**Задание для дистанционного обучения. 3В и 3 Б (Отделение «Живопись»).
(08.02 / 09.02.2022гг.)**Прочитать главу из энциклопедии (Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Часть 1. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство с древнейших времен до эпохи Возрождения).

**Тема урока:** «Творчество иконописца Андрея Рублёва».
Задание:
- Записать в тетради выделенный текст.
- Посмотреть прикрепленное видео.
- Зарисовать на альбомном листе икону Андрея Рублёва "Троица" акварелью.
- Фотографию работы выложить в группу. **ТЕМА УРОКА: «ТВОРЧЕСТВО ИКОНОПИСЦА АНДРЕЯ РУБЛЁВА»**

**(около 1360 — около 1430)**

О жизни Андрея Рублёва известно очень немного. Предполагают, что он родился около 1360 г. Однако первое известие о нём относится только к 1405 г. Летописная запись, рассказывающая об участии Андрея Рублёва в росписи Благовещенского собора, называет художника «черне­цом» (следовательно, Андрей — это его монашеское имя), но принял ли он постриг юношей или зрелым му­жем, неизвестно. Рублёв стал иноком, а затем соборным старцем Спасо-Андроникова монастыря.

Все сохранившиеся известия о Рублёве связывают его имя с Моск­вой или с выполнением москов­ских заказов, что находит под­тверждение в местонахождении уцелевших произведений мастера и его ближайших учеников. Поэтому в науке давно уже сложилось мнение о великом живописце как об искон­но московском художнике. Но если признать, что Рублёв принимал участие в создании Благовещенско­го иконостаса (а иконостас этот не московского происхождения), то данное убеждение будет поставлено под сомнение. Если же прибавить, что немногочисленные дошедшие до нас памятники дорублёвской московской живописи не обнаружи­вают родства с произведениями ху­дожника, то эти сомнения ещё более усилятся и в конце концов заставят предположить, что жизнь Рублёва складывалась как-то иначе. Мастер он, по-видимому, не московский и в столице великого княжения поя­вился где-то между 1399 и 1405 it. Уточнить место его рождения и на­чало творческой биографии пока не представляется возможным. Он мог приехать со старцем Прохором из поволжского Городца, мог быть тверичем, ростовцем, вологжанином или уроженцем какой-либо окраины московской земли. В Москву Рублёв прибыл скорее всего уже зрелым и признанным мастером, искусство которого впитало в себя тради­ции разнообразных художествен­ных школ (и прежде всего сред­нерусских). Если всё это так, то единственная сохранившаяся ра­бота домосковского периода, при­надлежащая кисти гениального иконописца, - левая часть икон праздничного ряда современного Благовещенского иконостаса.

В них Рублёв уже заявляет о себе как необычайно яркая и одарённая творческая личность. Эти иконы вы­деляются звучностью и чистотой колорита, который можно назвать поэтическим. Словно цветовые вол­ны пробегают по праздничному ря­ду, когда взгляд охватывает его цели­ком. В «Благовещении» преобладают зелёные и коричневые тона, в «Рож­дестве Христовом» и «Сретении» — коричневые и красные. Самые краси­вые иконы ряда — «Крещение» и «Преображение» — окрашены как бы зеленоватой дымкой.



***Андрей Рублёв. Благовещение. XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Андрей Рублёв.***

***Вознесение. Икона. XV в.***



***Андрей Рублёв.***

***Преображение. Икона. Начало XV в.***

***Музеи Кремля, Москва.***



***Григорий Палама. Икона. 70—80-е гг. XIV в. Музей изобразительных искусств, Москва.***

В «Воскреше­нии Лазаря» вновь, но более ярко и напряжённо вспыхивает красный цвет, радостный и тревожный одновременно. Во «Входе в Иерусалим» цветовая гамма становится более просветлённой и успокоенной. Вы­дающимся произведением искусства, несомненно, является «Преображе­ние». Мастер истолковывает здесь те­му Фаворского света в духе учения исихастов (от *греч.* «исихия» — «внут­реннее спокойствие», «безмолвие»; последователи мистического тече­ния в Византии), но предлагает её очень индивидуальное художествен­ное воплощение.

Рублёв не изображает ослепи­тельные световые полосы и длинные лучи, но вся икона светится как бы изнутри мягким серебристым све­чением. Контуры одежд и голов пророков, смыкаясь с верхним сег­ментом круглой «славы» Христа, об­разуют дугу, обращённую концами вниз. Возникает образ круга. Одно­временно верхняя группа фигур оказывается связанной с нижней, «распластавшейся» у кромки компо­зиции, словно невидимым силовым полем. Христос и пророки как буд­то парят в самом верху иконы. У Рублёва экспрессия жестов персона­жей настолько сдержанна, что пре­вращается в характеристику их внут­реннего состояния. Апостолы на иконе не испуганы божественным сиянием, ибо уже созерцают фаворский свет мысленными очами.

Вскоре после 1410 г. Андрей Руб­лёв и его верный товарищ Даниил в содружестве с неизвестными нам иконописцами создают небывало монументальный иконостас в Ус­пенском соборе во Владимире. Он состоял из трёх рядов, общая высо­та которых достигала почти шести метров. Ничего подобного Москов­ская Русь не знала не только до это­го, но и многие годы спустя. Влади­мирский иконостас надолго стал образцом для подражания.

\*Фаворский свет — свет, который исходил от Христа, когда он явился своим ученикам преображённым в сиянии божественного могущества «славы» на горе Фавор.

ТРОИЦКИЙ ИКОНОСТАС

Жизнь самого известного русского иконописца Анд­рея Рублёва была исполнена подвижнического труда. Слава о Рублёве разнеслась по русским землям ещё при его жизни, но летописи и жития довольно скупо упоминают его имя. Иконописцы из артели Рублёва и Даниила создали в каменном соборе Троице-Сергиева монастыря дошедший до нашего времени прекрас­ный трёхъярусный иконостас, в котором великому мас­теру принадлежат скорее всего общий замысел и иконографические образцы композиций. В Троицком иконостасе сказали своё слово ученики и продолжа­тели Рублёва, которым предстояло воплощать, нести дальше идейные и художественные заветы своего на­ставника, развивать отдельные мотивы и стороны его творчества.

Одна из лучших икон деисусного чина иконоста­са — «Дмитрий Солунский». Она покоряет совершен­ством своего рисунка и лирическим толкованием об­раза, которое было свойственно только Рублёву. Красота и выразительность лика юного великомучени­ка заставляют вспомнить лучшие создания великого мастера и позволяют предположить, что он мог быть *знаменщиком* этой иконы, т. е. художником, создавав­шим рисунок будущей композиции, когда над ней ра­ботали несколько человек; роль знаменщика была глав­ной и самой ответственной.

Особенно поражает количеством совершенных творений праздничный ряд. В «Сретении» неизглади­мое впечатление оставляет образ Богоматери — об­раз песенный, поэтический. Тёмный силуэт Марии, с покорно опушенной головой и протянутыми вперёд ру­ками, отчётливо выделяется на светозарном зеленова­то-розовом фоне. Он настолько пластичен, строен и целен, а очерчивающая его линия обладает такой энер­гией и обобщённостью, что, несмотря на небольшие размеры иконы, фигура Богоматери кажется монумен­тальной и преисполненной внутренней силы. Это не­рушимая стена, неугасимая свеча, заступница всех скорбящих, отдающая Своего Сына на искупление гре­хов человеческих. Старец Симеон, принимающий из рук Марии Младенца Христа, кажется олицетворени­ем всех праведников, ожидавших явления в мир Спа­сителя. Его лицо лучится добротой и открытой, почти детской радостью.

В названных произведениях Рублёв и его учени­ки перерабатывали и доводили до наибольшей выра­зительности уже сложившиеся иконографические сюжеты. Однако самая выдающаяся икона всего Тро­ицкого иконостаса — «Явление ангела жёнам-миро­носицам» — не имеет сколько-нибудь близких анало­гий. Поэтому можно предполагать, что своим появлением данная композиция целиком обязана творчеству знаменитого русского мастера. Более всего очаровывают в ней фигуры самих жён-мироно­сиц, которые приходят к пещере, где стоит гроб Хри­ста, чтобы умастить Его тело. Они обнаруживают, что гроб пуст, а на камне сидит ангел — вестник воскре­сения. Художник построил эту группу в виде дико­винного красно-жёлто-зелёного соцветия, гибкого и пластичного, создав новый неформальный символ Троицы. Этот символ способствует более глубокому восприятию таинства воскресения, олицетворяемого в композиции фигурой ангела. Вокруг последней, при всей её хрупкости и невесомости, оттеняемой белиз­ной одежд, струятся мощные энергетические токи, особенно ощутимые в трепетании взметнувшихся ввысь огромных крыльев. Эти токи пронизывают и преобразуют иконное пространство, подчиняют его ритмам небесного мира, настраивают зрителя на его «волну», сгибают (как и в «Троице») вершины скал, подчиняя материальное невещественному, обтекают и словно колеблют силуэты святых жён, делая их со­зерцательницами таинства



***Андрей Рублёв. Апостол Павел. Икона. XV в.***

Существует предположение, что в деисусный чин этого памятника художники ввели изображения рус­ских святителей митрополита Петра и Леонтия Ростовского. «Сопредстояние» новых московских и ста­рых владимирских святых в этом случае выразило бы в живописи ту идею наследования Москвой прав и традиций «старого Владимира», ко­торая стала центральной идеей то­го времени и была отражением в со­знании современников процесса объединения русских земель. Под­линным шедевром во Владимир­ском иконостасе считается икона «Апостол Павел» из деисусного чи­на. Вдохновенный глашатай истины, закутанный в необычный зелёный гиматий, изображён в лёгком движе­нии, сжимающим в руках Евангелие и с выражением глубокого раздумья на лице. Вытянутые, удлинённые пропорции сообщают громадной трёхметровой фигуре преувеличен­ную стройность и как бы невесо­мость. Такую икону можно припи­сать только самому Рублёву. Ещё больше оснований для подобного вывода даёт местный образ «Богома­тери Владимирской», очарование которого в безошибочно найденном соотношении фигуры Богоматери и иконного поля, цельности силуэта, красоте воплощённого художником нежного материнского чувства.

Однако всё же самые выдающиеся произведения мастера связаны с другим городом. В 1918 г. в дровя­ном сарае близ Успенского собора в Звенигороде были обнаружены три иконы — «Спас», «Архангел Ми­хаил» и «Апостол Павел», известные с тех пор под названием Звениго­родского чина. Они входили когда-то в состав девятифигурного деисусного чина, написанного Андреем Рублёвым в начале XV в. для дворцо­вой звенигородской церкви князя Юрия Дмитриевича. Звенигород­ский чин принадлежал к самому распространённому даже в XV сто­летии типу деисусных компози­ций — полуфигурному (поясному).

Его иконография продиктована уже новым временем. Спаситель на звенигородской иконе Рублёва являлся не в пугающе ослепительном сиянии славы, а в об­лике «совершенного человека», в скромных одеждах евангельского Иисуса — Учителя и Проповедника. Несмотря на крайнюю фрагментар­ность сохранившейся живописи (лик и небольшая часть торса), это произведение очаровывает необык­новенной внутренней красотой об­раза, рождённого чистой душой ху­дожника. Фигура Спаса дана в плавном, почти незаметном движе­нии. Его торс несколько развёрнут вправо. Виден лёгкий изгиб шеи, ли­цо Христа изображено почти фрон­тально. Тяжёлая шапка волос спра­ва вторит развороту корпуса, что делает поворот головы едва ощути­мым. А чтобы чудесные, вниматель­ные и чуть грустные глаза Спасите­ля взглянули прямо на зрителя, иконописец слегка сдвигает вправо зрачки. Во всём здесь присутствует какой-то минимум движения, нечто неуловимое, что отличает создание Рублёва от многочисленных «Спа­сов», населявших древнерусские церкви и жилища. Звенигородский «Спас», с его мягкими, непреуве­личенными чертами, воплощает ти­пично русские представления о внешней и внутренней красоте че­ловека. Этот образ — одно из выс­ших достижений художественного гения Андрея Рублёва.

«Троица» — самая совершенная среди сохранившихся икон Андрея Рублёва и самое прекрасное творе­ние древнерусской живописи — бы­ла написана мастером, по предполо­жениям специалистов, в первой четверти XV столетия. С давних вре­мён укоренилось мнение, что Рублёв создавал её для иконостаса каменно­го соборного храма Троице-Сергиева монастыря. Однако дошедшие до наших дней документы свидетельст­вуют, что икону подарил монастырю Иван Грозный в XVI в. А в царские руки «Троица» попала, очевидно, после московского пожара 1547 г. Первоначально «Троица» входила в состав иконостаса Успенского собо­ра на Городке в Звенигороде, т. е. в один иконный ансамбль со Звениго­родским чином; в этом убеждают её размеры.



***Андрей Рублёв.***

***Архангел Михаил. Икона. XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Андрей Рублёв.***

***Троица. Икона. XV в.***

В древнерусском искусстве су­ществовал канон пропорций, позво­лявший гармонично «вписывать» произведения живописи в интерьер храма. Канон этот пока мало изучен, он был достаточно гибок и подви­жен, постоянно нарушался появле­нием в церкви икон, перенесённых из других мест. Но он существовал. Например, высота иконы местного ряда (нижнего в иконостасе) долж­на была быть меньше длины храма в десять раз. Высота местной иконы могла быть также отложена во внут­реннем пространстве церкви между западными дверями и полукружием центральной апсиды десять раз. Именно таково было отношение высоты «Троицы» к длине звениго­родского храма. Такие же размеры имели более поздние местные ико­ны, создававшиеся для Успенского собора на Городке.

Развитие троичного культа на Ру­си было связано с личностью и дея­тельностью Сергия Радонежского, ко­торый создал Троицкий монастырь, «дабы взиранием на пресвятую Тро­ицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Таким образом, те­ма Троицы понималась многими рус­скими людьми того времени, знаме­носцем которых был Сергий, и как тема глубоко гражданская, тема наци­онального единства. Вероятно, Рублёв писал свою икону «в похвалу» Сер­гию — человеку, верным последова­телем которого он являлся (князь Юрий Дмитриевич, владелец звени­городского храма, был крёстным сы­ном и почитателем настоятеля Тро­ицкого монастыря).

По книге «Бытия», сюжетом вет­хозаветной Троицы является приём и угощение старцем Авраамом и его женой Саррой трёх таинствен­ных странников, в образе которых у дубравы Мамре явился библейско­му патриарху триединый Бог. Пут­ники (которых стали изображать в виде ангелов) предсказали Аврааму рождение сына Исаака. Обычно ху­дожники, иллюстрируя этот эпизод Священной истории, сосредоточи­вали внимание на подробностях со­бытия, изображали Авраама и Сар­ру, подносивших угощение, а также слугу, «заклающего тельца».

Рублёв, взяв за основу византий­скую иконографическую схему ком­позиции, подверг её переосмысле­нию и создал нечто абсолютно новое и оригинальное. Сцена, осво­бождённая от подробностей, утра­чивала жанровую окрашенность. Со­средоточив действие вокруг трёх ангелов, беседующих перед трапе­зой (*греч.* «стол», «кушанье»; здесь — стол для приёма пищи), в центре ко­торой высится чаша с головой тель­ца — символ крестной жертвы Хри­ста, Рублёв «прочитывает» сюжет по-своему. Нет рассказа — следова­тельно, нет бега времени, вечность не «мерцает» через завесу «сегод­няшнего», а как бы непосредствен­но предстаёт перед человеком. Ибо странники не общаются с Авраамом, а как бы пребывают в молчаливой беседе. Перед ними не пиршествен­ный стол, а священная трапеза, не фрукты и хлебцы, а чаша причастия. Это увиденные мысленным взором художника любовь и согласие трёх, составляющих единое. Едва ли не единственному среди живописцев Средневековья Рублёву удалось ре­шить почти неразрешимую творче­скую задачу — показать Троицу как триединство. Как правило, этот бо­гословский тезис ставил в тупик восточных и западных живописцев, которые то сосредоточивали своё внимание на Боге-Сыне — Христе, то изображали всех трёх ангелов со­вершенно одинаково. Рублёв достиг успеха, пойдя не по пути прямого иллюстрирования догмата, а по пу­ти его художественного истолкова­ния и переживания.

Три ангела Рублёва едины не потому, что тождественны, а преж­де всего потому, что связаны еди­ным ритмом, движением в круге, или круговым движением. Это пер­вое, что сразу и властно захваты­вает при созерцании рублёвской «Троицы». Внутренний взор зрите­ля невольно фиксирует на иконе Рублёва круг, хотя на самом деле его нет. Он образуется позами, дви­жениями ангелов, соотнесённостью их фигур.

.



***Андрей Рублёв. Преподание хлеба. Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. XV в.***

Мотив кругового движения — средство художественного выра­жения единства ангелов, а индиви­дуальность каждой фигуры мастер подчёркивает позой, жестом, поло­жением в иконном пространстве, наконец — цветом. Левый ангел по правилам иконографии облачён в синий хитон (широкую, ниспада­ющую складками рубаху) и лило­во-розовый гиматий (верхнюю одежду из куска ткани, которая пе­рекидывалась через плечо); пра­вый — в синий хитон и светло-зелёный гиматий; средний — в вишнёвый хитон с золотой про­дольной полосой (клавом) и синий гиматий. Вишнёвый и синий — это традиционные цвета одежд Христа, образ которого запёчатлён таким в центре поясного чина и потому привычно ассоциируется с цент­ральным персонажем «Троицы». На иконе Рублёва тема среднего анге­ла — Христа — неразрывно связа­на с темой чаши, которая возника­ет в композиции несколько раз, постепенно усиливаясь, подобно главной теме симфонического про­изведения. Чашу образуют линии подножий. Форму чаши принимает трапеза (на которой стоит настоя­щая чаша), ограниченная очертани­ями согнутых ног крайних ангелов. Наконец, когда взгляд зрителя, скользя по силуэтам боковых фи­гур, переходит к осмыслению иных величин, снова возникает образ большой чаши, в которую погру­жён средний ангел — Христос. Чаша символизирует искупитель­ную жертву Христа за весь род людской. Эта тема воплощается че­рез сопоставление реальной чаши на трапезе с той, которая видится «разумными очами» благодаря рас­положению фигур и исчезает, как только внимание созерцающего возвращается к предметам матери­ального, вещественного мира.

С именем Андрея Рублёва связан са­мый высокий взлёт в истории древ­нерусского изобразительного ис­кусства. Рублёв был тем гениальным мастером, который создал свой собственный оригинальный стиль, бесконечно совершенный, глубоко русский по своей сущности и худо­жественному выражению (хотя и многим обязанный достижениям Византии), но вместе с тем благо­родной простотой заставляющий вспомнить искусство античности. Стиль Рублёва, линейный и колорис­тический строй его икон, вопло­щавший гармонию и красоту, сло­жившийся в его творчестве новый эстетический идеал определили ли­цо московской школы живописи. Андрей Рублёв умер, вероятно, в 1430 г. и похоронен в московском Спасо-Андрониковом монастыре. Однако рублёвским традициям предстояла долгая жизнь в русской художественной культуре.