Георгия о змие. *Начало XV в. Новгород. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

По византийской версии легенды, св. Георгий, направляясь в Каппадокию, увидел плачущую царевну. Она рассказала ему, что рядом с ее родным городом появился страшный змей, который требует себе в жертву детей горожан. И теперь очередь дошла до нее – царской дочери. Св. Георгий, осенив себя крестным знамением и призвав Господа, устремился на змея, и «ударив змея с силою в гортань, поразил его и прижал к земле; конь же святого попирает змея ногами». После чего Георгий велел царевне связать змея поясом и вести в город. Жители города, пораженные свершившимся чудом, приняли христианскую веру. На замечательной иконе новгородской школы св. Георгий предстает во всем «небесном» великолепии: его плащ эффектно развевается за спиной, белый конь встает на дыбы и топчет змея, копьё, как молния, рассекает воздух, пронзая пасть чудовища. Наверху справа в голубом сегменте Господь благословляет святого на битву. Впечатление яркого торжества добра над злом довершается ярко-красным фоном иконы.



Илья-пророк. *Середина XV. Новгород. Государственная
Третьяковская галерея, Москва*

Новгородцы почитали ветхозаветного пророка Илью как могучего громовержца, наделенного сверхъестественными способностями повелевать силами природы, и как аскета, истового служителя воле Божьей и Боговидца.

Пророк Илья на знаменитой краснофигурной новгородской иконе производит впечатление человека, наделенного сверхчеловеческой энергией. Скуластое, строгое, излучающее свет лицо седовласого старца, покатые плечи, вытянутый, «пламенеющий» силуэт подчеркивают бесплотность фигуры, ее устремленность ввысь.



Чудо о Флоре и Лавре. Конец XV в. Новгород. Государ-

Святые Флор и Лавр почитались как милостивые ходатаи о нуждах крестьянина и покровители главного его богатства – лошадей. На сверкающем золотом фоне красочной, словно «сказочной» иконы в верхнем поле изображены Флор и Лавр, которым архангел Михаил вручает поводья двух коней под нарядными седлами. Внизу коневоды – святые мученики Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп – гонят к водопою табун лошадей. Кони на иконе предстают как символ дня и ночи, бесконечного бега времени. Их очертания напоминают силуэты широких крыльев архангела – тем самым подчеркивается единство мира горнего (небесного) и дольного (земного).



Рождество Христово. 1410–1430-е. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Центральное место иконы занимает фигура Богоматери на алом ложе. Возле нее на фоне мрачного пятна пещеры – ясли с Младенцем Христом. Вокруг них разворачиваются сцены, предшествующие Рождеству и последовавшие за ним. В верхнем левом углу, увидев путеводную Вифлеемскую звезду, появившуюся на небе в момент рождения Спасителя, группа волхвов едет поклониться Младенцу. Справа ангелы благовествуют пастухам о пришествии Спасителя. В нижней части иконы Иосиф погружен в тяжелую думу: он не смог сразу поверить в рождение Сына Божьего. Рядом с ним сцена омовения Младенца как знак очищения от тревог и сомнений.



Положение во гроб. *Последняя четверть XV в. Каргополь. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Согласно Евангелию, тайный ученик Христа Иосиф Аримафейский, член Синедриона, не участвовавший в суде над Христом, упросил римского наместника Понтия Пилата отдать ему тело Иисуса для погребения. Снятое с креста тело обвили чистыми пеленами, пропитанными благовониями, и положили в гробе, высеченном в скале. К гробу с телом Христа припали полные скорби Богородица, Иоанн Богослов и Иосиф Аримафейский. Одна из жен-мироносиц (которая принесла миро – благовоние для тела Христа) в отчаянии вздымает к небу руки. Этот трагический жест повторяется в полных монументального величия очертаниях скалистых гор, которые, подобно потокам слез, ниспадают вниз крутыми уступами.



Успение Богоматери. *Конец XV в. Тверь. Государствен-*

Согласно апокрифическим текстам, Богоматерь, узнав от архангела Гавриила о скорой смерти, вознесла молитву, чтобы ей было дано попрощаться с апостолами – учениками Христа. В верхней части иконы ангелы на изысканных, напоминающих птиц облаках переносят рассеявшихся к тому времени по всему миру апостолов к ложу Богоматери. Христос, вокруг которого сияет облако (мандорла) – символ его Божественной природы, принимает ее безгрешную душу (символически изображается в виде младенца), и Богоматерь через его посредство обретает Царство Небесное.

Яркий, светоносный голубой цвет облака повторяется в одеждах апостолов, на крышах зданий и на крыльях ангелов. За это обилие редкого в древнерусской живописи голубого цвета икона получила название «Голубое Успение».



Чудо от иконы «Богоматерь Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами). *Вторая половина XV в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В данной иконе русская иконопись впервые обращается к батальному жанру, который не встречается в византийской живописи. В основе сюжета лежит реальное историческое событие – 25 февраля 1170 года независимые новгородцы одержали победу над суздальским войском во главе с князем Мстиславом Андреевичем, сыном Андрея Боголюбского. По легенде, победа была одержана благодаря чуду, которое явила новгородская икона «Богоматерь Знамение».

В верхнем регистре иконы святыню торжественно переносят к главному храму Новгорода – Софийскому собору. В среднем встречаются послы враждующих сторон, и тут же начинается бой – стрелы летят в защитников Новгорода, поражая и чудотворную икону на крепостной стене. «Богоматерь Знамение» «отвернулась» от суздальцев, испустила слезу, и на войско завоевателей среди бела дня напала тьма.

Внизу мы видим итог чуда, явленного Небесной заступницей. Из ворот новгородского кремля выезжает рать во главе со святыми заступниками Георгием, Борисом и Глебом. Схлестнулись копьями два войска, но справа конница побежденных суздальцев уже обернулась вспять и покидает поле боя.



Чудо от иконы «Богоматерь Знамение» (Битва нов-

городцев с суздальцами). *Фрагмент*



АНДРЕЙ РУБЛЕВ, ДАНИИЛ ЧЕРНЫЙ. Спас в Си-

лах. 1410-е. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Спас в Силах» был центральной частью деисусного чина большого многоярусного иконостаса Успенского собора во Владимире. Христос как грозный судия восседает на престоле – символе Вселенной и Божьей Славы. Правой рукой он благословляет, левой держит Священное Писание. Красный квадрат символизирует мир земной, а изображения ангела, льва, тельца и орла в его углах – четырех евангелистов. Зеленоватый овал – это мир духовный, в котором пребывают Силы Небесные в виде крылатых колес. Это так называемые «престолы» – разновидность ангельских чинов, которые всегда рядом с тронем Бога. Красный ромб – символ мира невидимого. Величавая и торжественная интонация композиции иконы смягчается кротким и мягким ликом Спасителя – справедливого судии, вводящего человека в царство Добра и Справедливости.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ, ДАНИИЛ ЧЕРНЫЙ И МА-

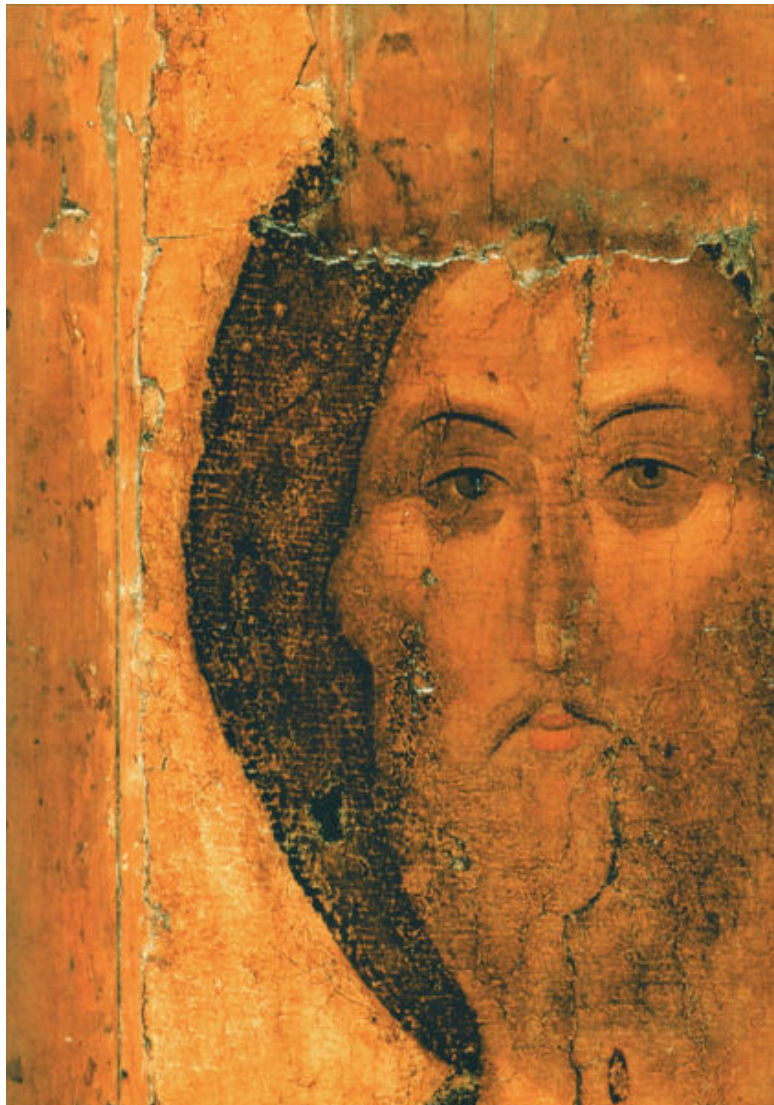
СТЕРСКАЯ. Благовещение. 1408. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Икона «Благовещение» входила в праздничный чин иконостаса Успенского собора во Владимире. Большинство исследователей относят ее к возможным творениям Андрея Рублева или Даниила Черного. Композиция и рисунок иконы отличаются классическим совершенством и той неповторимой одухотворенной наполненностью, которая свойственна выдающимся произведениям иконописи. Сошедший с неба архангел возвещает благовест Деве Марии, которая благоговейно склоняет голову в знак принятия Божественной воли. Причудливо струящиеся складки зеленоватого, сверкающего светоносными пробелами хитона ангела заставляют вспомнить лучшие образцы античных памятников. Луч Святого Духа исходит с неба и проникает сквозь алую завесу Иерусалимского храма в лоно Богородицы.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Спас. Из «Звенигородского чина». Начало XV века. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Три потемневшие, полуразрушенные иконы были найдены в 1918 году экспедицией реставраторов в деревянном сарае недалеко от собора Успенского собора на Городке в Звенигороде. После расчистки и реставрации было установлено, что «Звенигородский чин» – это, возможно, часть иконостаса этого собора и самое раннее из дошедших до нас произведений Андрея Рублева. По сравнению с византийскими прототипами образ Христа у Рублева лишен суровости и холодной отстраненности, он предстает как воплощение мягкости и задушевности, как сосредоточие Божественного света горнего мира, как самый совершенный образец предвечной гармонии и любви. Его философски-сосредоточенный и одновременно кроткий лик словно устремлен в душу молящегося – при соприкосновении с ним сияние Божественной славы становится явным, непосредственно проникающим в нас.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Спас. Фрагмент



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Архангел Михаил. Из «Звенигородского чина». Начало XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Архангел Михаил – часть предстоящих пред Христом небесных сил, молящихся в момент Страшного суда за род человеческий. Лик архангела – задушевный и задумчиво-зерцательный – несет отпечаток прекрасного и совершенно-го горнего мира. В этом образе особенно ощутима эллинская первооснова рублевского творчества: гармоническая ясность и стройность, созерцательный покой и возвышенная красота.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Апостол Павел. Из «Звенигородского чина». Начало XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этой иконе также смягчены черты византийской суровости, обычные для всей предшествующей иконографии апостола Павла. Святой предстает как мудрый философ, погруженный в задумчивое созерцание. Сдержанный колорит построен на гармоничном сочетании зеленоватоохристых и голубых тонов с пробелами. Золотой фон и нимб подчеркивают пребывание апостола в предвечном сиянии горнего мира.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Троица. Ок. 1425–1427. Государ-

«Троица» – единственное бесспорное произведение Рублева. В Ветхом Завете повествуется о том, как старцу Аврааму и его жене Сарре явился Бог в виде трех мужей-ангелов. Авраам и Сарра приготовили для них трапезу, затем один из ангелов предсказал пожилым супругам рождение долгожданного наследника, сына Исаака, который станет родоначальником «великого и сильного» народа.

Согласно христианскому вероучению, Бог является человеку в трех разных ипостасях. Левый ангел на иконе – Бог Отец. Над ним возвышается дом как символ творения мира. Центральный ангел – Бог Сын, то есть Христос, который принесет себя в жертву ради людей и воскреснет; над ним дерево – символ воскресения и креста. Правый ангел, Святой Дух, – вечное Божественное начало мира; над ним гора, символ духовного восхождения. Центральное место в иконе занимает чаша на столе – символ жертвы Христовой.

Идея единства – суть «Троицы» Рублева, она выражена в иконе как идеал любви и гармонии, которые должны царить в мире.

Икона была исполнена для Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, где находится гроб с мощами основателя монастыря преподобного Сергия Радонежского. По преданию, «Троица» создавалась «в похвалу» Сергию Радонежскому, который мечтал о том, «дабы воззрением на Святую

Троицу побеждалась ненавистная рознь мира сего».



ДИОНИСИЙ. Богоматерь Одигитрия. 1482. Государ-

По летописным свидетельствам, в 1482 году во время пожара прославленная чудотворная икона «Богоматерь Одигитрия», привезенная из константинопольского монастыря Одигон, обгорела, утратив красочный слой. Дионисий на той же доске исполнил точную копию («в ту же меру, в тот же образ») пострадавшей иконы.

В переводе с греческого «Одигитрия» – «Путеводительница», то есть та, которая сопровождает и оберегает человека на пути к Царству Небесному. Богоматерь в этом иконографическом типе изображают фронтально, с сидящим на левой руке Младенцем Христом, правая рука поднята к груди в молитвенном жесте. В верхних углах иконы – склоненные полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Митрополит Алек-

сий с житием. *Конец XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Митрополит Алексей (1292/1298–1378) был фактическим правителем Московской Руси в годы малолетства великого князя Дмитрия Донского. Своим духовным авторитетом он способствовал прекращению усобицы между удельными князьями и укреплению государства, что в итоге привело к победе на Куликовом поле в 1380 году.

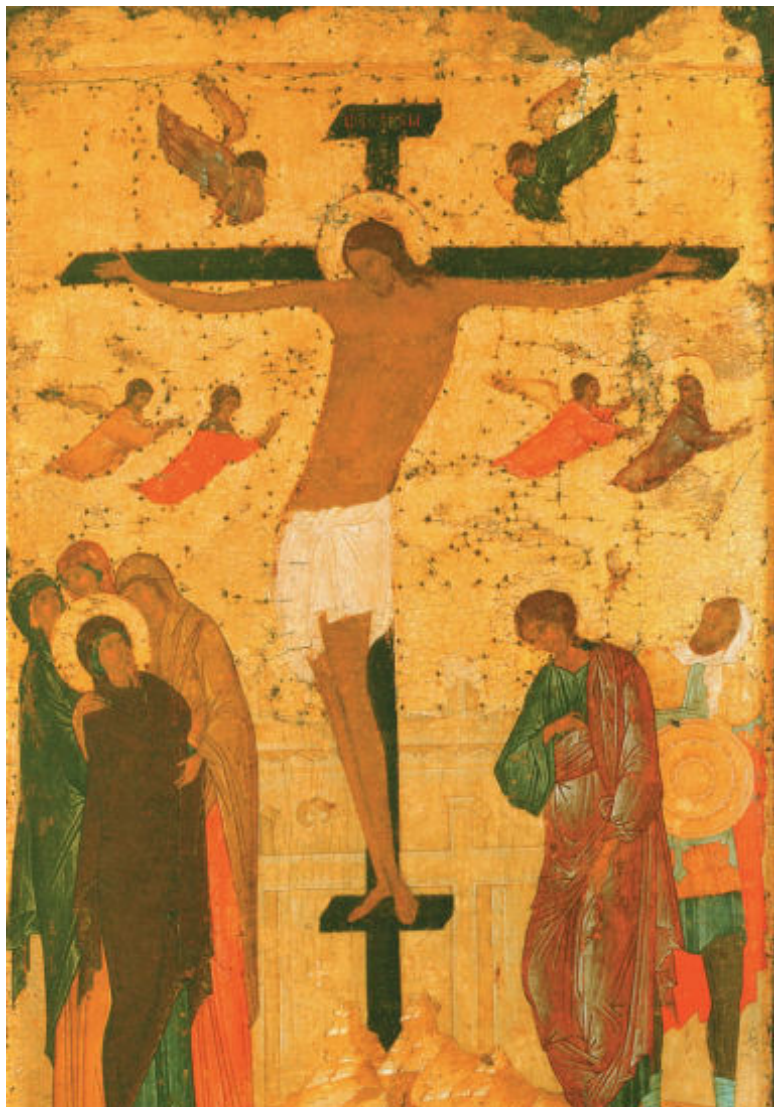
В клеймах верхнего ряда представлены сюжеты о рождении Алексея, отдании в учение, пострижении в монахи, поставлении в епископы Владимирские. Затем следуют клейма с изображением Алексея в Золотой Орде перед татарским ханом – он «утоляет гнев хана Бердибека». Об основании Спасо-Андроникова монастыря напоминает клеймо, где Алексей просит Сергия Радонежского отпустить ученика Андроника на игуменство в Спасский монастырь. Композиционным совершенством в иконе выделяется сюжет, где Алексей уговаривает Сергия Радонежского стать его преемником (Сергий, как известно, ответил отказом). В последнем ряду традиционно представлены клейма, связанные с успением, погребением и чудесами, происходившими у гроба святого. Эта житийная икона принадлежит к лучшим творениям Дионисия. Лаконичность и композиционное совершенство, уплощенность бесплотных, вытянутых фигур, изысканность цветовой гаммы создают ощущение чудесных

видений горнего мира, грядущего Царства Божия.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Митрополит Алек-

сий с житием. Фрагмент



ДИОНИСИЙ. Распятие. 1500. Государственная Третьяковская галерея, Москва

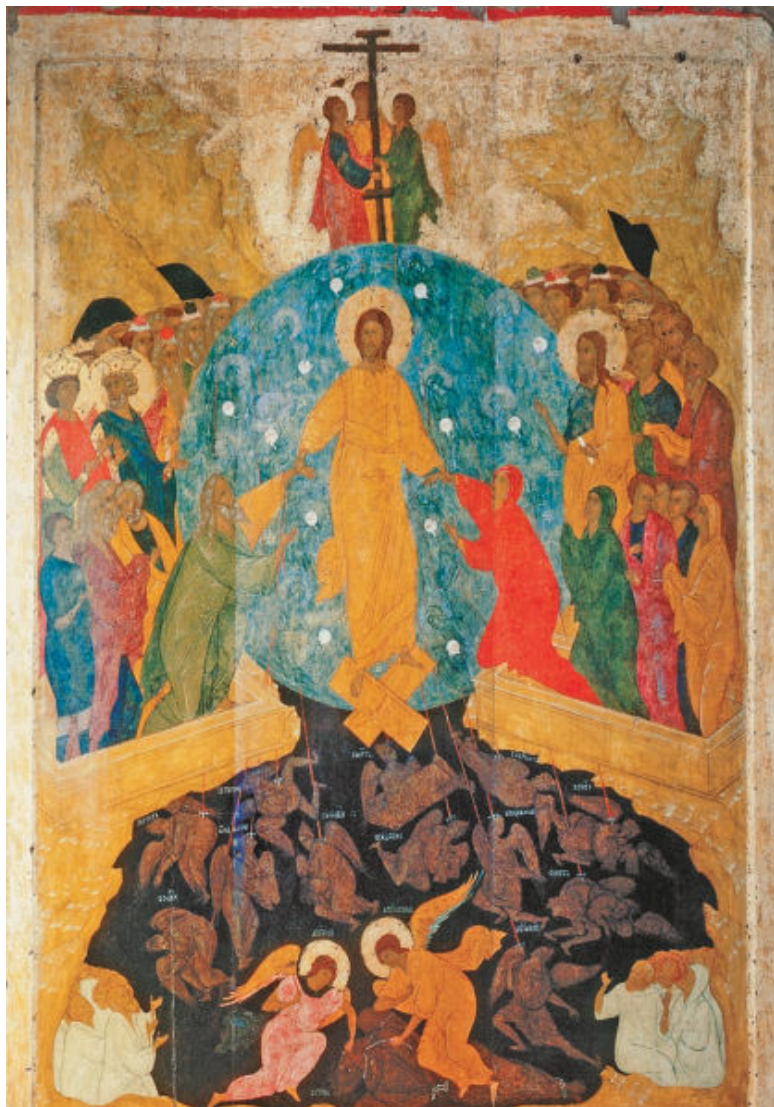
Икона была частью праздничного чина иконостаса Троицкого собора Павлово-Обнорского монастыря близ Вологды. Впервые на иконе «Распятие» встречается изображение отлетающей от креста Синагоги и подлетающей Новозаветной церкви. По христианскому вероучению, учреждение Новозаветной церкви непосредственно связано с крестной жертвой. В элегантной, нарядной иконе Дионисия приглушена тема крестной жертвы, страдания. Здесь преобладает светлое, радостное ожидание грядущего Воскресения и жизни вечной.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. «О Тебе радуется». *Начало XVI в. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В основу иконы положен текст богородичной молитвы «О Тебе радуется...».

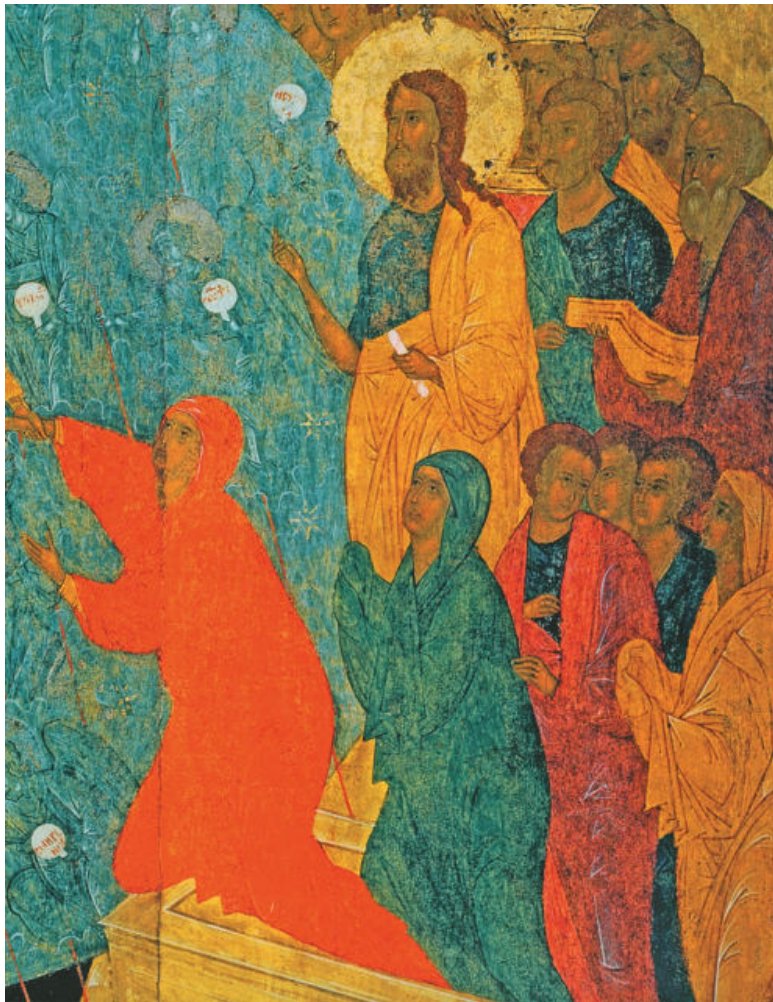
Иконы и фрески, иллюстрирующие богослужебные песнопения, были распространены в Византии и на Балканах с XIV века. На Руси подобные изображения стали особенно популярны на рубеже XV – XVI веков. Основные элементы композиции соответствуют стихам песнопения. Образ Богоматери на престоле окружен «ангельским собором». «Человеческий род», устремленный к Богородице, представлен собором всех святых во главе с Иоанном Предтечей. Композицию венчает образ храма-рая. В иконе передается ощущение единого богослужебного действия, связывающего всех его участников. Жизненный смысл этой иконы в том, что «мир не есть хаос. <...> Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную» (Е. Трубецкой).



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Сошествие во ад.

Ок. 1502–1503. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Сюжет иконы взят из апокрифического Евангелия от Никодима. Сатана, узнав о смерти Спасителя, приказал запечатать двери ада, где томились все грешные души со времени изгнания Адама и Евы из рая. В час Воскресения Христова двери ада рухнули. Сойдя в ад, Христос приказал ангелам связать Сатану, а сам, простив Адама и Еву, вывел их с другими праведниками из ада. На иконе Христос изображен в небесно-голубом круге Славы, внутри которого ангелы с белыми свитками, на которых написаны названия добродетелей: милость, покаяние, мир, правда... Христос подает руки Адаму и Еве, выходящим из гробов, другие люди взирают на Спасителя с радостной надеждой. В глубине пещеры ада два ангела пленяют Сатану. В верхней части иконы три ангела торжественно воздвигают крест – символ Воскресения.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Сошествие во ад.



«Благословенно воинство небесного царя...» (Церковь воинствующая). 1550-е. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Перед нами – церковно-историческая аллегория, прославляющая православное царство в традиционных формах иконописного письма. Вероятно, она была заказана Иваном Грозным после взятия Казани в августе 1552 года.

В правом верхнем углу в полукружии изображена пылающая в огне Казань, которая представлена в виде аллегии – погибшего ветхозаветного царства (или Содомы). Слева мы видим увенчанный шатром город чистоты и правды – Небесный Иерусалим, который может прочитываться как образ Москвы, стольного града победившего православного царства. На вершине Небесного града восседает Богоматерь с Младенцем Христом, передающая мученические

венцы ангелам, которые увенчивают ими воинов. Название иконы – «Благословенно воинство небесного царя...» – взято из богослужебных песнопений, посвященных погибшим за веру мученикам. В центре иконы в образе человека в роскошном царственном одеянии и с крестом в руках, который едет на коне в окружении свиты, некоторые специалисты видят самого Ивана Грозного. Другие полагают, что это князь Владимир Мономах или римский император Константин Великий.





«Благословенно воинство небесного царя...» (Церковь воинствующая). Фрагменты



«Благословенно воинство небесного царя...» (Цер-

КОВЬ ВОИНСТВУЮЩАЯ). *Фрагмент*



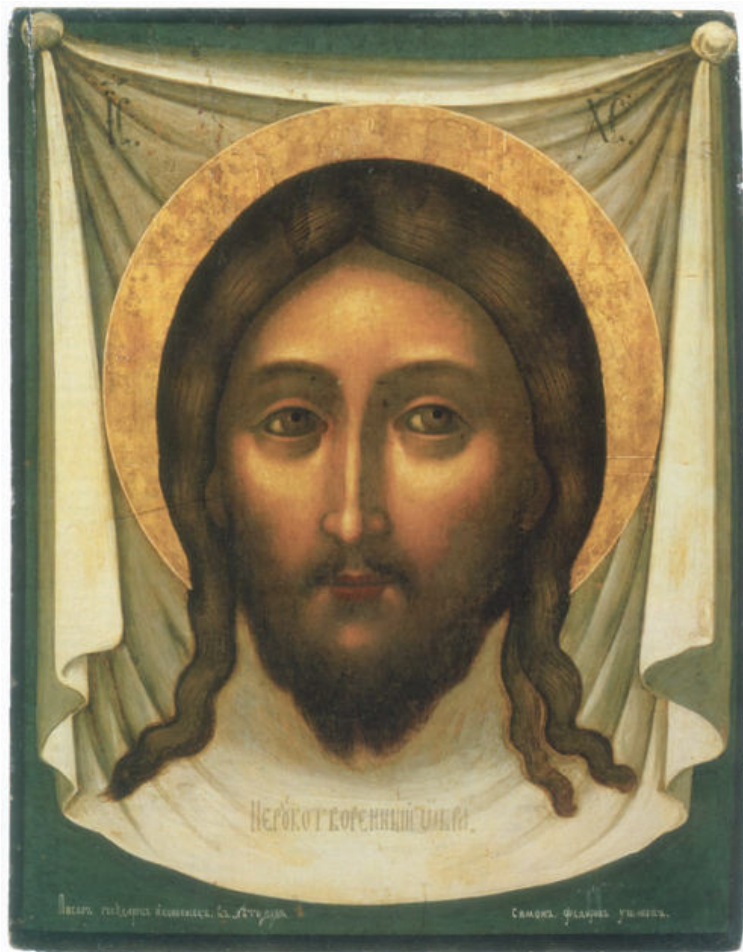
Страшный суд. *Середина XV в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В основу сложной, многосюжетной иконографии иконы положены тексты Откровения Иоанна Богослова, евангельские притчи, житийные сочинения. В центральной части изображен Христос-Судия во Славе, которого окружают Богоматерь, Иоанн Предтеча, припавшие к престолу Адам и Ева, две группы архангелов и двенадцать апостолов на престолах. По обе стороны от престола праведники и грешники ожидают Страшного суда. В правой нижней части ангелы сталкивают грешников в огненную бездну. В «геенне огненной» сам Сатана с душой предателя Иуды на руках. Из пасти огненного ада к ногам Адама поднимается дорога, напоминающая змея. На ней кольца с фигурами чертей, символизирующие мытарства грешников. Внизу слева представлено всеобщее воскресение мертвых, Богоматерь на престоле, радость праведников в раю. Композицию венчает Бог Отец среди Небесного Царства.



**Преподобный Сергей Радонежский. В 12 клеймах
жития. Середина XVI в. Государственный Русский музей,**

Сергий Радонежский (1314–1392) – основатель Троице-Сергиевой лавры, великий русский святой, «игумен» (т. е. настоятель) земли Русской. Своим духовным авторитетом он предотвращал усобицы, способствовал укреплению единого государства, освобождению от монголо-татарского ига. Изображение Сергия в среднике иконы носит портретный характер: характерное скуластое лицо, чуть раскосые глаза, светлые густые волосы... В лике святого – вся глубина и сила скорби о всей земле Русской. В основе клейм – житие Сергия, написанное в XV веке его учеником Епифанием Премудрым.



СИМОН УШАКОВ. Спас Нерукотворный. 1658. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Икона происходит из московской церкви Троицы в Никитниках. Царский изограф Симон Ушаков применил здесь новые живописные приемы иконописного письма: светотеневую моделировку объема, точность в передаче деталей. Мастер, несомненно, пользовался эстетическим трактатом своего друга и сподвижника иконописца Иосифа Владимировича, по которому «плотский облик Христа дарован им самим, поэтому должен был быть передан как можно точнее — то есть «светло и румяно... и живоподобнее». В противном случае Божественное свидетельство будет искажено. Этот новый канон изображения Христа положен в основу образа Спаса Нерукотворного Ушакова и более поздних подобных икон. При этом данный образ не порывает и с традиционными приемами иконописи: освещение на лице не мотивировано реальным источником света, расположение световых бликов такое же, как на иконах начиная с XVI века.



СИМОН УШАКОВ. Насажждение дерева государства Московского. 1668. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На этой иконе впервые в отечественном искусстве представлены раздумья о русской истории и о величайшей русской святыне – «Богоматери Владимирской».

Древо государства Московского сажают московский князь Иван Калита и первый московский митрополит Петр, ветви которого прорастают сквозь Успенский собор. Образ Владимирской Божьей Матери – главной покровительницы и заступницы Русского государства – осеняет и объединяет собой все древо. На его ветвях цветут пышные розово-красные цветы, свисают виноградные грозди как напоминание о райском саде, который ожидает праведников. Среди этих «райских кущ» плоды дерева государства Московского – медалионы с обликами владык духовных и светских, которые своими неустанными трудами и подвигами способствовали росту и процветанию этого древа.

За кремлевской стеной перед древом предстоят царь Алексей Михайлович с царицей Марией Ильиничной Милославской и двумя сыновьями.

В верхней части иконы, среди небесного сияния, Христос держит царский венец и ризу для Алексея Михайловича в знак того, что царская власть дается от Бога.



СИМОН УШАКОВ. Насаждение древа государства

Московского. Фрагмент





**СИМОН УШАКОВ. Насаждение древа государства
Московского. *Фрагменты***



Сретение иконы «Богоматерь Владимирская». Сере-

дина XVII. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1395 году Москве грозило нашествие страшного врага – Тамерлана (или Тимура). Великий князь московский Василий Дмитриевич послал во Владимир за чудотворной иконой Божьей Матери, чтобы она спасла город, и 26 августа ее внесли в Москву. В этот же день Тамерлан отвел свои войска. Князь по возвращении в Москву пал ниц перед чудотворной иконой и в память о встрече (сретении) Владимирской Богоматери основал Сретенский монастырь.

В данной иконе торжественная встреча святыни передана с обстоятельными историческими подробностями. Из Спасских ворот Московского Кремля выходит многолюдная процессия с запрестольным крестом и чудотворными иконами. Священнослужители торжественно выносят навстречу процессии «Богоматерь Владимирскую». Икону встречают митрополит Киприан и великий князь Василий Дмитриевич в роскошных парадных облачениях.



ПРОКОПИЙ ЧИРИН.

Никита-воин.

1593. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Прокопий Чирин – один из самых знаменитых «государевых мастеров» «строгановской школы». Данная икона создавалась по заказу Никиты Григорьевича Строганова и находилась в Благовещенском соборе Сольвычегодска. Патрон заказчика, св. Никита, жил в IV веке; за исповедование христианства он был брошен врагами в огонь, но остался невредим. Характерная «мелочность» письма, изысканность рисунка и цвета, обилие орнамента превращают икону в виртуозно выполненную, драгоценную священную реликвию. Поражают красотой доспехи святого: голубой плащ с живописными складками, золотая, расписанная тонким узором кольчуга, ярко-красный подол нижней рубахи, украшенная драгоценными камнями рукоятка меча... Хрупкая, бесплотная, вытянутая фигура святого напоминает пламенеющую свечу – он весь устремлен к Богородице, которая благословляет его в верхнем сегменте иконы.



СЕМЕН СПИРИДОНОВ.

Илья пророк. В 26 клеймах жития.

1678. Художественный музей, Ярославль

В иконе царского изографа Семена Спиридонова Холмогорца (художник был родом из Холмогор) виртуозность техники «мелочного» письма продолжает традиции «строгановской школы». Предстоящий перед Богом-Саваофом пророк со свитком в руке дан в трехчетвертном повороте; средник иконы обрамляет золотая узорчатая арка на тонких фигурных колонках – излюбленный декоративный прием мастера. В холмистом пейзаже угадываются типично русские черты.



Князь М. В. Скопин-Шуйский.

1630–1640-е. Парсуна. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В страшные годы Смутного времени талантливый военачальник, племянник царя Василия Шуйского, Михаил Васильевич Скопин-Шуйский (1586–1610) сумел собрать в северных городах ополчение и разгромить Лжедмитрия II. Облик этого полководца мы можем представить по парсуне, написанной неизвестным царским изографом.

Парсуна – это переходный этап от иконы к светскому портрету, в ней соединяются иконописная условность и черты земного, реального облика изображенного. На однотонном светло-коричневом фоне крупным планом представлено округлое полноватое лицо с застывшей, условной мимикой и глазами, устремленными мимо зрителя, «в вечность». О сословной принадлежности полководца рассказывает нарядный кафтан с высоким стоящим воротником, украшенный затейливым узором из драгоценных камней.

Живопись XVIII века





Шедевры русской живописи XVIII века, по меткому замечанию барона Н. Врангеля, «словно старинные флаконы, еще пахнувшие прежними благовониями, благоухают ушедшей красотой». Эта «ушедшая красота» редко настраивает зрителя на печаль и меланхолию. Искусство этого времени обладало ярким, жизнеутверждающим характером. В работах художников XVIII века отразились не актуальные события современности, а эстетические и этические идеалы эпохи. Даже в литературе XVIII века, которая в своем развитии опережала живопись, мы не встретим психологической глубины переживаний человеческой личности, сложных драматических противоречий эпохи. Тем более не стоит искать этого в портрете XVIII века – самом распространенном жанре этого времени. Они пленяют другим: аристократическим изяществом, великолепием живописи, нарядной прелестью красок и ноткой «исторической пикантности» (А. Бенуа).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.