

§ 23. Русская иконопись XI-XVII вв. Церковная живопись XVIII-XIX вв.

1. Древнерусская церковная живопись XI-XIII вв. Вместе с христианством Русь получила от Византии установившийся церковный образ в его классической – канонической – форме, в технике, выработанной веками. Попав вместе с православием на Русь, византийская икона постепенно начинает занимать главнейшее место в русской живописи. В X-XI вв. происходит становление русской иконографии. В это время иконопись еще отличается византийским характером, а иконописцев приглашают из Византии.

Сначала русские иконописцы используют подобно византийцам мозаику, но по причине дороговизны материала вскоре переходят к более дешевому и находившемуся на Руси в обилии материалу – древесине. Дорогая мозаика выходит из употребления уже с первой четверти XII в. – ее вытесняет фреска. Первые фресковые иконы монументальны, так как они заменяют монументальную мозаику. Фресковая живопись широко распространяется на Руси в XII-XV вв. С XII в. появляются и свои мастера-иконописцы, в работах которых уже видны первые национальные черты.



*Дмитрий Солунский,
Мозаика Киевского
Софийского собора*

Первым русским иконописцем был монах Киево-Печерской Лавры преп. Алимтий (ум. 1114 г.), или Алипий. Известно, что он учился живописи у греческих иконописцев, украсивших Софийский собор и другие церкви Лавры при князе Всеволоде Ярославовиче (сыне Ярослава Мудрого). В искусстве Алипия заметна близость к традициям константинопольской художественной школы. Но он выработал свой собственный художественный язык. Как доказали исследования ученых, всемирно известные мозаики Михайловского собора являются работой Алипия. Их называют «мерцающей живописью». Они, словно маревом, обволакивают все пространство храма своим то затухающим, то вспыхивающим сиянием. Мозаики Алипия свидетельствуют о том, что в Киевской Руси того времени уже сложилась национальная школа изобразительного искусства, свободная

являются работой Алипия. Их называют «мерцающей живописью». Они, словно маревом, обволакивают все пространство храма своим то затухающим, то вспыхивающим сиянием. Мозаики Алипия свидетельствуют о том, что в Киевской Руси того времени уже сложилась национальная школа изобразительного искусства, свободная

от влияния Византии. Предание приписывает ему икону Богородицы, поставленную в Ростовском соборе Владимиром Мономахом, и икону «Предста Царица» в Успенском соборе в Москве. Много икон, написанных преподобным Алипием, прославились как чудотворные. Алипий канонизирован Церковью, как и другой инок Киево-Печерского монастыря – Григорий иконописец. Алипий и Григорий дали русской иконописи импульс живого и непосредственного видения Откровения.

На раннем этапе развития русской иконописи XI-XIII вв. вырисовываются контуры школ в Новгороде, Владимире, Ярославле. Иконы Киева и Чернигова утрачены во время монголо-татарского нашествия. Из киевских икон сохранилась Свенская, относящаяся к XIII в. Новгородские иконы отличаются монументальностью, неподвижностью образов, строгими ликами, гладким фоном, золотым или серебряным. Имена иконописцев новгородских икон неизвестны. Самая ранняя новгородская икона XI в. – это икона апостолов Петра и Павла, а также сохранившаяся в Софийском соборе икона Георгия Победоносца. Среди дошедших до нас новгородских икон XII в. – Устюжское «Благовещение» из Георгиевского собора Юрьева монастыря, «Спас Нерукотворный», икона Богородицы «Знамение», «Архангел Гавриил» («Ангел Златые власы»).

К XIII в. относятся новгородские иконы Богородицы «Умиление» из Белозерска, монументальная икона «Успение» из Десятинного монастыря в Новгороде, «Спас Златые власы», «Св. Никола». Новгородские иконы XI-XIII в. позволяют представить ход развития русской живописи – в них виден процесс постепенного отхода от византийской традиции.

Среди единичных памятников из других мест, относящихся к этой эпохе, находится икона Богородицы «Оранта ярославская» («Великая Панагия»), прообраз которой – икона Богородицы во Влахернском храме в Константинополе. В отличие от византийской ярославская «Оранта» отличается обилием ярких веселых красок и белого цвета.

Подобна «Великой Панагии» икона «Спас Златые Власы» из московского Успенского собора. Среди ярославских икон XIII в. сохранились также иконы «Архангел Михаил», «Толгская Богородица большая» и «Толгская Богородица малая».

Татарское нашествие затормозило, но не сломало творческого духа русского народа. Под игом татар продолжали строиться храмы и писались иконы.



Древнерусская иконопись XI-XIII вв.

1 – Св. муч. Георгий Победоносец Новгородская икона, XI в., Успенский собор Московского кремля; 2 – Христос. Фреска Преображенского собора Мирожского монастыря, Псков, 1130-1140 гг.; 3 – «Толгская Богородица большая». Ярославская икона, XII в.; 4 – Св. Никола. Икона церкви Николы на Липне близ Новгорода. Мастер Алекса Петров. XIII в.

3. Русская иконопись XIV-XV вв. Великие русские иконописцы. В XIV-XV вв. Русь стала подлинным центром православной культуры, особенно значение ее возросло после падения Византийской империи. Русская иконопись на рубеже XIV-XV вв. находилась под влиянием традиции преп. Сергия Радонежского – традиции исихазма¹. Иконопись этого периода хорошо сохранилась в Новгороде. Ей присуща монументальность, внутренняя взволнованность образов, стремительность и свобода движения, интенсивность цвета. Сохранились фрески Феодора Стратилата в церкви Успения в Волокове. В Москве в 1343 г. греческие мастера расписали соборную церковь Успения Богородицы, в 1395 г. Феофаном

¹ Подробнее о традиции исихазма см. § 2

Греком и Семеном Черным была расписана церковь Рождества Богородицы. Известны иконы XIV в. московской школы «Богородица Донская», «Спас», «Борис и Глеб на конях», «Никола и Георгий». Наиболее выдающимися иконописцами эпохи, создавшими золотой фонд древнерусской иконописи, были также Андрей Рублев, Дионисий Глушицкий. В их творчестве ярко отразились тенденции развития иконописного искусства на Руси.

Творчество Феофана Грека. Феофан Грек (около 1340-1410) – византиец, сыгравший решающую роль в пробуждении русского художественного гения. До приезда в Россию Феофан работал в Константинополе, Галате, Кафе. Благодаря своим путешествиям Феофан отличался широким кругозором и независимыми убеждениями. Его творческая миссия на Руси началась в 1370-х годах в Новгороде, где он расписал церковь Спаса Преображения. В Москве Феофан руководил росписями Благовещенского собора в Кремле. Иконописец преподавал русским мастерам пример необыкновенного творческого дерзания: писал он непринужденно, свободно, не заглядывая в подлинники. Предпочитал работать не в монашеском уединении, а на публике, как блестящий артист-импровизатор. Он собирал вокруг себя толпы поклонников, с восхищением взиравших на его скоропись. Одновременно с этим он занимал зрителей затейливыми рассказами о чудесах Константинополя.



Икона «Богородица Донская». Феофан Грек 1378 г.

Известно, что на Руси Феофан Грек принимал участие в росписи десятков церквей. Сохранились фрески Феофана Грека в Церкви Спаса-на-Ильине в Новгороде, в церкви Рождества Богородицы, в церкви Св. Архистратига Михаила. К сожалению, большинство его работ утрачено. Кисти Феофана приписывают икону «Богородица Донская», которая стала национальной святыней России. Образ Богородицы Донской написан явно под влиянием знаменитой иконы Владимирской Богородицы, которую в конце XIV в. перенесли из Владимира в Москву. Живописная манера – сочная и свободная, насыщенные глубокие цвета, плавь мазков создает

драгоценную поверхность. Так писали в это время лучшие мастера Константинополя. Образ Богородицы и Младенца Христа трактован глубоко и неординарно. Особенно активную роль здесь играет синий цвет и золото. Самая удивительная деталь – это синий свиток в руке Иисуса, перевитый тонкой золотой нитью. Это символ учения Христа, Слова, пришедшего в мир. Удивительно написаны лики Христа и Богородицы – мягкая плавь с легкой подрумянкой словно хранит тепло плоти, из глаз струится нежный свет, но в глубине глаз таится невероятный источник энергии, который сообщает образам силу и внутреннюю заряженность, необыкновенную концентрацию духа.



«Троица». Фреска церкви Спаса Преображения. Феофан Грек 1378 г.

Для Феофана Бог есть, прежде всего, Свет, но Свет выступает на его иконах в ипостаси огня. Этим огнем мир испытывается, этим огнем мир судится, этот огонь сжигает всякую неправду. Огонь божественный – меч, пронзающий плоть мира (Евр.4;12). Отсюда особенность живописного языка Феофана: он отличается дихотомией, т.е. все пишется двумя красками - охрой и белилами: на охристо-глиняном фоне (цвет земли) вспыхивают молнии белильных бликов (свет, огонь). Стиль письма грека-иконописца невероятно энергичный. Цветовой минимализм избран мастером сознательно, как метафорический язык, и может быть соотнесен по аналогии с отказом от многословия в молитве, которой исповедовали исихасты. Из всего ансамбля Преображенской церкви сравнительно хорошо сохранились росписи в небольшом приделе, посвященном Св. Троице. Обращает на себя внимание тот факт, что зрачки в глазах Ангелов не написаны, вместо этого в них положены ярко-белые белила. В целом произведения Феофана носят отпечаток трагичности, как бы выражая мироощущение заката Византийской империи.

В Новгороде творчество Феофана Грека вызвало восторг и подражание. Но победоносная Москва встретила его благосклонно, утвердив кистью Андрея Рублева иной стиль живописи – «светло-радостный», гармонический, лирико-этический. Феофан был последним даром византийского гения русскому гению.



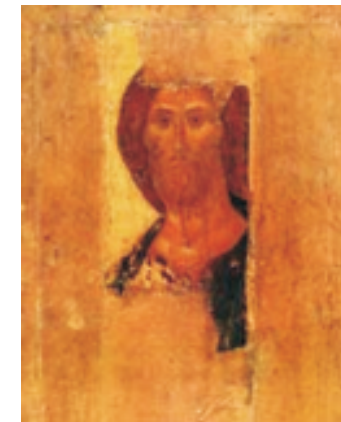
«Св. Троица»
Андрей Рублев, XV в.

Творчество преп. Андрея Рублева. Точная дата рождения великого иконописца неизвестна. Условно и совершенно произвольно в науке принята дата – 1360 г. Умер Андрей Рублев около 1430 г. в глубокой старости. Наличие фамилии у преп. Андрея является редкостью для того времени и может служить свидетельством его принадлежности к аристократическим кругам. Предполагают, что преп. Андрей принадлежал к числу учеников самого преп. Сергия Радонежского. Известно, что он расписывал Благовещенский собор Московского Кремля и писал для него иконы, работал над иконостасом Успенского собора во Владимире, расписывал Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры и храмы в Андрониковом монастыре. Кисти Рублева принадлежат величайшие иконы: «Св. Троица», «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел».

Творчество преп. Андрея Рублева представляет собой полную противоположность творчеству Феофана Грека, хотя духовная почва, на которой они выросли, была практически единой. Они также полны света, но если у Феофана свет концентрирует форму, у Рублева он расширяет пространство. У Феофана свет испепеляет плоть, у Рублева – преобразует. Рублев – это, прежде всего монах, прошедший школу уединенной молитвы, послушания и смирения. Образы его отличаются уравновешенностью и спокойным состоянием духа, они – как чистая прозрачная вода (в отличие от образов великого византийца, имеющих «огненный» характер).

Рублевский образ *Св. Троицы* – это классика русского исихазма. Написана икона в «похвалу Сергию» – великому подвижнику молитвы. В этой иконе Рублев не только художник, он, прежде всего, монах и молитвенник. На светлом (изначально золотом) фоне изображены три ангела, сидящие вокруг стола, на котором стоит чаша. Средний ангел возвышается над остальными, за его спиной изображено дерево, за правым ангелом – гора, за левым – палаты. Головы ангелов склонены в молчаливой беседе.

Их лики похожи. Вся композиция вписана в систему концентрических кругов, которые можно провести по нимбам, по абрисам крыльев, по движению ангельских рук, и все эти круги сходятся в эпицентр иконы, где изображена чаша, в которой – голова



Спас. Звенигородский
деисусный чин
Андрей Рублев, XV в.

тельца, ветхозаветный знак жертвы. Так иконописец изображает прообраз евхаристической трапезы, которой совершается искупительная жертва. Самым распространенным является толкование среднего ангела, облаченного в вишневым хитон¹ и голубой гиматий² как изображения Христа, следовательно, Бог Отец – тот, кто изображен слева от зрителя, напротив Него – Бог Дух Святой. С богословской точки зрения, этот образ, называемый «Троицей Ветхозаветной» – наиболее целомудренный образ Св. Троицы, так как в нем не акцентированы лица Св.

Троицы, главный смысл его – свидетельство об Откровении³.

Звенигородский чин, автором которого, по всей видимости, является также преп. Андрей Рублев, – это еще одно свидетельство той высоты, которой достигла богословская мысль на Руси. Духовное ядро Звенигородского чина – образ Спаса. Икона плохо сохранилась, но остался лик – удивительный лик Христа. Он решен просто и величественно. В этом образе соединились сила и кротость, благородство и духовная углубленность, мягкость черт лица и непреклонность во взгляде. Из глаз Христа струится свет: неяркий, тихий, ласковый, достигающий сердца.

Преп. Андрей Рублев считается основателем русского иконописного канона. Последователем его стал Дионисий Глушицкий – последний художник исихазма, завершающий плеяду мастеров золотого века русской иконы.

¹ Хитон – греч. «одежда» — мужская и женская одежда (нижняя) эпохи античности; подобие рубашки (льняной или шерстяной), чаще без рукавов.

² Гиматий (греч.) — верхняя одежда эпохи античности в виде прямоугольного куска ткани; надевался обычно поверх хитона.

³ Желание «заглянуть за завесу» тайны Св. Троицы привело к иконографическому типу «Троица новозаветная», в которой ипостаси Св. Троицы символизированы очень конкретно: седебородый старец (Бог Отец), Христос и голубь (Св. Дух). Изображение непостижимого и неизобразимого Бога Отца в виде Ветхого Денми было осуждено Большим Московским собором как несопоставимое с православным учением о Св. Троице. Несмотря на это, вариант «новозаветной» Св. Троицы появляется в русских храмах в XVII – XX вв.

Творчество Дионисия Глушицкого (около 1440 - около 1502-08) Дионисий происходил из знатного рода и принадлежал к мирянам. В семье Дионисия, как и в семьях многих других художников того времени, иконописание было наследственной профессией.

Вместе с Дионисием в выполнении многочисленных княжеских, митрополичьих и монастырских заказов участвовали его сыновья Владимир и Феодосий. Дионисий работал в Боровске, Москве, Волоколамске, Ферапонтовом монастыре, в Павлово-Обнорском монастыре. Писал фрески, иконы, миниатюры. Особенно значительна его работа в Ферапонтовом монастыре, где он создал фрески, бесконечно богатые по красочной гамме. Ферапонтовские росписи – это целая энциклопедия сюжетов и образов, полных светоносной энергии. Тончайшие бирюзово-голубые оттенки в них сочетаются с нежнейшими розовыми и малиновыми, песочно-желтыми и кирпично-коричневыми тонами. Для образов Дионисия характерны преувеличенная удлиненность пропорций персонажей, замедленность и мягкость их движений. Так художник изображает одухотворенную, «очищенную» человеческую плоть. Отдельные сцены – «Благовещение у кладезя», «Встреча Марии и Елизаветы», «Брак в Кане», «Покров» – написаны иконописцем в свободной манере импровизатора, хотя формально никаких канонов художник не нарушает.

Искусство Дионисия воплощает в себе абсолютно новый этап русского искусства, не имеющий ничего общего с внутренней насыщенностью искусства эпохи преп. Андрея Рублева. Если Рублев был монахом, то Дионисий – это мирянин, работавший по заказам монастырей, продолжавших Сергиевскую традицию. Однако уже в творчестве Дионисия заметно, что спустя 2-3 поколения после преп. Сергия и преп. Андрея Рублева исихастский опыт, несмотря на следование Сергиевской традиции, претерпел значительные изменения.

Время после Дионисия Глушицкого – один из самых сложных периодов в русском церковном искусстве. Начиная с Дионисия икона на Руси постепенно превращается из предмета почитания в предмет любования и коллекционирования. Ослабевает исихастская



Икона Божией Матери «Одигитрия» Дионисий, XVI в.

напряженность, спадает духовный подъем. У многих талантливых художников с середины XVI в. иконопись превращается в виртуозное мастерство, приобретает характер миниатюрной живописи.

3. Русская иконопись в XVII-XIX вв.: перерождение иконы в религиозную картину. В XVII в. иконописание на Руси приобретает необычайный размах, создается огромное количество стенных росписей. В это время на искусство русских иконописцев начинает оказывать сильнейшее влияние запад. На Русь попадают произведения западного религиозного искусства в виде копий, прорисей



Архангел Михаил. Икона Симона Ушакова, XVII в.

и гравюр, пущенных в ход иезуитами. В середине XVII в. в русское искусство проникает с запада барокко – стиль контрреформации, появившийся в западной живописи в период борьбы Католической Церкви с иконоборческими тенденциями раннего протестантизма. Барокко для русского церковного искусства было разрушительно: оно утверждало совершенно новую для России эстетику, в которой не оставалось места для углубленного созерцания, на которое изначально ориентировалось православное искусство. Под влиянием

барокко живопись усложняется, обогащается обилием образов и узорочья, становится красочной, декоративной. Характерный иконописец эпохи – *Симон Ушаков* (1626-1686). В его творчестве можно увидеть начало процесса перерождения канонической иконы в религиозную картину.

В XVIII в., в петровское время, наступает период сосуществования традиционной иконописи и нового живописного направления. Все больше внедряется понимание традиционного искусства как пройденного этапа, как искусства старой Руси, подлежащей искоренению. Хотя основная масса иконописцев продолжает придерживаться традиционной иконописи (особенно на севере России), реалистическая живопись все больше приобретает доминирующее направление. На смену барокко в Россию приходит классицизм. Эстетика классицизма еще более далека от духа православного храма. Под влиянием классицизма начавшийся в XVII в. процесс перерождения иконы в религиозную картину завершается окончательно к рубежу XVIII-XIX вв.



В.М. Васнецов
«Богородица с младенцем»
Интерьер Владимирского
храма в Киеве

Характерной чертой эпохи в искусстве является постепенное уменьшение фресковой живописи, сосредоточение икон на иконостасе,¹ возникновение реализма в иконописи с ориентацией на итальянскую живопись. Иконостасы эпохи классицизма похожи на триумфальные арки – они помпезны, имеют четкую ордерную систему. Иконы конца XVIII – XIX вв. написаны в экзальтированно-сентиментальном духе, в них ясно видны элементы натурализма. Примером тому могут служить образы Исаакиевского собора в Петербурге, интерьеры московской церкви «Всех скорбящих радость», Александро-Невской Лавры, Казанского Собора и многих других храмов эпохи классицизма.

XIX в. называют веком культурного синтеза, великого подъема национальной русской культуры. В то же время XIX в. – эпоха противоречивая и смутная. Порабощение Церкви государством в XIX в., сведение ее до обрядового института, приводит в обществе к отталкиванию культурного слоя от Церкви, как от рассадника тьмы и суеверий. И все же, несмотря на это с начала XIX в. в русском обществе идут противоположные процессы, возникает интерес к прошлому своего народа, его истории. Появляется много исследований о старине, в том числе об иконе. В связи с общим движением интереса к национальному наследию начинаются поиски искусства, которое было бы и национальным, и нравственно возвышающим.

Во второй половине XIX в. наряду с упадком церковного искусства в России в светской живописи наблюдается оживление интереса к христианству: появляются художники, разрабатывающие евангельские темы. Это *А.А. Иванов* (картина «Явление Христа народу»), *Н.Н. Ге* («Тайная вечеря»), *В.Д. Поленов* («Мечты», «На озере Тивериадском»), *И.Н. Крамской* («Христос в пустыне», «Радуйся, царю Иудейский!»). В конце XIX в. группа художников-академиков во главе с *В.Д. Поленовым* и *В.М. Васнецовым* расписы-

¹ Об иконостасе см. далее в § 24 раздел «Иконостас как русское явление»

вает Владимирский собор в Киеве. Стиль Владимирских фресок и мозаик экзальтированно-манерный, элементы вычурной декорации модерна сочетаются с натурализмом и скрупулезной точностью деталей. Но наряду с этим существует искреннее стремление художников создать образы, достойные православного храма, вернуть в Церковь настоящую культуру. Таков, например, образ Богородицы работы *В. Васнецова*, парящий на золотом фоне в апсиде храма. Попыткой некоего соборного восстановления основ церковного искусства можно считать создание ансамбля Марфо-Мариинской обители в Москве. Архитектор *А.В. Щусев* строит здесь храм, художник *М.В. Нестеров* пишет фрески и иконы для иконостаса. Однако образы *М.В. Нестерова* также далеки от иконы, как и все предыдущие попытки других художников.

Церковная живопись подобно зеркалу отражает духовное состояние времени: в синодальный период истории Русской Православной Церкви под влиянием западного искусства происходит постепенное обмирщение иконы, отступление иконописцев от канонов VII Вселенского собора. По словам *Л.А. Успенского* «в православии, от контакта с инославием в прошлом, наиболее уязвимым оказался именно образ».

Вопросы и задания

1. Какая церковная живопись и в каких городах развивается на Руси в XI-XIII вв.? Приведите примеры.
2. Расскажите о творчестве первого русского иконописца Алипия.
3. Какие черты присущи русской иконописи XIV-XV вв.? Назовите имена великих русских иконописцев этого времени.
4. Чем отличается иконопись преп. Андрея Рублева от иконописи Феофана Грека?
5. Какой библейский текст положен в основу сюжета иконы «Св. Троица» преп. Андрея Рублева?
6. Расскажите о творчестве Дионисия Глушицкого.
7. Какие новые черты появляются в русской иконописи в XVI-XVII вв.?
8. В чем заключались попытки русских художников второй половины XIX в. возместить своим творчеством упадок церковной живописи?
9. Как церковная живопись XVIII-XIX вв. отражает духовное состояние времени?

Использованная литература

1. *Петрушко В.И.* История Русской Церкви. М., 1999.
2. *Успенский Л.А.* Богословие иконы. М., 2001.
3. *Языкова И.К.* Богословие иконы. М., 1995.