

МУНИЦИПАЛЬНОЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

«Средняя общеобразовательная школа № 101» г. Саратова

тел.623582; e-mail: hkola-101@ mail.ru

Исследовательская работа

Андрей Рублёв –

«солнце русской иконописи»

Выполнили: ученики 10а класса

МОУ «СОШ №101»

Мычко Никита

Киреев Максим

Руководители: Андриян К.Э.,

Данилина Н.В.

Саратов 2016 г.

Содержание

Введение	с.3
Глава 1. О русской иконописи и об Андрее Рублёве	с.5
Глава 2. Андрей Рублёв и Феофан Грек.	с.7
Глава 3. «Троица» Андрея Рублёва и «Троица» Феофана Грека.	с. 10
Глава 4. О значимости творчества Андрея Рублёва	с.15
Заключение	с.17
Использованные ресурсы	с.18

Введение.

Русская культура велика и многообразна. К нашим культурным особенностям никогда не ослабевает интерес. Мы по праву гордимся своей наукой и искусством, которое помогает понять нашу «таинственную русскую душу» и наш национальный характер.

Понять русский характер нельзя, конечно же, не зная творчества Александра Сергеевича Пушкина. В литературе он – «наше всё», он – «солнце русской поэзии»¹.

Но русское искусство, к счастью, не ограничивается только литературой. Не менее значимы для понимания особенностей национального характера русская музыка, театр, балет и живопись.

Живопись – это «молчащая поэзия»², это душа народа, запечатлённая в красках. Особенностью русской живописи является то, что выросла из древнерусской иконописи, которая неразрывно связана с именем преподобного Андрея Рублева.

Многие искусствоведы считают Рублева первым русским художником, который, новаторски переосмыслив многовековую греко-византийскую иконописную традицию, соединил её с достижениями русской культуры и выработал такие средства художественной выразительности, в которых идеально воплотился сформировавшийся в восточнохристианском мире русский национальный идеал.

Но встречается и мнение, что работы преподобного Андрея Рублёва – это списки с византийских икон (в том числе и его Троица), он лишь наполнил их русским сопереживанием, т.е. он в большей степени последний византийский художник, талантливый ученик и последователь Феофана Грека.

Тогда почему, раз нет единого мнения у искусствоведов, Андрею Рублёву принадлежит слава первого иконописца Древней Руси? Что позволило академику Д.С.Лихачёву поставить в один ряд имена Рублёва и Пушкина и утверждать, что «национальные идеалы русского народа полнее всего выражены в творениях двух его гениев – Андрея Рублева и Александра Пушкина»?

Мы заинтересовались этой проблемой, и данная работа – это попытка ответить на заданные вопросы. Не рассчитывая сделать какое-либо открытие, перед собой

мы поставили цель с учётом того, что нам об Андрее Рублёве известно намного меньше, чем о Пушкине.

Таким образом, цель данного исследования – решить, каков вклад Андрея Рублева в русскую культуру и можно ли ему присвоить «титул» «солнце русской иконописи» по аналогии с «титолом» А.С.Пушкина

¹Впервые Пушкин был назван так 30 января 1837 г. в 5-м номере «Литературных прибавлений» — приложении к газете «Русский инвалид» - В.Ф.Одоевским

²Слова Симони́да Ке́осского — одного из самых значительных лирических поэтов Древней Греции.

Достигнуть поставленной цели нам поможет решение следующих задач:

1. Познакомиться с литературой по данной теме
2. Выяснить, в каких культурно-исторических условиях формировалась древнерусская иконопись
3. Определить, каким традициям следовали русские мастера-иконописцы
4. Выяснить, как происходило становление таланта Андрея Рублёва
5. Узнать, кто такой Феофан Грек и почему он повлиял на творчество Андрея Рублёва
6. Провести сопоставительный анализ произведений Феофана Грека Андрея Рублёва
7. Сделать вывод, насколько новаторским было искусство Андрея Рублева и каков его вклад в развитие русской живописи

Глава 1. О русской иконописи и об Андрее Рублёве

Русская икона органически связана многими нитями преемственности с византийским искусством. Уже с конца X века образцы византийской иконописи начали попадать на Русь и становились не только предметом поклонения, но и предметом подражания. Однако отсюда еще не следует, что русская иконопись была простым ответвлением византийской. Долгое время она находилась в орбите её притяжения, но постепенно веками накапливаемые местные черты перешли в новое качество, отмеченное печатью национального своеобразия. Бережно сохраняемые основные иконографические типы, унаследованные от Византии, незаметно трансформируются, наполняясь новым содержанием, менее аскетическим и суровым. Это был длительный процесс, и очень трудно четко обозначить его хронологические границы.

В последней четверти 14 века, когда объединённая Русь дала решительный отпор Золотой Орде на Куликовом поле, духовная жизнь получила новый мощный импульс, и древнерусская живопись, как иконопись, так и стенопись, переживала свой расцвет.

Некоторые исследователи даже склонны идентифицировать этот период с эпохой Проторенессанса в Италии. Действительно, новые черты в иконописи созвучны тому, что делал Джотто при росписи капеллы в Падуе: прежде всего пространственное решение фона и пристальный интерес художника к личности.

Приобщившись в XIV веке в силу исторических условий к византийскому (константинопольскому) искусству так называемого палеологовского стиля, оказавшего воздействие на культуру большинства стран восточноевропейского мира, московские мастера, усвоив его отдельные элементы и приемы, стали постепенно преодолевать византийское наследие.

С появлением на исторической сцене Андрея Рублёва начинается новая и самая значительная глава в истории московской иконописи. Рублёву удалось сплавить в единое целое местные традиции и всё почерпнутое из произведений византийских мастеров. Таким образом, с приходом Андрея Рублева московская живопись окончательно оформилась в самостоятельную художественную школу.

Образы Андрея Рублёва в целом адекватны образам византийского искусства около 14 века и первой трети 15 века. Но отличаются от них большей

просветлённостью, кротостью и смирением; в них нет ничего от аристократического благородства и интеллектуального достоинства, воспеваемых византийским искусством, зато предпочтение отдаётся скромности и простоте. Лица - русские, с некрупными чертами, без подчёркнутой красоты, но всегда светлые, благообразные.

Почти все персонажи погружены в состояние безмолвного созерцания, которое может быть названо «богомыслием» или «божественным умозрением». Какие-либо внутренние аффекты им не свойственны. Кроме тихого глубокого созерцания Андрей Рублёв иногда сообщает своим образам духовный восторг, вызывающий сияние глаз, блаженные улыбки, свечение всего облика (трубящий ангел во фресках Успенского собора), иногда - высокое вдохновение и излучающуюся силу.

Истоки присущей Андрею Рублёву созерцательной глубины восприятия – в духовной ситуации позднего 14 века, при Сергии Радонежском, и раннего 15 века, при его учениках. Это было время сильнейшего распространения исихазма (практики умно-сердечной молитвы, совмещённой с контролем за всеми исходящими изнутри помыслами, способствующей очищению ума и сердца и подготавливающей подвижника к богосозерцанию) в Византии, получившего широкий отклик и на Руси. Интонация райской гармонии, пронизывающая творчество Андрея Рублёва, характерна для искусства всего христианского мира первой половины 15 века.

Классическое чувство композиции, ритмов, всякой отдельной формы, воплощенное в ясности, гармонии, пластическом совершенстве, у Андрея Рублёва столь же безупречно, как у греческих мастеров первой трети 15 века. При этом некоторые черты классической системы Андрей Рублёв как будто специально приглушает: округлость формы не подчёркивается, иллюзионистические моменты (например, анатомически верная передача суставов) отсутствуют, благодаря чему объёмы и поверхности кажутся преображенными.

Как и в византийском искусстве, всякая форма предстает у Андрея Рублёва перевоплощенной, одухотворенной Божественными энергиями. Это достигается приемами, общими для всего искусства византийского круга: лаконичные контуры и силуэты, придающие фигурам невесомость; замкнутые параболические линии, сосредотачивающие мысль и настраивающие на созерцание; тонкие очертания

складок одежд, сообщающие тканям хрупкость; световая насыщенность каждого цвета, делающая колорит сияющим и т.д.

Однако эти общевизантийские черты стиля раннего 15 века Андрей Рублёв видоизменяет, ибо идеальные классические формы, привычные для греческих мастеров с античных времен, не являются для него самостоятельной ценностью. Кроме того, качествам, свойственным всему византийскому искусству, Андрей Рублёв сообщает черты, характерные для русского искусства конца 14 - начала 15 веков: линии становятся певучими, ритмы – музыкальными, повороты фигур и наклоны голов – мягкими, одеяния – воздушными, красочная гамма – светлой и нежной. Во всем отблески гармонии Рая и одновременно расположенность к человеку, доброта. Отсюда - свежесть и непосредственность созданных им образов.

Отдавая все свободное время изучению наследия византийской и русской иконописи, Рублев отбирал лучшее и творчески переосмысливал увиденное, основываясь на собственном опыте.

В своих произведениях в рамках средневековой иконографии Рублев воплотил новое, возвышенное понимание духовной красоты и нравственной силы человека.

Глава 2. Андрей Рублёв и Феофан Грек.

Андрей Рублёв воспринял традиции классицизма византийского искусства 14 века, которое он знал по работам греческих мастеров, находившихся в Москве, и особенно по произведениям, созданным Феофаном Греком в его московский период (Донская икона Богоматери, иконы Деисуса в Благовещенском соборе).

Знаменитый грек Феофан родился в Византии (отсюда прозвище Грек), до приезда на Русь работал в Константинополе, Халкидоне, в генуэзских Галате и Кафе (ныне Феодосия в Крыму). Вероятно, прибыл на Русь в возрасте 35—40 лет вместе с митрополитом Киприаном.

Творчество его в Москве относится к 1395 г. С середины 90-х годов московские летописи начинают упоминать Феофана, который работал тогда в кремлёвских храмах. Рублёв, к тому времени уже знаменитый мастер, около десяти лет проработавший в Москве и ее окрестностях, был среди его учеников.

Многим Рублёв был обязан Феофану Греку. И прежде всего высоким представлением об искусстве, верой в творческие силы художника. Но это не исключает того, что между ними были глубокие расхождения.

По своему характеру и по складу своего лирического дарования Рублёв был полной противоположностью Феофана.

Феофан живой, общительный, подвижный, был полон потребности воздействовать, убеждать, волновать. Рублёв же был сосредоточен, погружён в себя, немного робок, но настойчив в исканиях и в сердце своём хранил тот жар, который тем больше согревает, чем глубже он запрятан.

Произведения Феофана поражают силой творческого напряжения, быстротой исполнения и мудрой уравновешенностью форм.

Произведения Рублёва также чаруют своим совершенством, но никогда само искусство мастера, безупречность его штриха, меткость ударов кисти не заставляют нас забывать о том, что все это выношено им, согрето теплотой его сердца.

Искусство Рублёва не менее строго по замыслу и зрело и совершенно по выполнению, но в нем больше мягкости и гибкости, чем у Феофана. Греческий мастер передает как бы одно мгновение, молниеносно запечатлённое в его памяти. Рублёв предпочитает длительные состояния, ощущение становления, изменчивости, роста.

Ему остались чуждыми суровые, полные драматизма феофановские образы. Идеалы Рублёва были иными, более созерцательными, более просветлёнными. В своем искусстве Рублев касался всего того, что по взглядам его времени должно составлять предмет искусства: мира небесного и земного, божественного и человеческого. И в своем отношении к этим сферам он обнаруживает черты, которые отличают его от других художников.

Рублёв видел и внимательно разглядывал создания Феофана Грека и, надо полагать, восхищался проникновенностью этого мастера. Но Феофан еще принадлежал старшему поколению. Для него плотское начало в человеке – это источник греха, и потому для достижения совершенства он должен подавлять и истязать свою натуру.

Феофан мастерски передавал душевную бурю в сердцах своих героев. Он был неподражаем, когда следовало изобразить сурового аскета, мудрого проповедника, гордого своей правотой подвижника, их нахмуренные взгляды, искажённые страданием лица.

Рублёв с большим доверием относится к человеку. Человек у него в основе своей существо доброе, натура его вовсе не греховна. Доверие к людям придает миру Рублёва жизнерадостный, умиротворённый характер. Русского мастера не смущает, что человек может быть привлекателен и по своему внешнему облику. Он любит гибкостью юношеских тел, их грацией и изяществом, пропорциональностью фигур. Но Рублёв был чуток не только к привлекательности человеческого облика. Достигший гармонии ума и сердца человек в его искусстве живет богатой, сосредоточенной внутренней жизнью.

Надо полагать, что Рублёва поражали и яркие, сильные характеры Феофана, и глубоко личные нотки в их живописном воссоздании, но, видимо, его смущало то, что герои его, отягощенные жизненной мудростью и убелённые сединой старцы, не в состоянии преодолеть внутреннего разлада, что при их постоянной готовности к покаянию и отречению они пребывают во власти гордыни. Его не могло удовлетворить то, что в произведениях Феофана почти не встречается образов безмятежной радости, женственной грации, юношеского чистосердечия.

У Рублёва люди более спокойны и непринуждённы, в их размеренном телодвижении угадывается прелесть обрётённой ими свободы. Первым среди наших

мастеров Рублёв изобразил лицо со скользящей улыбкой на устах.

Его образы – величавые и лирические, интеллектуально-утончённые и простые, деятельные и созерцательно-сосредоточенные, доверительно открытые миру и философски-углублённые, исполненные достоинства и нежно-сердечные, независимые и кротко-смирненные, целомудренно-чистые и мечтательные – это идеалы высокой духовности. Они были обретены художником в русском мировосприятии времени Куликовской битвы и Сергия Радонежского.

Исполненные любви, согласия, милосердия и сострадания святые Рублёва не спускаются в мир зрителя, но возносят его в сферу идеала.

Мир Рублева чужд трагического, лишен какой бы то ни было внутренней дисгармонии, колебаний, борьбы. В его искусстве ясно выражено возвышенное отношение человека к миру как к среде, в которой он призван жить, и которая не противостоит ему; окружающий мир трактуется художником как нечто производное от человека. Его душа не испытывает раздвоения между миром духовного и миром земного, он пребывает в состоянии равновесия, ясности и покоя. Искусство Рублёва несло оправдание миру и человеку, который изображается исполненным творческого начала и достоинства, благородства и свободы, совершенства и красоты.

Небесное для него высоко, но нельзя сказать, что оно непостижимо. Оно открывается человеку не столько в состоянии исступления, сколько в тихом созерцании. Рублёв ясно видит красоту небесного и верит в возможность восхождения к ней по ступеням совершенства, и это переполняет его надеждой.

Мир небесный он населяет образами земного, в земном он видит отблеск небесного света. Сама красота мирского – это подобие благодати. Нельзя сказать, что русский иконописец сосредоточил все внимание на земном, но он показал в искусстве, что совершенство и справедливость не противоречат человеческой природе.

Андрей Рублёв представил желанное людям блаженство в столь привлекательном виде, что богословские споры и небылицы мнимых очевидцев теряли всякий смысл. Не выходя из своей роли художника, ограничиваясь изображением того, чего все искали, он внушал людям веру в возможность осуществления на земле и мира, и согласия, и любви. И всё это происходило в те годы, когда страну раздирали братоубийственные распри, в мире было много

жестокого, неразумного, царили произвол, недоверие.

Рублёв никогда не стремился в живописи к обманчивому впечатлению жизни, он даже не помышлял о том, чтобы его идеальные образы можно было принять за действительность. Вместе с тем, ему было чуждо стремление к чему-то небывалому, невероятному, сказочному, фантастическому. Его целью было нечто совершенное и возвышенное, при этом представленное таким образом, чтобы оно не казалось недостижимым. Во взгляде на мир Рублёва было много любви, отзывчивости и ласки.

Искусство Рублева – это прежде всего искусство больших мыслей, глубоких чувств, сжатое рамками лаконичных образов-символов, искусство огромного духовного содержания. Творчество Рублева как мастера, в развитии древнерусской живописи знаменует следующую, более зрелую ступень по сравнению и с искусством современных ему новгородских мастеров, и с искусством Феофана Грека.

При том, что Феофан стал мастером, каким мы его знаем по его работам, за время своего пребывания в России и что духовный подъем, на котором находилась тогда наша страна, оказал на него благотворное, хотя и косвенное воздействие, он оставался всегда византийцем. Недаром, даже после его многолетнего пребывания на Руси его продолжали именовать Гречином.

Вот почему и расхождения между двумя мастерами нельзя объяснять лишь различием их характеров и влечений. В них сказалось различие между исторически сложившимися чертами византийской и русской культуры.

Особенно это заметно на произведениях, созданных на одинаковые сюжеты.

Глава 3. «Троица» Андрея Рублёва и «Троица» Феофана Грека

Всё своеобразие стилей Феофана Грека и Андрея Рублева можно увидеть в сопоставлении их изображений ветхозаветной Троицы. При всей условности этого сравнения (Троица Феофана — фреска, Троица Рублева — икона), оно дает нам возможность приблизиться к двум фигурам, определившим развитие древнерусского искусства.

Сюжетная канва «Троицы» - распространенное в православной церкви сказание о явлении бога Аврааму и его жене Сарре под видом трех странников, красивых юношей; об угощении, приготовленном для них пожилыми супругами под сенью дуба и состоявшем из заколотого тельца, лепешек, молока и сливок; о предсказанном Аврааму рождении сына. В библейском сюжете выражается идея мира и человеколюбия, нравственного подвига и готовности к самопожертвованию.

Феофан Грек изображает Троицу на фресках храма Спаса Преображения в Новгороде, на Ильине улице(сохранился фрагмент). Этот образ во многом определяет и его манеру, и его мироощущение.

Андрей Рублёв пишет свою «Троицу» не просто после феофановской. Он прекрасно знает искусство византийского мастера, знает и его манеру работать, и его самого.

Следовательно, между этими двумя образами Троицы действительно есть внутренняя связь, и, принимаясь за работу над иконой, Андрей Рублёв, будучи уже зрелым мастером, вёл внутренний диалог со своим предшественником и отчасти учителем. И действительно, многое в этих композициях решено принципиально по-разному.

Феофан пишет ветхозаветный сюжет, не отходя от текста Библии. Рублёв воплощает образ божественного триединства, любимый в среде Сергия Радонежского.

Мир, изображенный византийским мастером, охвачен волнением, встреча земного и небесного приводит в движение все материи, она понимается как пронзительное откровение, переживаемое на пределе духовных возможностей человека.

Рублёв, напротив, открывает перед нами божественное, как мир мудрого созерцания, ясности и немногословности.

Композиция образа в новгородской церкви Спаса Преображения строится исходя из формы стенного проема. Троица занимает половину полукруглого участка стены, резко закругляющаяся линия левой части композиции определена аркой свода, а правая часть составлена из высящихся друг над другом тел, которые образуют дугу, зеркально повторяющую линию левой арки. В полукружье стены вписано полукружье живописной композиции. Но и далее, в самой живописной композиции, можно увидеть большую арку, охватывающую две малые. В меньшие арки вписываются фигуры левого и правого ангелов – над их нимбами оставлены полукруглые просветы.

Икона Рублёва написана на прямоугольной доске, по пропорциям близкой к квадрату. Тем самым идея устойчивости присутствует в композиции изначально благодаря формату. Головы ангелов образуют полукруг, казалось бы, напоминающий полукружье крыльев в образе Феофана. Существенная разница в том, как это полукружье завершается.

Композиционная форма арки определяет неравенство участников сцены у Феофана. Один из героев неизбежно возвысится над другими. И Феофан выделяет одного из ангелов как главное действующее лицо. Средний ангел притягивает к себе взор каждого, смотрящего на фреску, уже по этой причине среднего ангела можно считать лицом всей сцены. Значительность его роли выражена и в монументальной позе, и в размахе всеосеняющих гигантских крыльев, сливающихся с крыльями боковых ангелов, и в выражении лица.

Крещатый нимб, остатки греческих букв на ветвях креста, свиток в его левой руке свидетельствуют о том, что он олицетворяет Христа. Логично было бы предположить, что боковые ангелы олицетворяют две остальные ипостаси триединого божества. Но стоит взглянуть на них – пухлые лица юношей-подростков – как становится, очевидно, что они просто спутники центрального ангела.

Второстепенность их роли в сцене выражена и в их жестах. Если левый ангел, как бы опершись на стол и слегка наклонившийся вперёд, благословляет Сарру, подающую ему хлеб, то аналогичный жест правого ангела обращён к Аврааму, находившемуся слева.

Средний же ангел поднял свою десницу как над всем происходящим, так и над сакральной чашей с головой жертвенного тельца. Именно этот жест правой руки

центрального ангела снимает все «земные» элементы сцены, превращая её в сцену, наделённую глубочайшим смыслом и значением. Кроме того, Феофан исключил из сферы действия среднего ангела боковых ангелов: боковые ангелы благодарят Сарру и Авраама и совершенно не участвуют в сакральном действии центрального ангела.

Эту разницу можно объяснить иерархической последовательностью расположения лиц в сцене. Всё это сильнее всего выделило среднего ангела и в смысловом плане, а не только композиционно.

Рублёв же, кладя в основу композиционного решения круг, достигает ощущения цельности, тождественности персонажей друг другу. И если во фреске Феофана фигура и лик центрального ангела, являющего собой ось симметрии, расположены фронтально, подчеркивая его роль вершащего, то в иконе Рублёва центральный ангел изображен так же, как и остальные - в три четверти. Он склоняет голову, как бы прислушиваясь к своему собеседнику, и этот поворот внимающего подчеркнут наклоном дуба на заднем плане.

Рублев изобразил в своей «Троице» трех ангелов, сидящих за столом, ведущих тихую беседу между собой. Таким образом, в иконе Рублёва перед нами предстаёт, скорее, не ветхозаветный сюжет, а образ Троицы, воплощающий вместо идеи иерархии божественное единство Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Святого Духа.

В новгородской фреске мы практически не замечаем положения ног сидящих ангелов. Всё наше внимание отдано размаху крыльев и фигуре Сары. Византийский мастер следует в этом тексте Ветхого завета, где сюжет о пришествии к Аврааму и Саре трёх странников повествует о встрече земного и небесного.

В иконе Рублёва золотистые крылья ангелов практически сливаются с фоном, и внимание зрителя концентрируется на положении рук, замыкающем, а не разводящем полукруг движения.

Композиция Рублева отнюдь не иллюстрация библейского рассказа. Это, прежде всего, символическая композиция, это воплощение средствами искусства религиозного догмата о «триедином божестве», очищенное по возможности от элементов бытовизма и конкретной повествовательности. Печать лиризма, тишины, задушевности лежит на всей этой изумительно скомпонованной группе. Краски иконы вполне соответствуют ее идейно-композиционной завершенности.

Любопытно и то, как по-разному мастера изображают саму трапезу.

Феофан Грек делает акцент на гостеприимстве Авраама и Сары. Ангелы на его фреске восседают вокруг накрытого стола, в центре которого стоит тяжелая чаша с головой заколотого барана, вокруг лежат круглые хлебцы и уже отрезанные узкие ломти, на краю стола - нож. Все предметы Феофан пишет острыми, серповидными линиями, создавая и на столе ощущение беспокойного движения. Блики вспыхивают и на ноже, и на чаше, и на ломтях, хлебец как будто бы катится, а чаша гнётся.

Андрей Рублёв, не случайно исключив из своей композиции Авраама и Сару, обходит вниманием и саму трапезу. На иконе на столе стоит только чаша, своей формой напоминающая не блюдо, а скорее кубок для причастия. Поместив в центре композиции единственную чашу (символизирующую жертвенную смерть), а ее очертания повторив в контурах боковых ангелов, Рублёв отходит от традиционных канонов.

В иконе Рублева отброшены все бытовые подробности библейского повествования, затрудняющие восприятие этой философской идеи. Пустота вокруг чаши делает её смысловым центром всей композиции. Ангелы лишь указывают на нее, не смея притронуться. Тем самым чаша с головой агнца в иконе Рублёва перестает быть предметом и становится символом размышлений о жертве.

Трапеза, на которой стоит чаша, - прообраз «гроба господня». Чашу благословляет ангел, олицетворяющий Сына. В молчаливом согласии голова его склонена к ангелу, олицетворяющему Отца. К Отцу склонил голову и третий ангел, олицетворяющий Духа. Скипетры в руках ангелов обозначают власть и всемогущество. Склонением голов среднего и правого ангелов и встречным наклоном голов левого ангела намечен мотив исхождения Слова и Духа от Отца. Это замкнутое круговое движение, образованное склонением фигур и в ритмических отголосках повторенное контурами одежд, престола, подножий и горы, передает единство трех лиц божества, их общее участие в осуществлении Сыном центральной идеи легенды, «предвечного» замысел спасения человечества.

Глубоко символично и цветовое решение иконы. Рублев был художником-колористом. Его восхищали цветовые волны, как бы пробегающие через иконы Феофана, но не могло удовлетворить напряженное беспокойство, мрачный характер его цветовых созвучий глухих и блеклых, как завядшие цветы, тонов. У Феофана Грека общая гармония цветовых сочетаний покупалась ценой отказа от чистого

цвета. А Рублев в "Троице" хотел, чтобы краски зазвучали во всю свою мощь, но при этом он решительно противопоставляет себя новгородской иконописи с ее мажорной, жизнерадостной, несколько утомляющей своей пестротой палитрой. «Троица» Андрея Рублёва написана в светлых прозрачных тонах, приведенных в единую гармоничную систему.

Центральный образ (символизирующий Христа) выделен выразительным контрастом пятен темно-вишневого и голубого цветов, оркестрованным изысканным сочетанием золотистых охр с нежным “голубцом” и зеленью. Синий плащ среднего ангела, как драгоценный самоцвет, сообщает иконе Рублева спокойную и ясную радость. Это первое, что бросается в ней в глаза, первое, что встает в памяти, когда упоминается "Троица". Если бы Феофан мог видеть этот цвет, он был бы сражен смелостью младшего сотоварища.

Но Рублев не желал остановиться на утверждении одного цвета; он стремился к цветовому созвучию. Цветовому контрасту в одежде среднего ангела противостоит более смягченная характеристика его спутников.

Цвета одежд левого и правого ангелов менее интенсивны и как бы отдалены от созерцателя. Вместе с тем они необычайно одухотворены и словно лучатся изнутри серебристым сиянием, пронизывающим все изображение и уплотняющимся в белой поверхности евхаристического престола. Лиловый тон плаща левого ангела воспринимался как цвет умственного созерцания на высших его ступенях. Нежно-зеленый тон одежды правого ангела считался цветом согласия и одновременно символом Воскресения.

От теплых оттенков одежд боковых ангелов остается только один шаг к золотистым, как спелая рожь ангельским крыльям и ликам, от них - к блестящему золотому фону. Интенсивным желтым цветом крыльев выражалась «надмирная» интеллектуальная сила. Наконец, золотой фон символизировал «божественный свет».

«Троица» Андрея Рублёва рассчитана на дальнюю и ближнюю точки зрения, каждая из которых по-разному раскрывает богатство оттенков, виртуозную работу кисти. Гармония всех элементов формы является художественным выражением основной идеи «Троицы» - самопожертвования как высочайшего состояния духа, созидającego гармонию мира и жизни.

«Троица» Рублева – это плодом подлинного и счастливого вдохновения. При первом взгляде они покоряют своим несравненным обаянием.

Можно сказать, что «Троица» Феофана Грека и «Троица» Андрея Рублёва, созданные по одному и тому же сюжету, несут разную смысловую нагрузку и представляют разное религиозное мировосприятие.

Византийский художник в новгородской фреске отошёл от каноничного изображения ветхозаветного сюжета, чаще всего представляемого как бытовая сцена. У Феофана Грека и само расположение фигур отличается от прежних изображений Троицы, на которых все лица-ипостаси были одинаковыми и головы их располагались строго в один ряд. Выделение центрального ангела у Феофана Грека опирается на сам Ветхий Завет, где говорится, что Авраам говорил лишь с одним странником, следовательно, другие были его молчаливыми спутниками. Таким образом, «Троица» Феофана Грека предстаёт как своего рода апофеоз единосущного божества, которому служат и люди, и небесные силы.

В «Троице» же Андрея Рублёва запечатлён своеобразный трактат о сущности божества и веры. Икона звучит как символическое воплощение доброго согласия, гармонического слияния человеческих душ вопреки земной обреченности. У Рублёва самое существенное – символы, которые не только воспроизводят определённый предмет, но и заключают в себе еще второй, более широкий смысл, который раскрывается в процессе созерцания образа.

В иконе А. Рублева есть особый содержательный пласт, образный смысл, безмерно актуальный для духовной жизни Руси конца XIV-начала XV века. Нравственные принципы, воплощенные в иконе, отражали высокие идеалы возрождавшегося народа, единого перед лицом насильников и губителей. Этот духовный смысл сделал «Троицу» прекраснейшим произведением национальной живописи и наиболее светлым и полным выражением русской духовности.

Художник писал свою знаменитую икону в эпоху активного стремления к общерусскому единению, и главное внимание он сосредоточил на выражении идеи единства и нерасторжимости трех лиц Троицы. С необычайной художественной силой в иконе воплощена идея мира и человеколюбия, готовности к самопожертвованию.

По словам жития, составленного современником Сергия Радонежского, Епифанием Премудрым, Сергей желал, чтобы «воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Правомерно предположить, что, создавая икону «в похвалу» Серию, воспитанник и последователь его философской школы Андрей Рублев поставил перед собой задачу как можно полнее воплотить представления, с которыми связывалась у Сергия идея Троицы.

Рублевская «Троица» произвела огромное впечатление на современников и вызвала большое количество подражаний.

Именно эта икона в XIX в. принесла Рублеву славу русского Рафаэля, хотя и никто из восторженных почитателей Рублева не мог видеть подлинной живописи Рублева, покрытой не только поздними записями, но и серебряным чеканным окладом.

Глава 4. О значимости творчества Андрея Рублёва

Произведения Андрея Рублева принадлежат к высшим достижениям русского и мирового духовного искусства, воплотившего возвышенное понимание духовной красоты и нравственной силы человека Руси.

Несмотря на несомненное влияние Феофана Грека, Рублёв сохранил свою манеру письма, которой присущи гармоничность, лёгкость, плавность, гибкость линий, ритмичность.

Современники говорили, что фрески Рублёва "дымом писаны". Создав новый типаж с отблеском национальных русских черт, Рублёв ярко передает индивидуальные черты своих святых. В то же время все его персонажи связаны между собой единым психологическим потоком, они объединены общностью чувствований и переживаний и обладают замечательным свойством замещать друг друга. В сущности, все они – это единый собирательный образ прекрасного духом и телом «совершенного человека», богочеловека, пример высочайшего осуществления его духовных возможностей.

Новым у Рублёва было и то, что само изображение силою рождаемых им зрительных впечатлений помогало человеку проникать в недра того, что оно в себе таило. Ведь это означало, что он обращался к иконам не только с молитвой, но любовался ими и ценил их как произведения искусства. Зрительное восприятие произведения искусства предполагало и обращение человека к себе, его чуткость к потоку своих мыслей, чувств и воспоминаний.

Современному человеку, привыкшему к убыстрённым темпам жизни и к соответствующим ритмам в искусстве, трудно понять, что значило для Рублева художественное созерцание. Через созерцание он возносился своими мыслями к «горнему». И это более всего проявилось в его «Троице».

Суровая аскетическая традиция византийского искусства в какой-то мере была чужда творчеству Рублева. Работа мастера глубоко гуманистична, проникнута любовью к человеку, раскрывает красоту и силу человеческой души. Творчество Рублева было посвящено исканию совершенного человека. Смысл искусства для него состоял в том, чтобы создать образы, которые полны возвышенной духовной красоты.

Рублёва нельзя назвать гуманистом в точном смысле этого слова. Человек у

Рублёва не приобрел еще полной самостоятельности, как у мастеров итальянского Возрождения. Он представляет себе человека существом, зависящим от высших сил. И все же искусство Рублёва в основе своей глубоко человечно, отзывчиво ко всему человеческому.

Стиль Рублева, линейный и колористический строй его икон и фресок, воплощавший гармонию и красоту, сложившийся в его творчестве новый эстетический идеал определили лицо московской школы живописи. Рублёвскими традициям предстояла долгая жизнь в русской художественной культуре. Они оказали огромное влияние на все русское искусство московского круга вплоть до Дионисия.

Таким образом, творчество Андрея Рублёва определило в 15 веке расцвет национальной школы русской живописи, оригинальной по отношению к Византии. Общевизантийские черты стиля раннего 15 века Андрей Рублёв видоизменяет, ибо идеальные классические формы, привычные для греческих мастеров с античных времен, не являются для него самостоятельной ценностью. Кроме того, качествам, свойственным всему византийскому искусству, Андрей Рублёв сообщает черты, характерные для русского искусства конца 14 - начала 15 веков. Он также стал создателем иконостаса. Ряды иконостаса, сформированные им, стали подниматься на алтарных преградах во всех русских храмах с 15 века.

Следовательно, личность и творчество Андрея Рублева оказали существенное влияние на историю русской иконописи, оставив особый след в отечественной истории. Русская иконопись сложилась как особое неповторимое искусство, отличное от всего остального, и в этом заслуга Андрея Рублева. Имя Андрея Рублева навсегда вписано в страницы отечественной и мировой истории, как великого художника.

В 1989 Андрей Рублёв канонизирован Русской православной церковью. Согласно решениям Стоглавого собора, за образец для иконописцев было решено принять творчество преподобного Андрея Рублёва.

Заключение

Подводя итоги нашей работы, мы можем сказать, что много нового узнали о русской иконописи и о творчестве Андрея Рублёва. И теперь, обогатившись новыми знаниями, можем осознанно согласиться с мнением Д.С.Лихачёва о равновеликости вклада в русскую культуру преподобного Андрея Рублёва и Александра Пушкина.

Дмитрий Сергеевич Лихачёв верно отметил, что «именно в их творчестве отчетливее всего сказались мечты русского народа о самом хорошем человеке, об идеальной человеческой красоте».

А ещё мы увидели и другое сходство этих двух гениальных творцов: их талант стал отражением сходных по духу, хотя и отдалённых по времени, исторических эпох.

Эпоха Пушкина была эпохой возвышения национального русского духа после победы над Наполеоном. Эпоха Рублева знаменовала собой грядущее полное освобождение Руси от чужеземной тирании и была ознаменована победой над силами Золотой Орды. Обе эти эпохи были временем расцвета литературы, эпоса, политического самосознания.

Хотелось бы также отметить сходство Андрея Рублёва и Александра Сергеевича Пушкина в том, что имели великолепные образцы для подражания и перенимали опыт от очень талантливых наставников.

Своим другом и учителем Александр Сергеевич считал Василия Андреевича Жуковского, с именем которого связано утверждение в русской литературе пришедшего с Запада романтизма.

Жуковский был великим новатором и многое сделал для развития и обновления русской литературы. В начале XIX века он считался первым поэтом России, но всё же он так и остался только поэтом-романтиком. Его ученик, как мы знаем, превзошёл своего учителя, потому что сумел «отобразить» и национальные особенности русского характера, и создать идеал русской национальности, идеал культуры. Именно Пушкин стал великим русским национальным поэтом.

Андрей Рублев, как и Пушкин, был учеником очень талантливого византийского иконописца-новатора Феофана Грека, признаваемого лучшим в то время.

И здесь, вопреки мнению тех искусствоведов, которые считают творчество Рублёва подражательным, а его самого лишь талантливym учеником и последователем Феофана Грека, мы должны отметить, что, как и Пушкин, Андрей Рублев многое перенял у своего учителя, с которым находился в дружеских отношениях, но всё же пошел своим путем.

Творчество Андрея Рублёва отражает именно русские национальные идеалы, он несёт в себе свет именно русской религиозной философии.

Таким образом, в итоге нашей работ мы пришли к выводу, что преподобного Андрея Рублёва с полным основанием можно назвать «солнцем русской иконописи»

Использованные ресурсы

Литература:

Универсальная школьная энциклопедия , Том 3. Биографии. –Москва., Издательский центр “Аванта” , 2003 г.

Энциклопедия для детей . Том 7. Искусство. Часть первая. Архитектура. Изобразительное и декоративное искусство с древних времён до эпохи вторжения. – М., Изд. Центр “ Аванта “, 1998

Энциклопедия. Древнерусское искусство XIV – XV в.в.- Москва., Наука,1984

Аветисян С.А., Синегубов С.Н., Тепер Е.М. История Отечества в лицах. С древнейших времен до конца XVII в.:Биограф.энцикл./Рос.нац.б-ка.-М.: Книжная палата, 1993г.

Алпатов М. В. Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха : Сб. статей. — М., Искусство, 1971.

Алпатов М.В. Андрей Рублев. Искусство.- М.: Просвещение, 1969

Алпатов М.В. Всеобщая история искусства, т. III. - М.: Просвещение, 1955.

Балакина Т. И. История русской культуры. - М., 1995.

Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи.-М. Академия, 1993.

Бореев Ю. Эстетика. В 2-х томах,- Смоленск.: Русич, 1997.

Буслаев Ф. Общие понятия о русской иконописи.- М., Искусство, 1984.

Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. XI-XVII вв. - М., 1995.

Гнедич П.П. Всемирная история искусств.- М., Знание, 1996.

Гусева Э.К. А. Рублев.-Москва., Изобразительное искусство, 1990

Д. С. Лихачев. Избранные работы в трех томах. — Л.: Худож. лит., 1987

Д.С.Лихачёв. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого (конец XIV - начало XV в.).-М., Академии наук СССР, 1962.

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. - М.: Искусство, 1985.

Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура.- М., Академия, 2000.

Зотов А. И. Русское искусство с древних времён до начало XX века.: издание 2-е переработанное.- Москва., Искусство,1979 г.

Кацва Л.А., Юрганов А.Л. История России VIII-XV в.в.: Учебник для VIII класса средних учебных заведений-М.: МИРОС, РОСТ, 1997.

- Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. – М., 1966.
- Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. - М.: Наука, 1978.
- Лазарев В.Н. Московская школа иконописи. –М.: Искусство,1980
- Лазарев В.Н. История русского искусства, т. III.-М., Академии наук СССР, 1955.
- Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. М., Знание,1996.
- Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. – М.: Московский Университет, 1974.
- Радугин А.А. КУЛЬТУРОЛОГИЯ: Курс лекций.- Москва., Центр, 1996
- Сергеев В.Н. Рублев. Жизнь замечательных людей:Сер.биогр.-М.: Молодая гвардия,1990г.
- Трещеткина И.Г. История. С-Пб, Виктория, 2005.
- Тяжелов В., Сопотинский О. Малая история искусств. Искусство средних веков. - М.: Искусство, 1975.
- Филатов В.В. Краткий иконописный словарь. М., Искусство,1996.

Интернет-ресурсы:

- <http://knigi-iskusstvo.ru/rublev/andrey-rublev-ch-10/>
- http://ricolor.org/history/ka/ort_art/iconopis/masters/rublev/1/
- <http://www.art-drawing.ru/>
- <http://www.artvedia.ru/history/11/12>
- <http://www.bestreferat.ru/referat-353618.html>
- http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=7&chap=4&ch_l2=0
- <http://www.karofilm.ru/cgi-bin/show.pl?option=info&id=1957>
- <http://www.liveinternet.ru/users/4408052/post266063792/>
- http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php?element_id=35909&SHOWALL_1=1
- <http://www.pravmir.ru/ikonografiya-strashnogo-suda/>
- <http://www.pravmir.ru/strashnyj-sud-andreya-rubleva-prizyv-k-vstreche/>
- https://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%EA%EE%ED%E0_%D1%F2%F0%E0%F8%ED%EE%E3%EE_%F1%F3%E4%E0
- <http://tsitaty.com/цитата/115124>