**Живое наследие**

Иконопись появилась на Руси в 10 в., после того как в 988 году Русь приняла от Византии новую религию - христианство. К этому времени в самой Византии иконопись окончательно превратилась в строго узаконенную, признанную канонической систему изображений. Поклонение иконе стало неотъемлемой частью христианского вероучения и богослужения. Т.о., Русь получила икону как одно из "оснований" новой религии.

Символика храмов: 4 стены храма, объединенные одной главой - 4 стороны света под властью единой вселенской церкви; алтарь во всех церквах помещался на востоке: по Библии, на востоке располагалась райская земля - Эдем; по Евангелию, на востоке произошло вознесение Христа. И т.д., т.о., в целом система росписей христианского храма представляла собой строго продуманное целое.

Крайним выражением свободомыслия на Руси в 14 в. стала в Новгороде и Пскове ересь стригольников: стр. учили, что религия есть внутреннее дело каждого и каждый человек имеет право быть учителем веры; они отрицали церковь, духовенство, церковные обряды и таинства, призывали народ не исповедоваться у попов, а каяться в грехах "матери сырой земле". Искусство Новгорода и Пскова в 14 века в целом ярко отражает растущее свободомыслие. Художники стремятся к образам более живым и динамичным, чем прежде. Возникает интерес к драматическим сюжетам, пробуждается интерес к внутреннему миру человека. Художественные искания мастеров 14 века объясняют, почему Новгород мог стать местом деятельности одного из самых мятежных художников средневековья - византийца Феофана Грека.

Феофан попал в Новгород, очевидно, в 70-е годы 14 века. До этого он работал в Константинополе и близлежащих к столице городах, затем переехал в Каффу, откуда, вероятно и был приглашен в Новгород. В 1378 году Феофан исполнил свою первую работу в Новгороде - расписал фресками церковь Спаса-Преображения.

Достаточно сравнить старца Мелхиседека из этой церкви с Ионой из Сковородского монастыря, чтобы понять, сколь ошеломляющее впечатление должно было произвести искусство Феофана на его русских современников. Персонажи у Феофана не только внешне не похожи друг на друга, - они живут, проявляют себя по-разному. Каждый персонаж Феофана - незабываемый человеческий образ. Через движения, позу, жест художник умеет сделать зримым "внутреннего человека". Седобородый Мелхиседек величественным движением, достойным потомка эллинов, придерживает свиток с пророчество. В его позе нет христианской покорности и благочестия.

Феофан мыслит фигуру трехмерно, пластически. Он отчетливо представляет себе, как располагается тело в пространстве, поэтому, несмотря на условный фон, его фигуры кажутся окруженными пространством, живущими в нем. Большое значение Феофан придавал передаче в живописи объема. Его способ моделировки эффектен, хотя на первых взгляд кажется эскизным и даже небрежным. Основной тон лица и одежды Феофан кладет широкими, свободными мазками. Поверх основного тона в отдельных местах - над бровями, на переносице, под глазами - резкими, меткими ударами кисти он наносит светлые блики и пробела. С помощью бликов художник не только точно передает объем, но и добивается впечатления выпуклости формы, чего не достигали мастера более раннего времени. Озаренные вспышками бликов фигуры святых у Феофана приобретают особую трепетность, подвижность.

В искусстве Феофана всегда незримо присутствует чудо. Плащ Мелхиседека так стремительно охватывает фигуру, как если бы обладал энергией или был наэлектризован.

До наших дней почти не дошли иконы работы Феофана. Кроме икон из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле, мы не знаем достоверно ни одной его станковой работы. Однако с большой долей вероятности Феофану можно приписать замечательное "Успение", написанное на оборотной стороне иконы "Донская богоматерь".

В "Успении" изображено то, что обычно изображается в иконах на этот сюжет. У погребального ложа Марии стоят апостолы. Уходит вверх сияющая золотом фигура Христа с белоснежным младенцем - душой богоматери в руках. Христа окружает иссиня-темная мандорла. По сторонам от нее стоят два высоких здания, отдаленно напоминающие двухэтажные башни с плакальщицами в иконе "Успение".

Апостолы Феофана не похожи на строгих греческих мужей. Они сгрудились у ложа без всякого порядка. Не совместная просветленная скорбь, а личное чувство каждого - смятение, удивление, отчаяние, горестное размышление о смерти - читается на их простых лицах. Многие словно бы не в состоянии смотреть на мертвую Марию. Один чуть выглядывает из-за плеча соседа, готовый в любую минуту опустить голову. Другой, забившийся в дальний угол, одним глазом следит за происходящим. Иоанн Богослов почти спрятался за высоким ложем, в отчаянии и ужасе взирая из-за него.

Над одром Марии, над фигурами апостолов и святителей высится сияющий золотом Христос с душой богоматери в руках. Апостолы не видят Христа, его мандорла - это уже сфера чудесного, недоступного человеческому взгляду. Апостолы видят лишь мертвое тело Марии, и это зрелище преисполняет их ужасом перед смертью. Им, "земным людям", не дано узнать тайну "вечной жизни" Марии. Единственный, кому известна эта тайна, - Христос, ибо он принадлежит сразу двум мирам: божественному и человеческому. Христос полон решимости и силы, апостолы - скорби и внутреннего смятения. Резкое звучание красок "Успения" как бы раскрывает крайнюю степень душевного напряжения, в котором пребывает апостолы. Не отвлеченное, догматическое представление о загробном блаженстве и не языческая боязнь земного, физического уничтожения, а напряжённое размышление о смерти, "умное чувство", как называли подобное состояние в ХIV веке, - таково содержание замечательной иконы Феофана.

В "Успении" Феофана есть деталь, которая как будто концентрирует в себе драматизм происходящей сцены. Эта свеча, горящая у ложа богоматери. Ее не было ни в "Десятинном успении", ни в "Пароменском". В "Десятинном успении" на подставке у ложа изображены красные туфли Марии, а в Пароменском" - драгоценный сосуд - наивные и трогательные детали, связывающие Марию с земным миром. Помещенная в самом центре, на одной оси с фигурой Христа и херувимом, свеча в иконе Феофана кажется исполненной особого смысла. По апокрифическому преданию, Мария зажгла ее перед тем, как узнала от ангела о своей смерти. Свеча - это символ души богоматери, светящей миру. Но у Феофана это больше, чем отвлечённый символ. Трепещущее пламя словно бы дает услышать гулкую тишину оплакивания, ощутить холодность, недвижность мертвого тела Марии. Мертвое тело - как сгоревший, остывший воск, из которого навсегда улетучился огонь - душа человек. Свеча догорает, это значит, что кончается время земного прощания с Марией. Через несколько мгновений исчезнет сияющий Христос, его мандорла, скрепленная, как замковым камнем, огненным херувимом. В мировом искусстве н много произведений, которые с такой силой давали бы ощутить движение, быстротечность времени, равнодушного к тому, что оно отсчитывает, неумолимо ведущего все к концу.

**Андрей Рублёв**

О жизни прославленного художника Москвы Андрея Рублёва известно немного. Летописи указывают города, в которых он работал, и церкви, которые он украшал иконами и фресками. Они сообщают, что Рублев скончался в "старости в московском Андрониковом монастыре, монахом которого был. Этим немногим, по существу, исчерпываются сведения о жизни великого художника. Источники свидетельствуют, что искусство Рублева ещё при его жизни пользовалось известностью и признанием. Современники называли его "преизрядным живописцем", "мужем в добродетели съвръшенным". В памяти народа Рублев остался как идеальный русский художник. Не случайно Стоглавый собор 1551 года повелел иконописцам "писать иконы с древних и образцов, как греческие живописцы писали, и как писал Андрей Рублев".

Вопрос о принадлежности того или иного произведения Рублёву служит ныне предметом оживленных научных дискуссий. Достоверное единственное проведение художника - икона "Троица". Все остальные работы с большей или меньшей степенью вероятности приписываются прославленному мастеру. Высокое мастерство икон "Звенигородского чина", их стилистическая близость "Троице" позволяют признать в них еще одну подлинную работу художника. Документально известно, что иконы в Кремлевском Благовещенском и Загорском Троицком соборах, а также иконы и фрески в Успенском соборе во Владимире исполнены Рублевым в содружестве с другими мастерами.

Рублев продолжил лучшие традиции современного русского и византийского искусства. Сильное воздействие на него, несомненно, оказало творчество Феофана Грека. (Под руководством Феофана Рублев в 1405 году расписывал Благовещенский собор Московского Кремля). Быть может, Рублев был знаком и с новгородскими росписями Феофана и его учеников. Он наследует не только высокое техническое мастерство - для него, так же как для Феофана, иконопись - это "умное делание". И Феофан, и Рублев стремятся выразить в искусстве "мудрость жизни".

Однако в творчестве московского художника живописная концепция 14 века подверглась коренной переработке. Феофановское "индивидуалистическое" начало - свободный, широкий мазок, эскизность исполнения - несвойственно живописи Рублева.

Наивысшее творческое достижение Рублева - икона "Троица", созданная им незадолго до смерти (между 1411-1422 гг.).

По христианскому вероучению, бог, будучи единым по существу, троичен в лицах. Первое лицо Троицы есть бог-отец, сотворивший небо и землю, все видимое и невидимое. Второе ее лицо - бог-сын, Иисус Христос, принявший образ человеческий и сошедший с небес на землю ради спасения людей. Третье лицо - бог-дух святой, дающий жизнь всему сущему. Человеческому разуму непостижимо, как единое существует в трех лицах, поэтому учение о Троице входит в число основных догматов христианских религии и в качестве такого является объектов веры, а не предметом осмысления.

Божество, будучи единством трех лиц, пребывает везде и не имеет определенного облика. Истинный вид божества неизвестен человеку - "бога же н виде никто" (Иоанн,1,18). Однако, иногда, как гласит христианское предание, бог являлся людям, принимая для этого доступный человеку облик. Первым, кто увидел бога, был праведный старец Авраам. Бог явился к нему в облике трех ангелов. Авраам догадался, что под видом трех странников от принимает три лица Троицы. Исполнившись радости, он усадил их под сенью Мамврийского дуба, велел жене своей Саре испечь из лучшей муки пресные хлебы, а отроку слуге - заколоть нежного тельца.

Именно этот библейский рассказ лег в основу иконографии Троицы. Она изображается в виде трех ангелов со странническими посохами в руках. Ангелы торжественно восседают за столом, уставленным яствами. Вдали виднеются палаты Авраама и легендарный Мамврийский дуб. Благочестивые Авраам и Сара подносят крылатым странникам угощение. Так изображена Троица на фреске Феофана Грека в церкви Спаса-Преображения и на многих московских, новгородских, псковских иконах XIV-ХV веков.

В иконе Рублева поражает необыкновенная простота, "немногословность", с какой воспроизведено библейское событие. Из ветхозаветного рассказа художник выбрал лишь те детали, которые дают представление, где и как происходило действие: гора (символ пустыни), палаты Авраама и Мамврийский дуб. Подобной смелости в отношении к священному тексту напрасно искать в более ранних иконах. Древнерусская живопись, прежде без рассуждений следовавшая за священным текстом, ставившая своей задачей дать зримый образ всего, о чем повествуют Библия и Евангелие, в лице Рублева пренебрегла буквой Священного писания, и попыталась раскрыть его философский смысл. Из искусства иллюстрирующего иконопись превратилась в искусство познающее.

Три крылатых ангела сидят вокруг стола, на котором стоит чаша с головой жертвенного тельца. Смертная чаша есть композиционный и смысловой центр иконы Рублева; в зависимости оттого, что подразумевать под жертвой изображение получает разный смысл.

Первое значение жертвы - телец, которым Авраам угостил божественных странников. В этом случае икона изображает пир у Авраама, и действие ее происходит на земле. Однако для земного пира изображение слишком скорбно и угощение скудно. Икона, без сомнения, имеет более глубокий смысл. Смертная чаша с головой тельца издавна воспринималась как символ искупительной миссии Христа, принесшего себя в жертву ради спасения людей. В таком истолковании трапеза трех ангелов приобретает символическое значение. Она означает ниспослание богом-отцом сына на свершение им подвига во имя людей, готовность сына принести себя в жертву и благословение этой жертвы духом-утешителем. В этом случае "Троица" представляет действие не земное, а небесное. праздничный стол - прообраз жертвенного алтаря. Жесты ангелов исполнены особого символического смысла. Дуб, палаты и гора превращаются в эмблемы, обозначающие вечность бога-отца, вдохновение бога-сына, возвышенную самоотверженность духа-утешителя.

Гениальность Рублева - художника проявилась в том, что сложное глубокое философское содержание "Троицы" органически раскрыто средствами живописи - языком пластики, ритма, цвета.

На Руси 14 - 15 веках учение о троичном божестве, представляющем "едину силу, едину власть, едино господство", стало религиозным символом политического единения страны. Не случайно девизом Москвы на рубеже веков было: "Троицей живем, движемся и есмы". Этой же идеей проникнута и "Троица" Рублева, ставшая как бы нравственным символом новой Руси.