

*Архиепископ СЕРГИЙ*

## ВОПЛОЩЕНИЕ БОГОСЛОВСКИХ ИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕПОДОБНОГО АНДРЕЯ РУБЛЕВА

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Нашей задачей является стремление уяснить себе существенные черты древнерусской иконописи конца XIV — начала XV столетия, как церковного иконотворчества, рассмотреть те художественные способы, при помощи которых достигалась столь глубокая реальная передача первообраза.

Творчество преподобного Андрея Рублева является наилучшим средством для достижения поставленной цели. Оно показывает, сколь тесна связь между идеей образа и способами его воплощения, какую давность и большую художественную культуру таят в себе последние. Раскрытие языка художественных произведений этого гениального мастера нас убедит в значительности иконописных форм, их церковной преемственности и строгом соблюдении православного взгляда на образ в Церкви, как выражение ее сущности<sup>1</sup>.

Поставленная задача вынуждает нас невольно выйти далеко за пределы настоящей темы, без чего вопросы, в ней рассматриваемые, не могут быть достаточно обоснованы и правильно поняты. Дело в том, что творчество преподобного Андрея Рублева, будучи церковным, своими корнями уходит в даль времен, беря истоки из художественных культур, современной эпохе возникновения христианства.

Перед нами возникла неотложная задача: прежде всего, уяснить себе понятие об образе на основе учения Святой Церкви, далее освоить основные историко-художественные вехи, по которым пролегал путь образа до рассматриваемой нами эпохи конца XIV — начала XV ст. Это, в свою очередь, помогло уяснить нам основной характер художественного наследия, каким владел преподобный Андрей Рублев. Затем наш обзор коснулся эпохи, в которую он жил, и людей, его окружавших. Только после рассмотрения небольших письменных данных, касающихся его биографических сведений, мы сочли возможным приступить к анализу его произведений и установлению характеристики его творчества с точки зрения художественных способов воплощения им богословских идей в образах, как отражающих в себе русское религиозное мирозерцание того времени.

---

Настоящая работа является курсовым сочинением, написанным мною в 1951 г., по окончании Московской Духовной Академии. В последующие годы (1956—57 и 1960—70) мне предлагалось дважды редакцией «Журнала Московской Патриархии» опубликовать ее в сокращенном виде. В обоих случаях я отклонял это предложение, мотивируя занятость служебной работой и отсутствием при себе соответствующей литературы, к тому же у меня были сомнения в правильности выдвинутых мною положений. В настоящее время после показа сочинения специалистам и положительного их отзыва я, наконец, решил отдать его в печать — в сборник «Богословские труды», на что получил согласие от председателя редколлегии сборника — митрополита Ленинградского и Новгородского Антония 29 мая 1979 г. — *Астор*.

Обзор памятников этого художника мы вынуждены начать с его главного произведения — иконы Святой Троицы, созданной им на склоне своей жизни. Нарушение хронологической последовательности объясняется следующими обстоятельствами. Прежде всего, этот памятник имеет свой, так называемый, паспорт, т. е. письменные, хотя и косвенные, данные о написании его преподобным Андреем Рублевым. Далее, это произведение имеет в исчерпывающей степени всю совокупность характеризующих его творчество особенностей, которые в тесном взаимоотношении с глубочайшей христианской идеей, ими выражаемой, дают большой художественный материал для исследования.

После рассмотрения иконы Святой Троицы мы переносим свой обзор на некоторые из памятников, связанных с его творчеством и имеющих основания считаться им написанными. То будут отдельные иконы из иконостасов Троицкого собора в Троице-Сергиевой Лавре, Успенского собора во Владимире, Благовещенского собора в Кремле и из собора г. Звенигорода, что на Городке. Частично при этом нами будут использованы для сравнения некоторые изображения из фресок Владимирского собора, также относящихся к его кисти.

Произведения преподобного Андрея Рублева будут нами рассматриваться в плане его творческой деятельности над созданием каждого образа, имеющего свой путь развития, на основе вдумчивой работы над художественными его способами выражения. Его творчество явится перед нами как богатая сокровищница многовековой художественной церковной культуры, дополненная в значительной мере русским религиозным миросозерцанием, создавшим свою национальную иконопись.

## ВВЕДЕНИЕ

Вопросы, связанные с формами воплощения образа, имеют своим исходным началом самую идею, которую они призваны выражать. Что такое «образ» в православном его понимании? — вот что нам надо сначала выяснить.

Понятие об образе и формах его выражения находит свое отражение у святых отцов Церкви задолго до иконоборчества; в период же последнего эти вопросы приобретают особенную остроту в церковной жизни. Правда, главное внимание в это время уделяется вопросу о допустимости вообще существования икон в Церкви и их почитания. Поэтому выяснение принципиальных положений, связанных с воплощением образа, не имеет той исчерпывающей глубины, которая возникла лишь впоследствии. Так, в высказываниях об образе, как подобии первообраза, не всегда ясно указывается, в чем, собственно, оно должно состоять.

Однако при детальном рассмотрении ряда отрывочных замечаний и отдельных формулировок, дающихся святыми отцами, можно вынести довольно исчерпывающее представление об интересующих нас вопросах.

Так, прежде всего можно сделать заключение о том, что само по себе возникновение образа в Церкви есть дело Божьего Домостроительства. «Наличие в мире образа есть дело Божьего предопределения, ибо в Божьем неизменном Совете предвечном, как бы в идее, содержатся изображения и образцы тех вещей, которые имеют быть от Него», — говорит святой Иоанн Дамаскин<sup>2</sup>.

Если же это так, то нет ничего удивительного предположить, что образ как при своем возникновении в Церкви, так и в дальнейшей истории своего развития, нуждался и находился под особым Божьим Промышлением. Богом посылались и вдохновлялись на это столь ответственное дело как отдельные личности, так и целые культуры —

отражать в их религиозном искусстве в видимых формах невидимые свойства Первообраза, без чего бы мы «не в состоянии (были) подниматься до созерцания духовных предметов», «ибо мы имеем нужду в том, что нам родственно и сродно», т. е. познавать Бога посредством образов и форм, содержащих в себе Его отличительные свойства<sup>3</sup>.

Для изображения же Богочеловека — Господа нашего Иисуса Христа, по-видимому, надлежало создать формы, приличествующие столь возвышенному Первообразу, чтобы, созерцая их, возноситься всем существом к Нему.

По словам святого Дионисия Ареопагита, человеколюбию Божию угодно было облекать в вид и форму то, что лишено всякого образа и вида, и сверхъестественную простоту Божию, не имеющую формы, изображать, наполняя изображение разнообразием форм («делимых знаков»), согласно нашему пониманию<sup>4</sup>. Образ, по выражению сего святого отца, есть «видимое невидимого, ибо в нем изображается живущий в видимом теле невидимый дух».

Так постепенно святые отцы вводят нас в понимание духовного содержания образа, долженствующего отражать в себе духовные черты первообраза. Святые отцы делу иконотворения придавали большое значение и подчеркивали важность искусного воспроизведения духовного образа святого. Так, в частности, святой Василий Великий призывает «славных живописцев» — для восстановления в памяти образа мученика Варлаама, «чтобы они при помощи искусства сделали великим образ мученика, осветили его красками своей мудрости», ибо, по смирному заявлению Святителя, он был неясно нарисован его словами. «Да увижу, — говорит он, — борца (т. е. мученика. — А. С.) яснее нарисованного на вашей картине»<sup>5</sup>. Отсюда вытекает необходимость избирать те средства художественного выражения образа, которые могли бы лучше передать его духовные черты. Святой отец далее отмечает эту особенность образа, говоря, что подобие его состоит в самой форме художественного воплощения образа<sup>6</sup>.

Заботясь о передаче внутренней сущности образа, святые отцы общую форму его воплощения видят в красоте. «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и как луч, услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию», — говорит по этому поводу св. Иоанн Дамаскин. Слава Божия, выражаясь в духовной красоте, имеет своим источником Божие на то соизволение. Ссылаясь на святого Василия Великого, тот же святой отец уподобляет красоту иконы мелодии Псалмопевца: Святой Дух, по словам святого Василия Великого, зная, что руководить человеческим родом в деле добродетели трудно и что он нерадив, присоединил к псалмопению мелодию<sup>7</sup>.

Далее святыми отцами тонко подмечается разница между внешней красотой форм и духовной, подлинной красотой, в которой почивает слава Божия. «Божественная красота, по словам святого Василия Великого, проявляется не в каком-либо наружном виде и не в прелести, обусловленной каким-либо изяществом красок, но усматривается в неизреченном блаженстве, сообразно с добродетелью»<sup>8</sup>. Говоря о формах воплощения образа, святые отцы не столько заостряют вопрос о характере, сколько о живой, непосредственной передаче первообраза, путем реальной передачи действительности. Иначе и быть не могло. В ту пору еще не возникло проблем, связанных с художественным построением образа путем условного иконописного стиля, но зато — что очень важно — дано принципиальное разъяснение, по какому пути должно следовать его художественное развитие.

Вторым существенным моментом принципиального значения в образе был момент повествовательный, иллюстративный. От иконы, в частности, Святая Церковь ждала последовательного изложения священ-

ных событий Ветхого и Нового Завета, мотивируя это требование необходимостью зрительного показа библейской истории для неграмотных. Об этом в Деяниях VII Вселенского Собора сказано следующее: «Пусть рука искуснейшего живописца наполнит (храм) историями Ветхого и Нового Завета, чтобы и те, которые не знают грамоты и не могут читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших истинному Богу и возбуждались к соревнованию достойным и приснопамятным доблестям»<sup>9</sup>.

Став на путь последовательного развертывания библейских сюжетов, Церковь тем самым вынуждала художников искать художественные способы передачи подобных композиций на плоскости иконы или религиозной картины. И мы видим, что уже во времена святого Кирилла Александрийского (IV в.) подобные изображения, возможно, имели место в Церкви. Так, в послании его к Акакию, епископу Скифопольскому, читаем следующее: «Не пожелал ли бы всякий из нас видеть изображенную на доске историю Авраама, как бы ни изобразил ее живописец, вместе ли на одной картине все, что сказано (в Библии.— А. С.), или по частям и отдельно, и, следовательно, одного и того же (Авраама изобразил бы) несколько раз и с разных сторон, т. е. или восседающим на осле вместе с отроком и сопровождающими слугами, или... уже возложившим сына на дрова и вооружившим десницу мечом, чтобы совершить заклание? Во многих местах изображаемый с различной стороны Авраам есть везде одно и то же лицо, хотя целью писателя и было сообразоваться всегда с требованиями обстоятельств, потому что было бы неудобно, да и невозможно зараз видеть все упомянутые деяния Авраама»<sup>10</sup>.

Нетрудно заметить, что подобные нужды Церкви представляли для иконотворчества как и наиболее трудные задачи, так и в одинаковой мере таили в себе богатейшие возможности для дальнейшего художественного развития в сторону условного стиля с его законами многопланового построения изображений образа<sup>11</sup>. Идейная глубина церковного учения, широта исторического материала, нуждавшегося в показе изобразительными средствами специфического характера, и были в основном теми вехами, через которые должен был проходить путь образа в Церкви. Это, в свою очередь, требовало от изобразительного искусства большой художественной культуры построения образа и глубокой, по существу внутренней выразительности. Первую задачу на себя взяло еще ранее, задолго до появления христианства, античное искусство, вторую в блестящей, исчерпывающей глубине разрешило византийское искусство, объединив в себе творческие достижения греческого искусства эллинского и эллинистического периодов с глубоко символическим, одухотворенным искусством Востока. Три огромные культуры вошли в церковное иконотворчество, каждая дополняя в чем-либо другую, в результате чего Церковь создала образ в его непревзойденной глубине и большой художественной выразительности. Бережно храня его формы, как откровенную святыню, она донесла его до принявшей христианство Руси. Преподобному Андрею Рублеву выпала честь наряду с другими мастерами вложить свой богатый вклад в дело дальнейшего развития на русской почве.

\* \* \*

Формы религиозно-художественного образа возникли еще в языке, в античную пору расцвета греческого искусства.

Нам важно отметить одну из основных особенностей греческого искусства, а именно: преследуя цели воплощения идеи Божества в своих статуях богов и героев, оно обоготворяло и возвышало в них реальную человеческую природу. Будучи же по природе своей богоподоб-

ным, человеческий образ в греческом искусстве достиг непревзойденной, идеальной душевной красоты в столь же возвышенных формах на основе правдивого реализма.

Художники Эллады, наблюдая все время тело в обыденной обстановке, изучая проявления в нем глубокой внутренней жизни, пришли к выводу, что гармоничная пропорциональность его устройства таит в себе нравственное начало. Одухотворенная красота человеческого тела исключала возможность наличия отрицательных сторон в человеке.

В результате вдохновенной работы над идейным воплощением человеческих форм в искусстве на протяжении нескольких столетий греческое искусство обогатилось высокой художественной культурой построения человеческого образа: композиционного, рисуночного и живописного. Подобная целеустремленность в искусстве была не только результатом антропоморфического характера греческой религии, но в значительной мере объяснялась самим мировоззрением греков античной эпохи, весьма существенным элементом которой было гармоническое восприятие мира, полное жизнерадостности, телесного и духовного здоровья. Кому не знаком девиз этой эпохи: «В здоровом теле — здоровый дух!» И если мы называем греческую философию «христианкой до Христа», то не следует ли и греческое искусство считать предвестником грядущих великих постижений Божественного Лица Христова в искусстве?

В этом великом подготовительном этапе, предшествовавшем появлению образа в Христовой Церкви, нельзя не усмотреть промыслительной Десницы Божией, ведшей человечество к достойному принятию человеческой плоти, как плоти Христовой. Высокоразвитому искусству церковной живописи предшествовал период так называемого эллинистического расцвета греческого искусства, в особенности заострявшего вопрос психологической, идейно-портретной выразительности человеческого образа. Поэтому и не случайны были восторги святых отцов Церкви при виде христианских образов и религиозных картин, художественное воспроизведение которых способно было их приводить в глубокое умиление и слезы. Так, в Деяниях VII Вселенского Собора отцами Церкви вспоминаются случаи плача святого Григория Нисского над картиной, изображающей заклание Авраамом своего сына Исаака, имевшей в ту пору, по-видимому, большое распространение в церковном искусстве<sup>12</sup>.

В язычестве, таким образом, была разрешена проблема идеи иконы, так же, как даны были основные принципы условной живописи. Христианская Церковь изменила содержание изображений, но усвоила художественное построение иконы (см. фото на вкладке № 1, оборот). Далекое не случаен тот факт, что образ вошел в жизнь Церкви в силу обычая у язычников иметь в домах идольские изображения. Об этом так отзывался Евсевий Кесарийский. Упомянув о распространении в его время изображения апостолов Петра и Павла, он замечает: «Нет ничего удивительного в том, что древние люди из язычников, благодетельствованные нашим Спасителем, сделали таковое, когда мы видели, что делаются красками изображения как самих апостолов Петра и Павла, так и Самого Спасителя, ибо древние, как и естественно, без всякого недоумения, в силу существовавшей у них языческой привычки имели обыкновение воздавать таким образом почести (своим спасителям)»<sup>13</sup>. Богоподобие человеческой души — вот что сроднило язычество с христианством на почве искусства. Именно здесь коренится основа общечеловечности, универсальности, так называемой «античности» в иконе.

Восприняв в некоторой доле художественное построение художественно-религиозного образа от языческого мира, Церковь, безусловно,

не могла остановиться на этих формах, не лишенных в известной мере большой доли языческой чувственности. Сам по себе эллинистический период таил в себе новые художественные возможности воплощения образа в силу взаимодействий греческого искусства с восточным. С самого начального периода своего существования христианское искусство заявило себя как нуждающееся в символах для отображения в них христианских идей. По этому поводу профессор Н. П. Кондаков замечает, что художественная форма, заимствованная от языческой антики, получила в христианстве новое содержание. Эта задача выпала на долю Египта и Сирии, имевших в своем искусстве особое стремление к символическим образам<sup>14</sup>. Древние христиане, еще не умевшие вложить в языческие формы глубины своих верований, с одной стороны, и боясь раскрыть свои религиозные тайны, с другой, предпочитали символические изображения прямым историческим сюжетам, явившимся несколько позднее. Символ, таким образом, стал излюбленной формой христианского искусства на заре его появления. Это зерно не замедлило пустить свои глубокие корни во все элементы художественного построения образа. Так незаметно совершался медленный процесс создания иконописного стиля под воздействием восточного искусства и стремлений к углубленной психологической трактовке образа. Под влиянием все более углубляющихся интересов к подобной возвышенной трактовке, на почве богословских споров и иконоборчества происходит поступательное движение в сторону разработки иконографического канона. Уже на VII Вселенском Соборе отцы Собора выносят постановление о подчинении художников требованиям Церкви в отношении иконографических норм при написании образа<sup>15</sup>.

Однако был и другой момент, который при своем развитии мог снижающе действовать на художественную культуру построения образа. То была чрезмерная склонность Востока к орнаментальным формам, к усилению экспрессивных элементов в образе, что при недостаточной высоте изобразительных средств данного искусства могло оттеснить в сторону богатейшее наследие античности. Но здесь на помощь приходит Византия с ее столичным искусством и необычайно тонким богословским пониманием сущности художественного построения христианского образа. Начался период созидания образа византийским искусством, на протяжении многих веков упорно работавшим над возвышением форм религиозной идеи, над особыми способами ее художественного выражения. По словам академика В. Н. Лазарева, Византия явилась глубоко органическим и монолитным единством художественных форм, растворившим в своем стиле как античный сенсуализм, так и примитивные экспрессионистические тенденции Востока<sup>16</sup>. То был последний этап в развитии образа, объединивший творческие достижения антики и восточного искусства, как бы переплавивший их в своем творческом процессе и тем самым доведший образ до предельной высоты при помощи иконописного стиля. Византийский стиль явился подлинным выражением глубины христианских идей, нашедших в нем свое наилучшее формальное завершение. Христианский мир обязан Византии, ее мудрому, срединному пути, который она избрала, находясь между двумя несколько исключаящими друг друга искусствами. На всем протяжении своего художественного пути Византия отдавала должное заслугам антики в деле архитектурного построения образа, исходящей из богоподобия человеческих форм. Это служило ей основной базой в деле создания художественной культуры построения образа. С другой стороны, она не в меньшей мере сознавала великую значимость аскетических достижений в восточном искусстве, имевших в своем художественном выражении элементы символической условности, которые также составили основу византийского искусства, его иконографический канон форм образа.

Во всех лучших созданиях византийского искусства мы можем наблюдать отзвуки того и другого искусства, органически им усвоенные. Византия, на протяжении нескольких веков выражавшая идею возвышающегося над миром образа, неуклонно стилизует его формы, которые, постепенно освобождаясь от античного реализма, восходят к абстрактному своему выражению, характеризующему тем самым ее стиль.

Это поступательное движение, полное глубокой целеустремленности, имело закономерный путь художественного развития, хотя, может быть, оно слагалось, на первый взгляд, из случайных элементов. Пусть это будет называться, в частности, изобретением миниатюристов, искавших себе облегчение, путем обводки контуров изображений, прибегать незаметно к элементам условности, из которых слагался постепенно графический стиль, как то правильно подмечает академик И. Э. Грабарь<sup>17</sup>. Пусть это будет, наконец, являться требованием централизованной церковнополитической устремленности в деле создания иератического стиля, как то полагают академик В. Н. Лазарев<sup>18</sup>. В данном случае для нас весьма важен сам факт, а не те элементы, из которых он складывается. То был факт поступательного развития форм образа, воплощавшего в себе духовную красоту, коей основание была слава Божия, по словам святых отцов Церкви. Величайшие произведения византийской живописи до сих пор удивляют нас своей глубиной содержания и аристократизмом форм их выражения. То были творения высокого художественного стиля, на протяжении ряда веков имевшего свои различные варианты, из различия которых между собой мы ясно узнаем эпоху, создававшую тот или иной стилиевой вариант.

Конечно, такое творчество было в полном смысле соборным, и можно не без основания ставить вопрос о благодатном водительстве Божиим, соединявшем отдельные, разрозненные историко-художественные течения в один поток церковного иконостворчества.

## ГЛАВА I. ХАРАКТЕРИСТИКА ЭПОХИ.

### СЕВЕРО-ВОСТОЧНАЯ РУСЬ КОНЦА XIV — НАЧАЛА XV в.

Эпоха конца XIV — начала XV столетия, в которую жил и творил преп. Андрей Рублев, была выдающейся по своему исключительному значению в истории Русского государства. Она знаменовала собой возрождение национальной культуры в связи с созревшим в сердцах русских людей стремлением к объединению всей Руси для свержения татаро-монгольского ига<sup>19</sup>.

Подобное устремление русского народа делало этот культурный подъем особенно сильным и ярко выраженным во всех областях, в частности, в искусстве.

Русь в ту пору осознала себя как единое государство, единую землю, единый народ. Объединение шло под главенством московских князей, принявших на себя титул «великих князей всея Руси» и смотревших на себя как на выразителей народных интересов, собирателей русских земель воедино.

Москва становится сердцем Руси, символом ее освобождения от ненавистного ига. В это общегосударственное дело были втянуты все лучшие силы государства, главные его представители.

Русская Церковь играет в это время крупнейшую роль в деле создания русской государственности и национального объединения. Ее глава — митрополит переезжает из Владимира в Москву и тем самым подчеркивает значение Москвы не только как государственной, но и как церковной столицы<sup>20</sup>. Сплоченность воедино государственно-политических и церковных устремлений особенно благоприятно отражается

на всеобщем народном объединении и на поднятии всей русской культуры в целом.

Достаточно вспомнить деятельность трех великих представителей Русской Церкви того времени: святого Алексия, митрополита Московского, святого Стефана Пермского и преподобного Сергия Радонежского. Каждый из этих святых мужей положил свою особую лепту в дело созидания и укрепления Русского государства, выполняя на своем посту единое дело общегосударственного значения.

Святитель Алексий был главным советником трех великих московских князей, руководил их боярской думой, ездил в Орду для переговоров с ханами, утверждал среди остальных русских князей власть великого Московского князя.

Святитель Стефан, внедряясь в глубь Пермской земли, населенной зырянами, распространял там христианство и культуру.

Наконец, преподобный Сергий своим личным примером деятельно-подвижнической жизни становится на все последующие века, не говоря уже о современниках, непревзойденным нравственно-религиозным идеалом для всего русского народа<sup>21</sup>. Он соединил в себе личный подвиг с общественным служением своему народу и его государственности и те же принципы вдохнул во множество своих учеников и последователей. Этим самым преподобный Сергий, как нельзя лучше, охарактеризовал идейное лицо русского монашества того времени, соединение личного подвига с ревностным служением своей родине в деле восстановления духовных народных сил и воодушевления всех на борьбу с врагом.

Общезвестен факт его благословения великого князя Дмитрия Донского на победоносную битву с татарами на поле Куликовом, когда он скрепил свое благословение посылкой от себя в помощь русским войскам двух иноков-богатырей Пересвета и Осляби. Послушно исполняя наказ великого московского князя, преподобный Сергий едет в Нижний Новгород мирить претендующих на его владения братьев-князей, проявляет при этом непреклонную волю, закрывая от лица митрополита нижегородские храмы и тем самым подчиняя непокорный город миротворческим требованиям Москвы<sup>22</sup>.

Деятельность всех вышеуказанных святых мужей наглядно показывает, насколько велико было нравственное и политическое влияние Церкви в целом и монастырей, в частности. Мир и монастырь слились воедино в общем строительстве культуры и национальной независимости государства. Монастыри в ту пору были лучшими руководителями народа и воспитателями его духа. Временно уходя от мира в лесные дебри, монашествующие были вместе с тем первыми людьми, осваивавшими новые земли и расширявшими государственные границы родины. Вслед за ними устремлялось население, ища себе в них нравственной и материальной поддержки. Так насаждалась духовная и материальная культура там, где царили непроходимая глушь и невежество.

Культура монастырей в ту пору была очень высока. В монастырях сосредоточивались большие библиотеки, переводились и писались книги, составлялись порой летописные своды. Монастыри выделяли из своей среды лучших представителей на духовную ниву. Они же имели в своих рядах лучших живописцев того времени. Так, в одной из обителей под покровом преподобного Сергия воспитался величайший русский живописец преподобный Андрей Рублев.

Прежде чем говорить о нем, следует остановиться на характеристике личности самого основателя Троице-Сергиева монастыря — преподобного Сергия, Радонежского чудотворца, который мог прямым или косвенным образом — через посредство ученика своего преподобного Николая — воздействовать на духовное развитие личности великого ма-

стера. В житии преподобного Сергия Радонежского, написанном Епифанием, есть, по словам Ю. А. Лебедевой, «целый ряд указаний на особое отношение его к догмату о Святой Троице», до сих пор почему-то не отмеченное исследователями<sup>23</sup>. Далее тот же исследователь указывает на ряд мест из жития преподобного Сергия, подтверждающих его положение «об особом культе Троицы, который насаждал Сергий Радонежский в Московском княжестве»<sup>24</sup>.

Подмеченная автором эта особенность духовной характеристики преподобного Сергия имеет очень важное значение как для духа монастыря, основателем и охранителем которого он сделался на все времена, так и для рассматриваемой эпохи. То было время, полное народных бедствий как внешних, так и внутренних. «Борьба с татарами и Литвой за национальную независимость и с удельными князьями за политическое объединение была очень тяжела для русского народа»<sup>25</sup>. Беспрестанные войны, вторжение иноземцев вплоть до самой Москвы, стихийные бедствия — все это привело к оскудению нравственных сил народа<sup>26</sup>. Письменные источники лаконичны, но ярко характеризуют тяжкие испытания, пережитые Русью того времени. «Степенная книга», отмечая время после нашествия Едигея, упоминает: «Быша тогда мнози рати и моры частые», а в завещании митрополита Фотия говорится: «Все запустело, изнурено и расхищено»<sup>27</sup>. В таких безрадостных выражениях рисуется положение жителей страны того времени.

Русский народ нуждался в сильной идейной поддержке для перенесения всех своих невзгод; более того, требовалось в основу государственного становления Руси положить краеугольный камень — идею, которая не только бы освещала путь людей для их объединения в деле создания национального государства, но и давала бы силу преодолевать трудности, через которые этот путь пролегал. Такой благодатной, всеосвещающей и все воедино соединяющей идеей явилось таинство любви во Святой Троице, призывающей к подобному объединению всех людей: «Да вси едино будут» (Ин. 17, 21). Преподобный Сергий и был действенным носителем этой идеи. Вся жизнь его с младенческих лет связана с чудным, таинственным Именем Святой Троицы. Епифаний Премудрый замечает о преподобном Сергии следующее: «Чего он так желал — озарения Пресвятыя Троицы, то и получил»<sup>28</sup>. После многих лет подвижнической жизни он сподобился этого дара — во исполнение предсказания о нем, исшедшем из уст некоего таинственного старца. Таинственный инок, придя в дом, к родителям преподобного Сергия, в то время еще юного отрока Варфоломея, произнес: «Сын ваш будет обителем Святыя Троицы и многих за собой приведет в разум Божественных заповедей»<sup>29</sup>.

Введением преподобным Сергием общежительного принципа в своем малом монастыре было заложено первое общественное начало нового строя духовного единения иноков. Идея духовного объединения должна была распространиться не только на монастыри его последователей и учеников, но и на всю Русь того времени и всю последующую историю родины. Сам монастырь был посвящен чудному Имени Святой Троицы. В нем последовательно возникают одна за другой церкви в честь сего Имени. В одной из рукописей XV в. так оценивалось значение Святой Троицы для всего духовного направления, созданного преподобным Сергием: «Преподобный Сергий поставил храм Пресвятой Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы воззрением на Святуя Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего»<sup>30</sup>. Так преподобным Сергием была заложена идейная, непостижимой глубины религиозная основа для создания родины в честь и славу Пресвятой Троицы. Отсюда начинается во множестве строительство храмов в честь Святой Троицы, и, что характерно, впоследствии эти

храмы имеют приделы в память и похвалу Ее читателя — преподобного Сергия. Вот где кроется глубочайший смысл и основа всего делания преподобного Сергия для Руси того времени, для всей последующей истории Русского государства в целом.

Создание преподобным Андреем Рублевым иконы Святой Троицы должно мыслиться как начало непрерывной цепи вещественных памятников на Руси в память этой величайшей идеи наравне с церквями, носящими это имя.

Делание преподобного Сергия, столь тесно связанное с троицной идеей, совершалось параллельно с усиленным интересом византийского богословия к этому догмату, вопрос о котором получил окончательное выяснение в так называемых «паламитских спорах» об общей благодати Пресвятой Троицы. Вопрос этот глубоко занимал преподобного Сергия и для осведомленности в нем он посылал в Константинополь своего доверенного представителя, одного из близко стоявших к нему учеников — Афанасия, игумена Высоцко-Серпуховского монастыря<sup>31</sup>.

Таким образом, Троице-Сергиев монастырь явился как бы неким духовным лицом всей Руси, идейным выражением ее духовносозидательной основы, ее культуры и государственности. Полноценные силы народа получают соки от его духовной закваски. Преподобный Сергий явился как бы духовным сердцем русского народа. «В его лице русский народ осознал себя, свое культурно-историческое место и только тогда, осознав себя, получил историческое право на самостоятельность»<sup>32</sup>. «Смертоносной разделяющей людей было противопоставлено в лице преподобного Сергия живоначалное единство, неустанно осуществляемое духовным подвигом любви и взаимного вспомоществования»<sup>33</sup>. Несомненно, эти идеи вкладывались в видных людей того времени, подобных великому князю Димитрию Донскому. В истории открылся новый век — век культурного воплощения духовного единства русского народа во имя таинственного и абсолютного единства Святой Троицы<sup>34</sup>.

Поборник национального созидания древней Руси назывался старцем «чюдным», житие которого было «чистое, тихое и богоугодное»<sup>35</sup>. Еще в его молодости современниками отмечались в нем следующие нравственные качества: «тихость, кротость, слова молчание, смирение, безгневие, простота без пестроты, любовь же равну ко всем человеком»<sup>36</sup>. Особенности были у преподобного Сергия и формы обличения провинившихся из братии обители: «не яростию обличаше я и наказаше, но яко издалуче с тихостию и кротостию акы притчами наводя. глаголаше им, хотя уведати тщание и усердие их аще к Богу»<sup>37</sup>.

Мы отметили лишь те черты из характеристики преподобного Сергия, которые имеют непосредственное отношение к нашей теме, чтобы показать тот дух и ту целеустремленность, которой была пропитана жизнь и духовная атмосфера обители Святой Троицы, где был иноком преподобный Андрей Рублев. Именно здесь он мог лучше всего уяснить себе свой духовный и творческий путь в столь глубоководной, нравственной и культурной обстановке. Глубина его произведений получила здесь свою духовную закваску путем как его личного монашеского подвига, так и всего, что он здесь видел, слушал, наблюдал, созерцал.

Преподобный Андрей Рублев был подлинным сыном своего народа и эпохи. Чтобы лучше себе представить культурные устремления Руси того времени, следует коснуться вопросов, тогда интересовавших русское общество, лучших представителей его столичной культуры. С этой целью рассмотрим культурные запросы того времени. То была эпоха глубокого интереса к своему национальному прошлому, к эпохе своей

независимости, к старому Киеву. Одновременно с этим Русь была в оживленных сношениях с Византией, включалась в ее духовные и культурные запросы; она также не была оторвана и от Запада. Все это очень обогащало духовное развитие носителей русской культуры, способствовало росту идеи самосознания и призывало к разрешению животрепещущих вопросов, связанных с национальным возрождением народа и всей страны в целом. «Именно в этот период, — по словам Д. С. Лихачева, — складывались своеобразные черты русской государственности, русской культуры, русского характера». «Киев и его князь Владимир становятся представителями Руси: страны и народа»<sup>38</sup>. Русский человек почувствовал необходимость оглянуться на свое прошлое во имя идеала будущего. Этим объясняется также и желание московских великих князей вести свое великокняжеское происхождение от киевского князя Владимира через владимиристо-суздальских князей. Димитрий Донской первый стал на ту точку зрения, что Москва является наследницей Владимира. С этой целью в свое время московские князья ездили во Владимир для поставления на великокняжеский престол.

В летописях того времени проводится мысль о безусловной необходимости объединения всех князей во имя сохранения себя от междоусобиц и распри. Глубокое чувство проникновения в национальные интересы родины придавало летописям особую серьезность и значительность. Их содержание было одним из основных проявлений национальной специфики русской культуры<sup>39</sup>. Эту же линию всегда проводила и Русская Церковь в лице своих иерархов, всегда считавших своим святительским подвигом мирить враждовавших между собой князей. Древнейшие летописи, так же, как и «Слово о полку Игореве», содержат в себе призывы к объединению Русской земли. Особенно ярко эта мысль выражена в «Повести временных лет» (Выдубецкая редакция, XII в.): «Почьто губим Русскую землю, сами на ся котору деюши? а половци землю нашу несуть розно, и ради суть оне межю нами рати; да ныне отселе имемся в едино сердце и блюдем Русьские земле». «В этих призывах слышался голос народной мудрости, требовавшей единения всех сил страны для защиты родины»<sup>40</sup>.

То же можно сказать и в отношении изобразительного искусства. Область изобразительных искусств, наряду с другими культурными отраслями, представляла собой особый характерный момент в жизни Руси конца XIV — начала XV ст. Здесь также в значительной мере сказались внимание к своей истории. Оно нашло свое отражение в повышенном интересе к владимиристо-суздальскому зодчеству в связи с политическими идеями Москвы как наследницы этой культуры. Происходит ремонт Владимирского Успенского собора, в Московской Руси строятся храмы, близкие по стилю владимиристо-суздальскому зодчеству. Обращаясь к живописи того времени, мы видим в ней элементы, характерные для Руси того времени и показывающие, что Русь по части художественного развития переживала в известной мере те же изменения, что Византия и западноевропейская культура.

Эпоха конца XIV — начала XV вв. проходит под знаком внимания к человеческой личности. То был поворот огромной значимости, ибо он заставил все перечисленные культуры коренным образом пересмотреть, в частности, формальное построение образа, что стояло в теснейшей зависимости от отношения к внутреннему его содержанию. Этот поворот к индивидуальной человеческой личности повышал ее значимость, вел к углубленной трактовке ее в искусстве. Одновременно происходил процесс освоения культуры, повышался интерес к познанию и расширенному умственному кругозору.

Подобные явления происходят и в умозрительной области византийского монашества, яркий пример которого представляет собой свя-

той Григорий Палама. Богословское течение в связи с этим выдающимся богословом XIV ст. слывет под названием «исихазма». Его сторонники углубляли вопрос о роли чувств в человеческой жизни, являющихся, с их точки зрения, основами человеческого знания. Святой Григорий Палама явился ярким выразителем идей исихастов, которые не были каким-либо новым аскетическим учением, повторяя идеи о созерцательной жизни восточного монашества, но углубленное внимание к подобным вопросам весьма своевременно подчеркивало духовную и телесную значительность природы человека.

Основная мысль святого Григория Паламы в учении о человеке сводилась к тому, что человек, будучи создан по образу и подобию Божьему, занимает центральное место во вселенной<sup>41</sup>. Человек, по его словам, есть «некий малый мир», отражающий в себе все мироздание и объединяющий собою его в единое целое, поэтому и произведен позже всех, как бы являясь заключением мироздания<sup>42</sup>. Но на этом святой Григорий не останавливается. Он говорит о том, что «человек в большей степени, чем ангел, наделен образом Божиим, хотя (ангелы) и превосходят нас во многом, но в некотором отношении они ниже нас. Если они являются простыми исполнителями велений Божиих, то человек в качестве душевно-телесного существа создан для господства и властвования над всей тварью»<sup>43</sup>.

Особого интереса с нашей стороны заслуживает учение святого Григория Паламы о соучастии человеческого тела в духовной жизни человека. «Тело, — говорит он, — подобно душе, есть творение Божие и есть не одна душа, но соединение души и тела. Обладая этой телесностью, человек более в себе запечатлел образ Божий, нежели ангелы, являющиеся чистыми духами»<sup>44</sup>. Благодаря соединению с телом человек получил животворящий дух, что его возвышает над ангельским естеством.

Благодаря учению святого Григория Паламы подчеркивалось значение в человеке тела как обиталища Святого Духа, в силу чего тело имеет способность переживать под влиянием души некие духовные расположения; оно уже в здешней жизни может соучаствовать в благодатной жизни духа<sup>45</sup>.

Подобный взгляд на человеческую плоть как ближайшую соучастницу в человеческом обожении, в духовном ее преображении приводил искусство к исканиям воплощения этих глубин в человеческом образе, следовательно, и в Божьем образе. Художники стремятся к усиленному психологическому выражению образа. С другой стороны, происходит постепенное приближение Божьего образа к человеческому. Стирается резкая грань, существовавшая между обоими образами в период XII—XIII вв.: в Божественном образе появляются мягкие душевные качества, исчезает строгая абстрактная, надмирная величавость. В фигуры действующих лиц вводится сильное, порывистое движение жизни; это передается и на состояние одежды, как бы развевающейся от сильного ветра; всё большую роль приобретает наблюдение над природой, усиливается интерес к пейзажу, в орнамент проникают реалистические детали, ярко загораются краски, своей тональностью напоминающие цвета природы<sup>46</sup>. Все эти веяния нашли яркое отражение, в частности, в искусстве Новгорода второй половины XIV ст. Достаточно вспомнить творчество гениального византийского мастера Феофана Грека, полное глубокого психологизма, тонких наблюдений над действительностью, замечательного понимания колорита, путем лаконичных средств достигающего больших художественных нюансов<sup>47</sup>.

Ранее Новгород, а позже Москва представляли из себя большие художественные центры, куда со всех сторон стекались лучшие русские и иноземные мастера искусства. При такой значительной культур-

ной обстановке можно было многому поучиться, многое подметить, культурно расти. Сами представители власти, государства и Церкви в лице, например, Димитрия Донского, святого митрополита Алексия, преподобного Сергия, святого Стефана Пермского и других, подобных им деятелей составляли лучшую, прогрессивную часть общества, которая усиленно трудилась на благо созидания расцветающего своей национальной жизнью отечества<sup>48</sup>. В. О. Ключевский о названных трех святых говорит: «Эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV в., делая его зарею политического и нравственного возрождения Русской земли».

Русь посещают греки, сербы, болгары. Они пишут иконы, расписывают храмы, приобщают русских к высокой многовековой культуре Византии. Русская литература и искусство приобретают известность в славянских странах и в землях, граничащих с Русью.

В таком-то значительно культурном окружении и вырастает преподобный инок Андрей Рублев в гениального, ведущего художника Московской Руси конца XIV — начала XV вв. Он вдумчиво присматривается к драматическому творчеству Феофана Грека, его помощников и товарищей, улавливает ведущие в нем черты, проникается ими, вдохновляется, но не продолжает их в своем творчестве, а творит свое, родное искусство, дает своеобразные глубоконациональные образы, которыми не ошеломляет, не изумляет, подобно Феофану, виртуозностью кисти и процессом работы, не разговаривает, как тот, на ходу при этом с посетителями — нет, он русский инок, в тиши лесов, в уединении, молитве, созерцании создает образы, полные внутренней гармонии, проникающие в Божественную жизнь и близкие нуждам и запросам исстрадавшейся от народных бедствий русской души.

\* \* \*

Биографические данные о преподобном Андрее Рублеве мы почерпаем как из житий преподобных Сергия и Никона, так и из кратких летописных записей и прочих отрывочных источников. Эти сведения весьма невелики и могут служить лишь небольшими вехами, отмечающими отдельные моменты из его жизни и творчества. Однако на основе их можно составить некоторые представления о его личности и тех условиях, в которых он жил и творил.

До нас не дошло сведений о времени и месте его рождения, так же как не знаем и того, где он жил и работал в молодости, сколько времени находился в обители преподобного Сергия и когда он в нее поступил. Первая дата из его биографии падает на 1405 г. — в связи с его работой в Благовещенском соборе в Москве, в Кремле. Здесь он выступает в числе главных художников, хотя и числится третьим по порядку. Он уже «чернец» (инок) и заслуженный мастер. «Тое же весны (1405 г.), — читаем мы в летописи, — начата (бысть) подписывати церковь каменную святую Благовещения на князя великаго дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гречин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев»<sup>49</sup>.

Следующим известием будет являться работа преподобного Андрея Рублева в Успенском соборе во Владимире в 1408 г. Об этой работе мы имеем указание в четырех списках летописей почти одной и той же редакции. «В лето 6916 (1408 г.) мая в 25, начата бысть подписывати великая и соборная церковь Пречистая Володимирская; а мастера Данило иконник да Андрей Рублев»<sup>50</sup>. Здесь впервые упоминается имя инока Даниила, по прозвищу Черный, который, как увидим из других письменных источников, был старшим по возрасту и, может быть, его учителем, ибо всегда упоминается на первом месте и пожизненно связан с преподобным Андреем Рублевым тесными узами дружеской духовной любви. Это проявление дружбы в иночестве — весьма

редкое явление и говорит о сердечной настроенности обоих «спостников», иноков, при соединении ее со строго подвижнической жизнью. Опытное постижение этих глубочайших духовных проявлений, редких в человеческой близости, очень возможно, могло дать свои плоды в произведении Святой Троицы.

Следующим известием следует считать отрывок из «Сказаний о иконописцах», где говорится о написании Андреем Рублевым образа Святой Троицы. «Преподобный Андрей, Радонежский иконописец, прозванием Рублев, писал многие святые иконы, чудны зело и украшены. Бе той Андрей прежде живяше в послушании преподобного отца Никона Радонежского. Той повеле ему при себе написати образ Пресвятыя Троицы, в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу. Последни же живяше в Андроникове монастыре, со другом своим Даниилом, и zde скончася»<sup>51</sup>. Судя по этому известию, икона Святой Троицы была написана преподобным Андреем Рублевым в бытность его в Троице-Сергиевом монастыре, но когда это было, точно не указано. Он, конечно, был уже в это время монахом, ибо выражение «живяше в послушании» не есть указание на состояние его в качестве послушника, а представляет собой, скорее, общее монашеское выражение, по которому всякое дело, исполняемое в монастыре, вне зависимости от звания является послушанием. Данное известие по характеру своего изложения может показаться написанным много лет спустя после указываемого факта. Оно в весьма общих чертах говорит о событиях, как бы уже давно прошедших.

Следующее известие о работах преподобного Андрея Рублева связывается с постройкой преподобным Никоном каменного Троицкого собора, построенного приблизительно в 1422—1423 гг. (точной даты постройки собора история нам не сохранила). В Житии преподобного Никона, написанном Пахомием Логофетом (редакции 1647 г.), говорится сначала, что он «церковь прекрасну воздвиже в память и похвалу своему отцу и многими добротами сию украсив, зело же паки и на се нудящесе еже подписанми украсити ю, но убо от неких возбраням бе скудости прилучившися ради по скорби оной»<sup>52</sup>. Исходя из данного текста, можно предположить, что выстроенный им храм не сразу был украшен живописью, чем, конечно, не мало печалился старец-игумен.

Далее, в том же житии говорится о появлении преподобного Андрея Рублева, Даниила и прочих с ними живописцев для того, чтобы они «подписанми» украсили храм. Там читаем следующее: «Но той (т. е. преподобный Никон) желанием побеждаем, тщашесе узрети своима очима церковь ону всячески украшену и вскоре собра моужи живописцы, в добродетелех совершенны Даниила именем, и спостника его Андрея, и прочих с ними, и абие делу касаются, и зело различными подписанми оудобривше тоу... и яко совершивше вся, абие отходят»<sup>53</sup>, т. е. отъезжают в Андроников монастырь, где они жили последние годы своей жизни. Академик И. Э. Грабарь полагает, что роспись Троицкого собора была произведена в 1425—1426 гг.<sup>54</sup>

Нам кажется весьма возможным предположить следующее. При сличении этих двух отрывков не случайно, что в первом говорится об украшении выстроенного храма «многими добротами», а во втором в двух местах упоминается термин «подписанми». Не могло ли случиться такого факта, что выстроенный храм сразу же был украшен иконостасом и в нем происходила служба, но стены не были расписаны и это обстоятельство не могло, конечно, не огорчать строителя игумена Никона? Эта печаль усугублялась тем, что он предчувствовал скорую свою кончину и таковую же друзей — иноков Даниила и Андрея. В свете такого предположения храмовой иконостас мог писаться в основном тем же составом художников, что и во второй части отрывка, т. е.

иноками Даниилом и Андреем с их помощниками и мастерами, по во второй раз у них могла быть работа сосредоточена, главным образом, над стенами собора — фресками, почему и термин «подписанни» говорит более о настенной живописи, а не об обоих родах живописи вмести.

Следующее и, надо полагать, последнее известие — о работе мастеров в соборе Спасо-Андроникова монастыря. Об этом в Житии той же редакции 1647 г. говорится следующее: «Абие (преподобные Андрей Рублев и Даниил) отходят во един от монастырей Богом спасаемого града Москвы Андроников именем, и тамо церковь во имя Всемилюстивого Спаса такожде подписанни украсивше последнее рукописание на память себе оставиша, и мало пребыв смиренный Андрей оставив свою жизнь ко Господу отиде. Таже и спостник его Даниил, оба добре поживста и в старости велице быста, благий конец прияша»<sup>55</sup>. Далее повествуется о трогательной кончине инока Даниила, в которой сказалась взаимная глубокая любовь спостников-старцев между собой. «Егда бо хотяше Даниил телесного соуза отрешитися, абие видит возлюбленного ему Андрея в радости призывающа его. Он же яко виде его же желаше, зело радости исполнися, братиям же предстоящим поведати им спостника своего пришествие и абие предаде дух»<sup>56</sup>.

Так в Господе и в непрерывающейся взаимной любви почтили два великих русских живописца, показавших как своим творчеством, так и взаимными отношениями друг к другу, не говоря о подвижнической их жизни, что они творили в произведениях то, чем были переполнены их сердца: любовью к Богу и друг к другу, и этим исполнили две основные заповеди Божии. Вот где отчасти скрыта основа глубины чувств в их произведениях.

Характеризуя жизнь обоих старцев, как украшенных «великими добродетелями», именуемых «преподобными» из большого уважения к ним со стороны их окружавших современников, древняя письменность зафиксировала еще одну важную черту, касающуюся их отношения к области иконотворения. В «Отвещании любозаборным», составленном преподобным Иосифом Волоцким, жившим в 1440—1515 гг., читаем следующее: «Чудни они и пресловущи иконописцы Даниил и ученик его Андрей и ини мнози таковы же, и толику добродетель имуще и толику тщание о постничестве и иноческом жительстве, яко им Божественныя благодати сподобитися, и токмо в Божественную любовь преуспевати, яко никогда же в земных упражнятися, но всегда ум и мысль возносити к невещественному и Божественному свету, чувственное же око всегда возводити, ко еже от вешных веков написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Матери и всех святых. Яко и на самый праздник светлаго Воскресения Христова на седалищах седяща и пред собою имуще Божественныя и всечестныя иконы, и на тех неуклонно зряще Божественныя радости и светлости исполняхуся. И не точию на той день тако творяху, но и в прочая дни, егда живописательству не прилежаху»<sup>57</sup>.

Эти сведения преподобный Иосиф Волоцкий заимствовал из рассказов старца Спиридона, бывшего игумена Троице-Сергиева монастыря<sup>58</sup>. Хотя это сообщение и не может для нас служить первоисточником, ибо оно сравнительно позднее и передано через посредствующее лицо, однако в то же самое время является необычайно ценным, ибо несколько приоткрывает нам духовный облик художников<sup>59</sup>. Согласно этому известию, преподобный Андрей Рублев, Даниил и им подобные иноки вели высокодуховную постническую жизнь, имея ум всегда устремленным к Богу, и преуспевали в Божественной любви. Подобная же целеустремленность, соединенная с созерцательностью, лежала в основе их творчества. Как истинные художники, они и в праздники, не исключая даже праздника Пасхи, не выходили из пределов творче-

ских задач, являвшихся для них святым послушанием Церкви. Долговременное взирание на образы в праздничные дни говорит об очень важном моменте — любви к созерцанию, в котором соединялись воедино духовные и творческие устремления, с одной стороны, и глубокая органическая связь с древним церковным искусством, с другой. Все эти элементы находят свое глубокое отражение в творчестве преподобного Андрея Рублева.

Он был по своему духовному складу по преимуществу художником созерцательного направления. Его иноческое звание само по себе уже доказывает эту природную склонность, факт же поступления в тихую лесную прославленную обитель Сергиеву еще более утверждает нас в этом. Всматриваясь в его произведения, мы невольно приходим к мысли о каком-то чрезвычайно глубоком духовном родстве между собой этих трех крупнейших имен — преподобных Сергия, Никона и Андрея. Все они Радонежские, все они служат в похвалу и славу Имени Святой Троицы, для своей родной земли. Вся их жизнь — это напряженный личный духовный подвиг, и у каждого в руках, кроме того, свое особое делание — послушание: два первые из них — деятельные строители монастыря, третий — художник. Но при всем этом трудном сочетании двух основных иноческих подвигов они в то же самое время глубочайшие, проникновенные созерцатели, что является как бы венцом их трудов, сферой, их утешающей и вводящей в таинственное постижение плодов богообщения, в созерцание неких духовных видений, откровений, причем третий из них — преподобный Андрей Рублев, запечатлевает эти откровения во вдохновенном творчестве; все они трое духовными, умными очами зрели Бога. Он им открывался, и третьему выпал жребий эти видения запечатлеть навсегда в образах. Их объединяет между собой глубокое духовное, внутреннее родство: тихость, кротость нрава, неведомые миру прелести и откровения монашеской жизни.

Находясь в зените славы и расцвете своего творчества, преподобный Андрей Рублев, однако, не меняет своей жизни в уединенном монастыре на жизнь в столичной обители до тех пор, пока этого не потребовали сложившиеся обстоятельства. Гениальный мастер богооткровенных творческих дерзаний, он всей душой жаждет напаяться от боговдохновенного источника, струящегося от духовного образа преподобного Сергия. Кто знает, разве исключена возможность, что он мог застать этого светильника еще в живых в годы своей молодости? По мысли исследователей, преподобный Андрей Рублев родился не позднее 60-х годов XIV в. Принимая же во внимание, что преподобный Сергий скончался в 1392 г., можно вполне предположить, что ему в то время было не менее 30 лет при дате его смерти в 1430 г. и возможных годах жизни 70—80, если не более. Во всяком случае написанное им произведение — икона Пресвятой Троицы чрезвычайно убедительно говорит о необычайно гениальном прозрении в тайну Троичности Божества, и не без основания некоторые из исследователей склонны утверждать, что этот замысел был ему дан самим преподобным Сергием<sup>60</sup>. «В иконе Святой Троицы Андрей Рублев был не самостоятельным творцом, а лишь гениальным осуществителем творческого замысла и основной композиции, данных преподобным Сергием»<sup>61</sup>.

Так или иначе, но в этом образе души преподобного Сергия и преподобного Андрея Рублева проникновенно соединились благодатию Божией воедино в честь и славу Живоначальной Пресвятой Троицы, и это единение дало образу необычайную силу выразительности, выявило в предельной степени особый характер всей творческой деятельности великого мастера. Более того, это чаяние не только обеих душ угодников Божиих, но и чаяние премирной Божественной тишины всего народа, столь терпеливо и кротко несущего рознь мира на своих мно-

гострадальных раменах. Оно в то же время явилось неким святилищем его воскресающего национального духа. Поэтому, прежде чем перейти к анализу произведений преподобного Андрея Рублева, мы сочли нужным уяснить себе склад души художника, его духовную сущность, ибо в свете этого нам ясным и убедительным покажется как формальное построение его произведений, так и глубина его творческих озарений.

\* \* \*

Не лишне, хотя бы вкратце, воскресить в памяти ту обстановку монастыря при преподобном Никоне, в которой пришлось жить преподобному Андрею Рублеву и творить.

Эпоха, в которую жил и творил преподобный Андрей Рублев, была временем весьма напряженного созидания жизни среди многих народных невзгод. Троицкий монастырь при преподобном Никоне особенно нуждался в его мастерстве. На глазах преподобного Андрея Рублева создавались одна за другой церкви в монастыре в честь Святой Троицы<sup>62</sup>. И, может быть, не одну икону в честь Ее Имени он написал в те годы, переживая эту идею, восходя ко все большему и глубокому пониманию этой столь трудной темы произведения.

Достаточно сказать, что Троице-Сергиев монастырь претерпел в 1408 г. полнейшее разорение от татарских полчищ Едигея. Преподобный Андрей Рублев только что в этом году окончил огромную ответственную работу в г. Владимире по росписи Успенского собора и, кто знает, может быть, снова возвращался к себе в монастырь, чтобы вместе с братней и преподобным Никоном вновь отстроить на погорелом месте монастырь. То была, несомненно, горячая пора строительства в монастыре. Преподобный Никон, выстроив в 1411 г. деревянную церковь на месте пожарища, таит в себе заветную мечту воздвигнуть каменный храм в обители в похвалу своему великому учителю и Божьему угоднику. Каждый из иноков несет свое послушание. Монастырь еще более расширяется и благоустраивается, нежели при преподобном Сергии. Имя безмолвника-строителя преподобного Никона, по словам его жизнеописателя, «обносимо» бывает «яко свещение некое»<sup>63</sup> среди окрестных жителей — так благововели они пред смиренным носителем заветов Сергиевых. Подобно последнему ходит и его ученик, одетый во власяные рубища, неослабно пребывая в молитве, в иноческих подвигах, в дневных и ночных молитвах. Имея дар умиления, он, по словам того же писателя, имел также излитие слез на молитве, «яко всему лицу его и рясном опаленым быти». Находил он при этом время и для прилежного чтения святоотеческих писаний, и для частого обхода всех «служб и деланий» монастырских, укрепляя и наставляя братию проходить с терпением иноческие подвиги<sup>64</sup>.

Среди разнообразных монастырских служб и послушаний некоторые из братии занимались переписыванием книг. О чтении святоотеческой литературы весьма серьезного содержания указывают рукописи XIV—XV вв.; среди таковых книг мы встречаем творения святого Григория Богослова, преподобного Иоанна Лествичника, аввы Доротея и др. Эти книги вскрывают перед нами глубину запросов насельников монастыря, его значительную духовную культуру<sup>65</sup>. Библиотеку монастыря составляют, в частности, «Доброписания многа» Афанасия Высоцкого, ученого инока, который в течение 20 лет живет в Константинополе и создает вокруг себя группу переводчиков и переписчиков, подобных Епифанию Премудрому и др. Через подобных людей монастырь общался к византийской богословской мысли. И сам он имел в лице преподобных Сергия и Никона, святителя Алексия и прочих, подобных им, благодатных мужей, возглавлявших духовнообразованное культурное общество тогдашней столицы Руси.

Все это происходило на глазах преподобного Андрея Рублева, дава-

ло обильную пищу его уму и сердцу, вдохновляло его на творчество, развивало в нем понимание художественных задач эпохи. Обстановка духовно бодрствующего монастыря сменялась для него порой на более оживленную столичную жизнь в окружении крупнейших художников тогдашней Руси и Византии. Рядом с ним работал темпераментный «гречин» Феофан, приводивший в изумление наблюдавших за его виртуозным процессом творчества. Тихо и уединенно, созерцающе работал инок Андрей. Ничто не ускользало от его вдумчивого острого взора. Москва в то время была неким водоемом, куда стекались и где скрещивались самые разнообразные творческие силы и направления. Все это видел и наблюдал наш поседелый в трудах и подвигах старец, на склоне своих лет глубже постигал значительность заветов Сергиевых и, склоняясь к закату дней своих, оставил как бы лебединую песнь о своем творчестве — образ Троичного согласия Божественной любви. Вот с чем собрался отходить из сей жизни этот великий подвижник Радонежский, воистину чудотворец-иконотворец Андрей Рублев.

## ГЛАВА II. СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ БОГОСЛОВСКИХ ИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕПОДОБНОГО АНДРЕЯ РУБЛЕВА

### (Анализ произведений)

#### 1. Икона Святой Троицы

Изучение творчества преподобного Андрея Рублева следует начинать с его произведения — иконы Святой Троицы (см. фото 1 на 1-й полосе вкладки) — по следующим обстоятельствам.

Прежде всего, этот образ, как говорилось ранее, имеет свой так называемый «паспорт». О его написании есть указание в письменных источниках: в «Сказании об иконописцах» и косвенно в Деяниях Стоглавого собора 1551 г. Далее, он написан на склоне лет мастера и тем самым отразил в себе все характерные черты его творчества в их высшем развитии как идейном, так и художественном. Анализ памятников рублевского круга немислим без сравнения с этим произведением; оно является определяющим моментом их близости или отдаленности от сходства с его кистью.

Просматривая более ранние произведения преподобного Андрея Рублева, мы можем увидеть, как постепенно шел гениальный художник к созданию образа Святой Троицы. Не сразу зазвучал сильным аккордом его колорит, смягчились линии, приобрели особый аристократизм формы. Это произведение далеко опережает своим художественным выполнением всё ранее им совершённое. Скажем больше: оно явилось не только итогом всей его предыдущей творческой деятельности, но и ярким выражением живописных достижений русской иконописи конца XIV — начала XV ст., отражая в себе глубину духовной жизни «и вместе с тем национального самосознания и мысли русского народа» этого периода<sup>66</sup>. Здесь идейные проблемы, вынашиваемые лучшими ее представителями, нашли свое блестящее художественное претворение, и можно только удивляться их тесной взаимосвязи. Ни в одном произведении древнерусской живописи не сказалась в столь яркой степени, как в этом образе, важность выбора художественных способов для воплощения богословских идей. «Троица» Рублева явилась наилучшим оправданием всего иконописного стиля в целом.

Само собой понятно, что подобное произведение не могло возникнуть сразу во всей его художественной законченности, так же как несомненно и то, что оно не было лишь результатом личных творческих дерзаний художника<sup>67</sup>. «Великое не возникает случайно и не бывает капризной вспышкой; оно есть слово, к которому сходятся бесчислен-

ные нити, давно намечавшиеся в истории. Великое есть синтез того, что по частям фосфорически мерцало во всем народе». Это, в частности, доказывает нам история развития иконографии данного сюжета.

Задолго до произведения преподобного Андрея Рублева были в искусстве Византии и Востока тенденции к композиционному построению, развивавшемуся в сторону приближения к подобному расположению фигур. Это было, быть может, не всегда осознанное желание объединения всех трех фигур в единое идейное целое. Подобно многим явлениям в искусстве, на протяжении нескольких веков художественная творческая мысль интуитивно заостряла свое внимание именно на таком объединении фигур, которое постепенно, отдаляясь от повествовательного характера изображения путем исключения фигур Авраама и Сарры и различных аксессуаров, приближалось к абстрактному принципиальному выражению идеи Святой Троицы.

В иконе же преподобного Андрея Рублева эти отдельные интуитивные художественные искания нашли свое полное идейное завершение. Этот художник, может быть, первым осознал кроющееся в этом созревшем художественном построении богатейшие возможности для показа идеи Троицы Божества. В этом творческом усилии многих людей, разрозненных веками и стилями, и их объединении в лице преподобного Андрея Рублева нельзя не усматривать соборного голоса Церкви, явленного в ее искусстве.

Рассматривая изображения Святой Троицы в их историческом развитии, мы находим весьма различные трактовки темы, которые нельзя объяснить одними лишь сменами стилистических вкусов эпох. Углубляясь в этот вопрос, мы замечаем, что это обстоятельство вызвано весьма различным пониманием библейского текста христианской экзегетикой.

Что же мы читаем в Библии? В 18-й главе книги Бытия повествуется о том, как Аврааму у дубравы Мамре явился Господь, когда он однажды сидел при входе в шатер. Произошло при этом следующее. Увидев трех мужей, стоящих напротив него, он побежал к ним навстречу, поклонился до земли и сказал: «Владыка, если я обрел благоволение пред очами Твоими, не пройди мимо раба Твоего» (ст. 3). Далее говорится о приготовлении Авраамом и Саррой трапезы, заклании Авраамом с этой целью отборного теленка и испечении Саррой пресных хлебов.

За трапезой между Господом и Авраамом происходит беседа, в которой Аврааму предсказывается о рождении от него сына Исаака. По окончании трапезы Авраам провожает трех мужей, отправляющихся в города Содом и Гоморру. Как за трапезой, так и в пути Авраам получает извещение от Господа об истреблении жителей этих городов, погрязавших в нечестии. Во время этой беседы двое спутников опережают их, и Авраам остается один с Господом. После просьбы Авраама пощадить жителей при известном условии Господь отходит от него, и Авраам возвращается обратно в свое жилище.

В следующей, 19-й главе повествуется о пришествии обоих мужей в Содом, к Лоту. В этой главе они уже называются Ангелами, а иногда мужами или вместе и теми и другими (ст. 16). Лот, приветствуя, называет их «государями» (ст. 2). Обращаясь к Лоту, они говорят, что Господь послал их истребить город (ст. 13). Выводя из Содома Лота и его семью, один из Ангелов ведет с Лотом беседу, и тот его называет «Владыкой». Когда Лот вышел из города, говоривший с ним сказал ему: «Поспешай, спасайся туда (т. е. в ближайший город Сигор); ибо Я не могу сделать дела, доколе ты не придешь туда» (ст. 22). Далее повествуется о том, что после пришествия Лота в Сигор «пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с неба и ниспроверг города сии» (ст. 24---25).

Никто из святых отцов и учителей Церкви не сомневался, что в этом рассказе скрывается одно из бывших Аврааму Богоявлений. Однако были разногласия в следующем: а) явился ли Аврааму Господь с двумя Ангелами; б) или то были просто три Ангела, служившие средством к внешнему обнаружению чрез них Божества<sup>68</sup>; в) или же, наконец, то были в виде Ангелов все три Лица Святой Троицы.

Раньше всех и прямее высказался о первом положении святой мученик Иустин Философ (II в.). Об этом он пишет следующее: «Священное Писание говорит, что Бог являлся Аврааму, Моисею и другим ветхозаветным праведникам. Но это не был Бог Отец. Бог Отец всегда пребывал выше небес, никому никогда не являлся и ни с кем прямо не беседовал»<sup>69</sup>. Для творческой и промыслительной деятельности над миром служил Ему Его Сын, называемый Божественным Логосом. Он-то, принимая различные формы явления в виде Ангела, человека, в частности, являлся и Аврааму<sup>70</sup>.

В связи с вышеизложенным взглядом святого мученика Иустина Преосвященный Сильвестр замечает, что подобное воззрение являлось своего рода крайностью в Церкви, которая впоследствии привела к арианству<sup>71</sup>.

Взгляда святого мученика Иустина о явлении Аврааму Господа и двух Ангелов придерживались Тертуллиан, святой Иларий, блаженный Феодорит, Евсевий и святой Иоанн Златоуст. Последний по этому поводу замечает следующее: «Не удивляйся, что праведник, принимая трех странников, говорит: «Господи», обращаясь как бы к одному, может быть, один из пришедших казался важнее других»<sup>72</sup>. Далее он еще яснее выражает ту же мысль: «В куще Аврааму явились вместе и Ангелы, и Господь их. Но потом Ангелы, как служители, посланы были на погубление тех городов, а Господь остался беседовать с праведником»<sup>73</sup>.

Второе мнение о явлении Аврааму трех Ангелов, как не заключающих в себе ничего существенно принадлежащего Богу, но лишь служивших средством для внешнего Его обнаружения, разделял, в частности, блаженный Августин. Он говорит следующее: «Авраам встречает трех, а поклоняется Единому. Узрев трех, он уразумел таинство Троицы, а поклонившись как бы Единому, исповедал единого Бога в трех Лицах»<sup>74</sup>. Таким образом, здесь число «три» рассматривается скорее как внешнее символическое выражение Тринитасности Божества, а поклонение и обращение к одному из Лиц — как указание на единство Его<sup>75</sup>.

К этому же мнению может быть отнесено место из Послания апостола Павла к Евреям (13 гл., ст. 2), где он, уча о страннолюбии, говорит о том, что чрез него «некоторые, не зная, оказались гостеприимство Ангелам». Это место святой Иоанн Златоуст относит к явлению Аврааму Господа и Ангелов<sup>76</sup>. Приведенная выше цитата из Послания апостола Павла также говорит за то, что христианская древность не склонна была особенно резко различать достоинство явившихся Аврааму мужей, называя их всех «Ангелами».

Наконец, третью точку зрения разделяли, в частности, святой Афанасий Великий, святой Амвросий и другие. Они усматривали в образе трех странников явление всей Пресвятой Троицы<sup>77</sup>. Такое понимание Богоявления Аврааму, как явление Бога в трехличном виде, сделалось впоследствии всеобщим в Церкви. Его разделяет и наша православная догматика<sup>78</sup>.

Может быть, не случайно то обстоятельство, что даже самое непосредственное понимание библейского текста исключало еще один вариант, а именно: два Ангела вообще могли не выражать собой ни скрыто, символически, численно, ни ипостасно Лиц Святой Троицы, а их число «два» могло объясняться количеством городов (Содома и

Гоморры), истреблять которые каждый из них был послан. Во всяком случае думать так дают нам некоторое основание стихи 17-й, 21-й и в особенности 22-й 19-й главы Бытия, где говорится о беседе с Лотом лишь одного из Ангелов, который собирался истребить Содом. Он говорит в конце беседы Лоту: «Вот, в угодность тебе Я сделаю и это: не ниспровергну города, о котором ты говоришь (т. е. Сигор). Поспешай, спасайся туда, ибо Я не могу сделать дела (т. е. предать гибели Содом), доколе ты не придешь туда».

Резюмируя все вышесказанное по поводу трех положений, священник А. Лебедев говорит следующее: «При сопоставлении всех этих воззрений должно прийти к тому заключению, что, хотя один из явившихся Аврааму, как Иегова, ясно отличается от посланных в Содом Ангелов, тем не менее самое число «три» несомненно указывает на троичность Лиц в Боге»<sup>79</sup>. К тому же мнению склоняется и святитель Московский Филарет. «Обыкновение Церкви, — говорит он, — представлять на иконах тайну Святой Троицы в образе трех Ангелов, явившихся Аврааму, показывает, что благочестивая древность точно в числе сих Ангелов полагала символ Святой Троицы»<sup>80</sup>.

Большой сдвиг, происходящий в толковании данного библейского сюжета, выявляют богослужебные песнопения IX в. В них Богоявление Аврааму понимается как явление всех Лиц Святой Троицы, хотя и не во всех песнопениях эта точка зрения проводится последовательно. Так, в каноне Иосифа Песнописца († 883 г.) в Неделю святых Праотец читаем: «Видел еси, якоже есть мощно человеку видети Троицу и Тую угостил еси, яко друг присный, преблаженный Аврааме» (песнь 5). В каноне службы святым Отцам говорится: «Древле приемлет Божество едино Триипостасное священный Авраам» (песнь 1). Ряд соответствующих выражений в троичных канонах Октоиха на полунощнице (творение Митрофана Смирнского, IX в.) говорит о том же<sup>81</sup>.

Подведем итог всему вышензложенному.

1. Вначале в Церкви, видимо, главенствовало понимание указанного библейского текста в смысле Богоявления Аврааму Господа и двух Ангелов.

2. Постепенно от прямого толкования образуется относительное желание видеть в этом Богоявлении трех Ангелов, своим числом «три» символически выражающих Триипостасность Божества.

3. Наиболее отходящим от непосредственного понимания библейского текста следует считать взгляд на это Богоявление как на явление Аврааму всех Лиц Святой Троицы в виде трех странников.

\* \* \*

Остановим теперь свое внимание на иконографической стороне рассматриваемого библейского сюжета и посмотрим, как на способах его художественного воплощения отразилось подобное различие в экзегетике текста 18-й и 19-й глав Бытия.

Заслуживает внимания то, что во времена Евсевия Кесарийского, жившего в IV в., у дуба Мамврийского находилась картина, изображавшая явление Аврааму трех странников<sup>82</sup>. Эта композиция, как не без основания полагает один из исследователей<sup>83</sup>, была, возможно, эллинистического типа. Здесь важно отметить следующие подробности в ее трактовке, отмечаемые Евсевием. Фигуры, изображенные на ней, были в состоянии «возлежащих» по восточному обычаю, что говорит за ее очень древний прототип. Далее Евсевий, описывая их размещение, замечает: «Два по одному с каждой из двух сторон, а в середине — более могущественный, превосходящий по сану. Показанный нам в середине есть Господь Сам наш Спаситель... Он, приняв на Себя и человеческий вид, и форму, открыл Себя, каков Он есть, благочестивому праотцу Аврааму и также передал ему знание о Своем Отце»<sup>84</sup>.

Не трудно догадаться, что здесь есть в некоторой доле отражение воззрений святого мученика Иустина. Нас в данном описании интересует подмеченная Евсевием подробность в трактовке сюжета, который он, по-видимому, лично видел. Это — намек на какое-то выделение Христа посредине, присутствие Которого в картине у него не вызвало сомнения.

О подобном изображении в 314 г. у дуба Мамврийского говорит и Юлий Африкан<sup>85</sup>. Он также не обошел вниманием отличие средней фигуры от остальных двух. К сожалению, его слова: «Посредине же более могущественный, возвышающийся над остальными по сану»<sup>86</sup> почти буквально совпадают с вышеприведенным текстом Евсевия; возможно их источник один и тот же — Евсевий.

Наиболее ранние по времени трактовки изучаемого нами сюжета носят чисто повествовательный характер. То было, по словам М. В. Алпатова<sup>87</sup>, простое соединение трех персонажей без их композиционного объединения между собой. Странники пока еще не имеют крыльев, но у них нимбы на головах. Однако нам кажется не случайным их фронтальное размещение позади стола, принимающее устойчивое иконографическое выражение. Не лишне отметить и некоторые элементы символического характера. Так, в мозаике (середина V в.) базилики Санта Мария Маджоре в Риме три сидящие в ряд фигуры имеют перед собой трехугольные хлебцы, не есть ли это намек на троичность Лиц Святой Троицы? Небезынтересно указать на присутствие над средней фигурой крестчатого нимба, что ясно говорит о твердо сохранявшемся в древней Церкви мнении о явлении Аврааму Христа и двух Ангелов, хотя в этой мозаике крылья у всех отсутствуют<sup>88</sup>.

Как очень ранний пример наличия крыльев и превращения, таким образом, странников в Ангелов следует видеть в миниатюре Библии Коттона (V в.) (см. фото а на 3-й полосе вкладки)<sup>89</sup>. Нет ли здесь косвенного влияния учения блаженного Августина о явлении Аврааму трех Ангелов? Во всяком случае превращение трех мужей в Ангелов — явление более позднее и, может быть, возникшее в X—XI вв. С этой точки зрения нас весьма заинтересовало изображение на миниатюре в «Октаеве» в Ватикане (XI—XII вв.) (фото в, там же)<sup>90</sup>, где все три Божественных гостя изображены без крыльев, средний же — в крестчатом нимбе. Весьма возможно, что миниатюра повторяет более древнее ее изображение.

Важно также отметить совершенно другое композиционное размещение фигур. Они размещены уже не по принципу изокефалии, а полукругом, причем для того, чтобы возвысить среднюю фигуру, миниатюрист делает стол полукруглым сверху, сохраняя нижнюю сторону горизонтальной и размещая впереди ее две остальные фигуры. Этот иконографический тип получает распространение в восточных провинциях, возможно, в Сирии<sup>91</sup>.

М. В. Алпатов посвятил этому типу целое исследование, в котором проводит мысль о постепенной выработке круговой композиции Святой Троицы, послужившей преподобному Андрею Рублеву прототипом для его произведения. Важно отметить постепенное образование двух иконографических типов Святой Троицы: изокефального, отличительным признаком которого является фронтальное размещение трех фигур в ряд, позади стола, и полукруглой композиции с выделением средней, возвышающейся над прочими двумя, фигуры.

По словам М. В. Алпатова, изокефальный тип удерживается в столетнем византийском искусстве, хотя его композиционное решение постепенно склоняется к соединению двух боковых Ангелов с центральным путем наклона в его сторону их голов, что в дальнейшем приведет к выработке круговой композиции типа Рублева<sup>92</sup>.

Нам кажется более правильным взгляд Н. Маллицкого, считающего

изокефальный тип раннехристианским и западным<sup>93</sup>. Он полагает, что изображаемые художником Ангелы мыслились как равные по достоинству друг другу и что, возможно, подобная изокефальная композиция явилась в результате учения блаженного Августина и прочих западных отцов Церкви, склонявшихся к мнению, что в Богоявлении Аврааму участвовали три Ангела, в которых невидимо присутствовал Господь<sup>94</sup>. Этот же исследователь замечает, что изображение Святой Троицы на Западе вообще не получило распространения, ибо «здесь ему недоставало углубленного мистико-символического истолкования; сюжет ставился менее важным и значительным»<sup>95</sup>.

На Востоке в провинциальных школах, наоборот, утверждалось другое понимание сюжета, идейно и иконографически склонявшееся к трактовке Богоявления как Христа и двух Ангелов, вылившееся впоследствии в композицию под названием «Святая Троица». Этот иконографический сюжет был, по-видимому, воспринят Византией и через нее проник на Русь<sup>96</sup>.

Рассматривая изображения данного типа, мы, однако, обнаруживаем детали, говорящие за то, что иногда художники хотели изображать в иконе не Христа и двух Ангелов, а все три Лица Святой Троицы. Так, на фреске в Чаракилиссе (XI в.) (фото б, там же) на всех трех Ангелах имеется по крестчатому нимбу. Что иногда иконописцы усваивали всем трем Лицам Святой Троицы крестчатый нимб, с этим явлением мы встречаемся неоднократно. Так, подобного характера нимбы изображены в иконе «Отечество» (XIV в., Государственная Третьяковская галерея). Крестчатый нимб над головой голубя — символ Святого Духа — изображен в композиции «Этимасия» (мозаика VII в. в Никейской церкви). По мысли некоторых из богословов, Крест предвечно и онтологично включен в жизнь Святой Троицы. Здесь уместно будет вспомнить о возможном влиянии церковных песнопений на изменение идеологической трактовки сюжета, в связи с появлением в них идеи Троичности, в применении к описываемому библейскому рассказу.

\* \* \*

Эволюция круговой композиции Святой Троицы также несет в себе иногда элементы приближения к подобному пониманию скрытой в ней идеи показа Троицного Божества<sup>97</sup>. С целью подтверждения этой мысли рассмотрим основные вехи, через которые пролегал путь развития рассматриваемой композиции.

Рублевский тип композиции, по мнению М. В. Алпатова, развивался по двум направлениям: столичной византийской школы и восточных провинций<sup>98</sup>. Если Византия вложила в эту композицию элементы объединения фигур путем взаимного склонения голов друг к другу и положения руки центрального Ангела на столе, то восточные провинциальные школы привнесли в нее существенные дополнения, возвысив центрального Ангела над боковыми, а последних разместив впереди стола (см. фото 1).

В эпоху Палеологов, характерную своей склонностью к вписанию сложных композиций в круги, что наблюдается и в Италии, происходит значительное изменение в композиционной трактовке изучаемого нами сюжета. Он вписывается в круг, причем с таким расчетом, чтобы не только не возвысить среднего Ангела, а наоборот, всех трех Ангелов уравнивать между собой<sup>99</sup>. Может быть, в связи с этим полукруглая форма стола, возвышавшая ранее, таким образом, среднего Ангела, теперь сменяется на прямую (см. фото 1). Далее, благодаря склонности к изящно изгибающимся линиям художники порой склоняют голову не только у боковых, но и у среднего Ангела. Прямая ператическая неподвижность уступает место лирическому выражению<sup>100</sup>.

Рассмотренные нами вкратце изменения, происходившие на протяжении столетий в данном библейском сюжете, представляют яркий пример тесного взаимодействия идеи с ее иконографической трактовкой.

Будучи по-разному понимаем и изображаем древней Церковью и Византией, этот сюжет неминуемо отразил и на Руси XIV—XVI столетий тот же характер вариации одной и той же темы. Здесь вопрос еще более осложнился привнесением в варианты этого сюжета новой композиции, вошедшей, по мнению Н. Малицкого, с XIV в.<sup>101</sup> Новая реплика явилась следствием иконографического совмещения сюжета «Софии Премудрости Божией» с изучаемым образом Святой Троицы.

В результате соединения появились в сюжете Святой Троицы следующие особенности, взятые с первой композиции: позади участников трапезы был поставлен так называемый «киворий», иными словами, балдахин, обыкновенно ставившийся над престолом<sup>102</sup> (см. фото 4 на 4-й полосе вкладки). Идеино оп должен был иметь семь столпов, облицованных собой семь церковных таинств, но это количество иконописцами далеко не всегда сохранялось. Далее, что для нас весьма важно отметить, среднему Ангелу не только усвоился крестчатый нимб, но даже надпись «ИИС ХС», ибо, согласно пониманию библейского текста, Премудрость Божия символизировала собой Иисуса Христа.

Имелось на Руси и древнее изокефальное изображение, дошедшее до нас, в частности, от Пскова. Есть основание его прототип связывать с построением собора в Пскове в 1138 г. В настоящее время мы имеем реплику с этого типа, находящуюся в Государственной Третьяковской галерее. Она представляет из себя, возможно, храмовую икону также псковского храма, построенного в 1367 г.<sup>103</sup> (см. фото 5 на 5-й полосе вкладки).

Нам важно отметить в этой композиции ярко выраженную идею триничности Божества, равенства Лиц и тождества Их существа. Эти черты подчеркнуты всеми художественными способами: композицией (фронтальное изокефальное положение за столом, одинаковость поз — все трое благословляют; нимбы у всех одинаковые, без перекрестий) и колоритом (все трое одеты в темно-зеленые хитоны с киноварными гиматиями, с ассистной разделкой, характерной для их Божественной природы). Общее впечатление одинаковости представленных фигур Ангелов усиливается от полного сходства их лиц.

Краткий иконографический обзор истории сюжета Святой Троицы показывает, что среди различных трактовок данного образа, скрывающих под собой неодинаковую экзегетическую основу, выделяется в особую группу наиболее абстрактное выражение Троидного Божества, сразу же сказавшееся на способах его художественного воплощения. То было, безусловно, следствием высокой духовной культуры понимания образа, объединившего средства художественного выражения с идеей, ими воплощаемой. Так, древний изокефальный тип достиг в Псковской Святой Троице своего глубокоидеального выражения. Не то же ли произошло и с круговой композицией достигшей в творчестве Рублева кульминационной точки своего развития?

\* \* \*

При изучении образа Святой Троицы, выполненного пренеподобным Андреем Рублевым, бросается в глаза целостность его художественного построения<sup>104</sup>. Все части этого произведения органически связаны между собой: их нельзя ни убавить, ни прибавить без нарушения стройности заложенного художественного замысла всей композиции.

Вторая особенность — лаконизм выражения. Художник скуп, обдуманно использует все художественные средства; за ними скрывается не только изумительное знание композиционного построения, но и по-

нимание глубокого символического значения деталей. В архитектурно-художественном построении образа сказалась многовековая культура, своим истоком имеющая не только византийские традиции, но еще и эллинское классическое размещение фигур на развернутой плоскости.

Художественная концепция в своей основе имеет круг. Однако эта геометрическая фигура не является как бы формальной рамкой, ограничивающей композицию и придающей нарочитость в ее построении; наоборот, круг здесь приходится рассматривать как идейный художественный замысел, которому естественно подчиняются все части. Он не зрится явственно, тем не менее его присутствие в композиции не вызывает никакого сомнения<sup>105</sup>. Круг мысленно описывает фигуры Ангелов; все они по отношению к его центру находятся на равном расстоянии, не исключая даже среднего Ангела; его приподнятость объясняется совмещением его головы с высшей точкой окружности.

Если фигура центрального Ангела позволяет думать об ее вписанности в острый высокий треугольник, входящий в глубь круговой композиции и своим основанием имеющий задний край стола, то два боковых Ангела по своей вписанности в окружность отдаленно напоминают некоторое подобие сегментов. Это лишний раз подчеркивает круговой идейный замысел композиции.

Характерной особенностью данного архитектурно-художественного построения является едва уловимое движение внутри круга, призванное выражать сокровенно струящуюся жизнь Троицы Божества. Этим самым нарушается статичность характера этой мысленной геометрической фигуры. Ритмом линий художник создает в пределах воображаемого круга «плавное, скользящее движение», говорит по этому поводу М. В. Алпатов<sup>106</sup>. Принцип динамичности заложен во взаимном склонении голов Ангелов, в приподнятии их ног, наконец, в смещении симметрии: вверху — склоненностью головы среднего Ангела влево и соответствующим передвижением подножий боковых Ангелов вправо — внизу. Отзвуки круговой мелодии мы встречаем всюду, во всем необычайном ритме линий, которые круглятся, нежно и изящно изгибаются, ритмично повторяются.

Идейная графическая задача произведения заключается в том, чтобы выразить уравниваемость и неизменный характер жизни Троицы Божества, вечного в Своем покое и одновременно находящегося в безмолвном строении жизни, внутри Себя заключенной. В соответствии с этой задачей мысленная линия кольцевидно обегает фигуры Ангелов, закругляясь на их внешних контурах. Внутри круга изгибающиеся линии чередуются с прямыми, секущими плоскость образа. Подобное соединение ритмичных линейных движений с прямыми необычайно сильно выражает глубину и серьезность идеи произведения. В то же время оно создает впечатлительные нежности, певучей мелодии и лиризма. Гармония, ясность, простота — таковы основные черты этого художественного построения. Здесь движение носит оттенок созерцания, а созерцание рассматривается в любвеобильном единении трех. Поэтому здесь упор на единство Божественной сущности, а не на выделение личного характера каждого из трех Ангелов, хотя и характеры не оставлены без особого внимания. Изображаются три в единстве на основе их тройственного соотношения, но не трое.

Той же цели объединения всех Ангелов служат их крылья, как бы некоей золотистой стеной отделяющие их от окружающего мира, призванного служить идее изображения. Отсюда ритмичное склонение горки и дерева вправо, здания — влево, отблескивание подножий, как бы срезающих углы нижней части образа. Подобное ритмичное повторение круговой композиции создает нечто похожее на мысленный восьмигранник, как бы еще сильнее утверждающий композицию кругового построения<sup>107</sup>.

В этой симметричной системе подчинения второстепенных частей главному идейному замыслу нельзя не видеть той же высокой культуры архитектурного замысла. Если круг призван заключать в себе центральную идею, ее самозамкнутость в себе, то материальный мир играет в композиции служебную роль, в ритмичном склонении своем скрепляя, дополняя гармоничный замысел произведения.

Все эти характерные моменты нужно помнить при анализе данного произведения, ибо они помогают нам лучше вжиться и понять художественный язык мастера, а через то посылно осознать скрытую в его произведении богословскую идею. Последний момент — самый трудный и существенный при анализе образа Святой Троицы, что с достаточной ясностью вытекает из рассмотренной нами иконографической истории изучаемого сюжета.

\* \* \*

Прежде всего, сам по себе процесс творчества отличен от искусствоведческого анализа: если там в основе — религиозное благодатное озарение, творческая интуиция, то здесь — кропотливое изучение памятника в целом и связующих его частей, в основе которого лежит рассудочность.

Далее, нас отделяет от памятника его пятисотлетняя давность, и поэтому наше понимание есть, прежде всего, современное понимание, и отсюда неминуемы ошибки. Поэтому при необходимости высказывания точки зрения на идею произведения мы вначале приведем характеристики, даваемые ему литературой вопроса, и лишь тогда с весьма большой долей осторожности дерзнем говорить о наших собственных домыслах на этот счет.

Язык художественных произведений весьма субъективно усваивается каждой человеческой личностью. Условность его художественного выражения в древнерусском образе делает его еще более трудным для усвоения. А. Шопенгауэру принадлежит замечательное верное изречение, что «к великим произведениям живописи нужно относиться как к высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними заговорили, вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с ними заговорить». По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона — больше, чем искусство. «Ждать, чтобы она с нами сама заговорила, придется долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет», — говорит по этому поводу Е. Н. Трубецкой<sup>108</sup>.

Трудности освоения данного образа увеличиваются еще благодаря особому дару творчества преподобного Андрея Рублева — запечатлеть неуловимо-тонкое дыхание внутренней жизни изображаемых им образов. «Молитва и умное созерцание давали вдохновение его творчеству и открывали ему сокровенные тайны Премудрости Божией. Созерцая умными очами, он воплотил их в линиях и красках, достигая этим мудрости высочайшей символики, создавал впечатление неземного величия и абсолютной, над временем и пространством царящей красоты»<sup>109</sup>. То был гениальный мастер, обладавший столь же великой душой.

\* \* \*

«Нас умиляет, поражает и почти оживает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира», — в таких выражениях отзывался об образе Святой Троицы один из глубочайших богословов-мыслителей — священник П. А. Флоренский<sup>110</sup>. Далее он же продолжает: «Среди междоусобных распрей, всеобщего одиночества и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся

духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышший мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольном, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева... эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг перед другом покорность — мы считаем творческим содержанием Троицы», — так заканчивает свою характеристику идейного замысла произведения данный богослов<sup>111</sup>.

Здесь очень верно и тонко подмечены основные моменты, запечатленные в образе. Нам лишь следует на них подробнее остановиться и осмыслить путем рассмотрения художественных средств и способов, при помощи которых художник воплощал свой творческий замысел. Об этом другой исследователь — Ю. А. Олсуфьев — пишет следующее: «Нет возможности в нескольких словах выразить полноту впечатления, которую дает икона Троицы; можно лишь смело сказать, что нет ей подобной по творческому синтезу вершин богословской концепции с воплощающей ее художественной символикой, нашедшей выражение в ритмо-графических, гармонично-красочных и сверхпластических построениях. Икона онтологична по преимуществу, не только по замыслу, но и во всех деталях выявления»<sup>112</sup>.

Наконец, третий исследователь — В. Никольский в композиционном строении иконы усматривает воплощение «мистической тайны Троичности — вечно разделенной и в то же время единой, разделенной в вертикальных сечениях композиции (при помощи жезлов. — А. С.) и сливной, единой в обтекающей фигуры линии круга»<sup>113</sup>. По Клименту Александрийскому, «Сын Божий есть круг, поскольку в Нем сходятся и сводятся к одному все силы». Сочетание линий считается наиболее всюду пригодным символом Божества. «Признаков реального земного движения нет здесь, — продолжает далее В. Никольский, — как нет и застылой окаменелости: она так же живет, дышит и струится, как неподвижная на первый взгляд, но вечно дышащая и колыхающаяся воздушными течениями синева полуденного неба. Некую великую надмирную тайну созерцают эти, не глядящие на зрителя, очи ангелов, и вся атмосфера иконы пронизана этим содержанием»<sup>114</sup>.

Момент созерцания, являясь весьма важным и существенным элементом произведения, по словам М. В. Алпатова, «в каждом образе раскрывает неисчерпаемые глубины»<sup>115</sup>. Созерцая этот образ, человек невольно отрешается от всего земного и воистину «светлеется Троицким Единством Священнотайне». «И ради такового изображения Трисвятая песнь Трисвятей и Единосущней и Животворящей Троице на земли приносится желанием бесчисленным и любовью безмерною и духом восхищающим к Первообразному оному и непостижимому подобию, и от вещного сего зрака взлетает оум наш и мысль к Божественному желанию и любви, и не вещь чтоуше, но вид и зрак красот их, понеже почеть иконаа на Первообразное преходит», — в таких выражениях писал об иконе Троицы, может быть, Рублева, преподобный Иосиф Волоцкий<sup>116</sup>.

Сказанного вполне достаточно, чтобы видеть то всеобщее благоговейное чувство, которое вызывает у всех образ Святой Троицы кисти преподобного Андрея Рублева. По словам одного из исследователей, запечатленная в образе особая зоркость видения, особая острота чувства прекрасного неотразимо влечет к этому мировому шедевру живописи даже людей, абсолютно чуждых мистики и религиозности, даже неспособных понять и разделить замыслы художника<sup>117</sup>. Мы закончим характеристики, даваемые произведению различными специалистами, цитатой из статьи академика И. Э. Грабаря. Отмечая утраты, понесен-

ные образом, он говорит: «Их не замечаешь за тем необычайным, глубоким, необъятным, что вложено в бессмертное создание его творцом. Величие этого произведения лежит не в одной его формальной красоте, не только в его живописи, рассчитанной на передачу «неземного» момента и действительно его передающего, и не только в чарующем ритме, в музыке линий, но и в одухотворенности, вдохновенности всего замысла». Как поистине гениальное произведение, оно, по его словам, «отвечает на все запросы, удовлетворяет все желания, и поэтому так единодушны восторги перед Троицей археологов и художников, реалистов и стилистов, русских и иностранцев»<sup>118</sup>.

Как на характерную черту воздействия образа на совершенно, казалось, постороннего человека, упомянем о том впечатлении, которое произвела однажды икона Святой Троицы на одного рабочего-узбека. В дни привоза и разборки икон из эвакуации после войны впервые увидел он образ. Сев пред ним, по-восточному скрестив ноги, он с полчаса, не сводя глаз, созерцал образ... Такое-то воздействие имеет образ на людей, которые не проходят мимо него с рассеянным взором, но с собранной душой, желая проникнуть в Божественные тайны, в нем сокровенные<sup>119</sup>. «Чрез символы легче вознестись и горняя помышлять».

Представленные характеристики далеко нас уносят от элементов повествования библейского сюжета в область надмирного, возвышенного представления о Троице Божестве. Видно, что и сам художник ставил те же задачи: приоткрыть таинственную завесу, чтобы мы с благоговением познали Божественные глубины, скрывающиеся в таинстве Троичности, и научились любить и познавать это таинство в мере, нам открытой в Божественном Писании и святоотеческих творениях.

Какая конечная цель ставилась при этом? На это можно ответить словами жизнеописателя преподобного Сергия — Епифания Премудрого, когда он говорит о цели создания преподобным Сергием храма в честь Святой Троицы. «Преподобный Сергий поставил храм Пресвятой Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего»<sup>120</sup>. Но как преодолеть эту рознь, какое сильное средство нужно противопоставить для этого людям? Это икона и показывает в скрывающейся в ней идее «свышнего мира горнего Царства». К этому она и зовет всех нас созерцающих, что все они и чувствуют и чем пленяются.

Однако нет ли в образе еще других моментов, показывающих действенное оружие, разрушающее мирскую рознь, равно как и средства, присоединяющего нас к горнему миру, делающего нас его обладателями? Здесь нам надлежит углубиться в детали изображения и в них подметить едва уловимые намеки на интересующий нас вопрос.

\* \* \*

«Чем заняты три крылатых юноши? — как бы спрашивает читателя один из исследователей иконы Святой Троицы. — То ли они вкушают пищу и один из них протягивает руку за чашей на столе? Или они ведут беседу — один повелительно говорит, другой внимает, третий покорно склоняет голову? Или все они просто задумались, унесли в далекий мир мечты, словно прислушиваясь к звукам неземной музыки? В фигурах сквозит и то, и другое, и третье, в иконе есть и действие, и беседа, и задумчивое состояние, и все же содержание ее нельзя объять несколькими словами. Что значит эта чаша на столе с головой жертвенного животного? Не намек ли на то, что один из юных путников готов принести себя в жертву? Не потому ли и стол похож на алтарь? А посохи в руках этих крылатых существ, не знак ли это странничества, которому один из них обрек себя на земле?»<sup>121</sup>. Судя по приведенному

отрывку, можно сделать заключение, что автору представилась в сознании конкретная идея произведения, вопросительная же форма выражения его мысли по существу не меняет дела.

Нашей задачей является рассмотрение возникших вопросов в литературе в связи со способами художественного воплощения идеи: не подскажут ли они нам, как надо понимать творческий замысел художника.

Вглядимся в детали трактовки сюжета.

Действительно, при внимательном рассмотрении произведения, становится ясным, что все три Ангела неразрывно связаны между собой единой мыслью, которая почти неуловимо выражается в их мимике, в движении взаимно склоненных голов, в характерных жестах рук и особом отношении каждого к данной беседе. Средний Ангел и справа от него сидящий руками, по-видимому, делают знаки обращения с речью к третьему. Третий Ангел, наоборот, руку опустил книзу, и этот жест далеко не случаен.

В «Истории Русской Церкви» Е. Голубинского мы читаем, что подобное использование жестов или перстосложений есть древний ораторский прием, употреблявшийся в публичных выступлениях и затем перешедший в иконопись. Он обозначал лицо говорящее, что выражалось поднятием вверх двух пальцев<sup>122</sup>. Жест третьего Ангела труднее объясним. Его лучше поймем, когда вникнем в характеристику каждого Ангела.

Посредине стола, в центре композиции, находится чаша, действительно с головой агнца, правда, плохо сохранившейся. Может ли эта чаша иметь не только повествовательное, но и символическое значение? Есть много данных думать о последнем. Прежде всего, ее форма напоминает нам форму дисковов, употреблявшихся в эпоху Рублева; они были значительно глубже, чем сейчас употребляются в богослужении, и представляли собой нечто среднее между теперешним потиром и диском. Не случайно также, что на столе совершенно отсутствуют остальные аксессуары того же характера. Если мы обратимся к христианской древности, то увидим уже тогда стремление связать трапезу Авраама с Евхаристической трапезой. Прежде всего, не надо забывать о том, что агапы (вечери любви) были соединены с Евхаристией, и может ли быть случайным тот факт, что в равеннской мозаике VI в., в сюжете явления Аврааму трех странников, поставленные пред тремя мужами три одинаковых хлебца имеют крестовидные знаки, на мозаике же V в. в базилике Санта Мария Маджоре те же хлебцы имеют одинаковую трехугольную форму. В ту же равенскую мозаику включен сюжет заклания Авраамом своего сына Исаака, что всегда в Церкви являлось прообразом Евхаристической жертвы. В лондонской миниатюре XIII в. двое сбоку сидящих Ангелов ведут над чашей с головой тельца оживленную беседу. Стоящий сбоку от них Авраам благоговейно скрестил руки на груди<sup>123</sup>.

Безусловно, далеко не всегда могла пред духовным взором художника возникать мысль о связи двух трапез, но здесь нам должны прийти на помощь следующие обстоятельства. Будучи издревле местом, почитаемым даже язычниками, дубрава Мамре служила для них священным местом языческих культовых отправлений. Царь Константин в IV в. приказал уничтожить языческий жертвенник и на этом месте поставил базилику<sup>124</sup>.

Во времена преподобного Андрея Рублева «крестовый» иеродиакон Троицкого монастыря Зосима, бывший в 1419—1421 гг. в Палестине и в Константинополе, якобы видел в Святой Софии «трапезу Авраамову», «на ней же угости Святую Троицу Авраам под дубом Мамврийским»<sup>125</sup>. Здесь же кстати отметить, что, по-видимому, во времена Зосимы факт посещения Святой Троицей Авраама понимался именно в этом смысле.

«Трапеза Авраамова», видимо, представляла собой большой четырехугольный камень, который служил престолом в Софийском соборе и пользовался глубоким почитанием как древняя святыня. Можно ли верить факту, описываемому Зосимой, или нет, для нас не столь важно. Ценной является в этом сообщении идейная связь «трапезы Авраамовой» с трапезой новозаветной, сохранившейся в Церкви. Уже в недалеком от нас находящегося эпоху конца прошлого столетия под открытым небом у Мамврийского дуба совершалась литургия на особом, согласно древней практике, камне<sup>126</sup>.

В церковноархеологической науке сцены, представляющие явление трех странников Аврааму, пользуются символическим значением, являясь прообразами Евхаристии<sup>127</sup>. М. В. Алпатов по этому поводу пишет: «В «Троице» Рублева предвещаются страдания Голгофы, но они преодолеваются любовью, гармонией, красотой». Та же мысль и в другом месте: «Видимо, увековечен тот момент, когда одно из трех Лиц Божества выражает готовность принести Себя в жертву ради спасения человеческого рода»<sup>128</sup>.

Сказанного вкратце достаточно для того, чтобы считать вопрос о символическом значении чаши в иконе Святой Троицы, нами рассматриваемый, разрешенным в положительную сторону. Мы теперь можем с известной долей осторожности ставить вопрос о том, что данная символическая жертва является не только композиционным, но и идейным центром, что мысль о ней объединяет всех трех Ангелов воедино. Однако каждый из них по-своему воспринимает эту мысль, согласно той миссии, которая ему предназначена, исходя из идеи жертвы.

В литературе средний Ангел характеризуется монументальностью фигуры, достигаемой расширением ее базы за счет выступающего широкого рукава правой руки, в которой дана нарастающая сила. Шея его энергично повернута вправо<sup>129</sup>. Он весь полон решимости и серьезности, от него струится мысль, такая же решительная, величественная. Но вместе с тем он полон грации, в его склонении есть много чувства и за строгостью скрывается сдержанная большая грусть любви. Рука центрального Ангела как бы указывает на сидящего слева от него Ангела и вместе с тем на чашу, но не благословляет ее. Кстати, важно отметить то, что средний Ангел нижней частью корпуса энергично повернут в сторону левого Ангела, в то время как верхняя часть тела переходит в анфас, а голова склоняется к правому Ангелу. Это один из характерных разворотов преподобного Андрея Рублева, и здесь он ему придал значение связи боковых фигур с центральной в одно целое.

Справа от него сидящий Ангел приемлет взгляд и мысль, струящуюся от среднего Ангела, но не смотрит взаимно на него; он переносит свой взор на третьего, осуществляя собой подобную же связь с обоими Ангелами. Утверждают, что он характеризуется возможной действительностью, потенциально в нем содержащейся<sup>130</sup>. Об этом свидетельствуют характер его фигуры, несколько подчеркнутой выпрямленностью в моменте восседания на престоле, и энергичная постановка ног, напоминающая собой таковую же в композиции «Спаса в силах». Жест его руки содержит в себе не столько момент беседы, сколько указание на третьего Ангела. Оба описанных Ангела прямо и крепко держат жезлы в своих руках.

Совершенно по-особому характеризуется художником третий Ангел. Он оттенен способом тонко проведенного художественного противопоставления первым двум. В нем как бы заключается конец мысли, идущей от первых двух Ангелов. Вернее, он приемлет эту мысль, и она в нем завершает свой круг. В знак ее принятия он опускает правую руку на стол. Весьма правильно отмечена М. В. Алпатовым черта покорности в склонении его головы. Он полон созерцания принятой мысли, он погружен в нее всецело. Его взгляд скользит над чашей с

агницем, обращенным к нему лицом. С этой чашей у него какая-то еле заметная, таинственная связь, если примем во внимание, что для иконописи характерен не прямой взгляд, а всегда скользкий, проникающий куда-то далеко в пространство. Нижняя часть его фигуры трактована способом совершенно другим, нежели против него сидящий, правый Ангел. Если у того правая нога своей энергичной приподнятостью дает выражение волевой начала, то у этого Ангела левая нога, наоборот, как бы подобрана под себя, и этим усиливается впечатление смирения и покорности, разлитой во всей его фигуре. Он всем своим корпусом немного отклонился назад, и эта подробность далеко не случайна. При чуть заметной неустойчивости фигура эта ищет какой-то легкой, едва заметной опоры и находит ее в крае ковчега, в поле иконы. Наоборот, правый Ангел отведен от края ковчега с целью усиления волевой посадки фигуры (см. фото 1). Может быть, в весьма редких случаях, но большие мастера использовали и края ковчегов для особых художественных композиционных задач. Не тот же ли прием мы замечаем в иконе Богоматери Владимирской (XI—XII вв.), центр тяжести фигуры Которой смещен вправо, к краю доски? О чем это говорит?

Здесь налицо интуитивное искание художниками точки опоры, наблюдаемое в случаях, когда фигуры, ими изображаемые, преисполнены чувства скорби и нуждаются в опоре, поддержке. «Чашу, юже даде Мне Отец, не имам ли пити ея?» (Ин. 18, 11). Вот, может быть, какая идея владела художником и запечатлена им в фигуре этого Ангела. Все это лишь очень тонкие, едва уловимые намеки, но преподобный Андрей Рублев был мастером тончайших выявленных духовного мира и способы, им в этом случае избираемые, характеризуются столь же тонко намечаемыми штрихами. Не случайно и посох уже не держится им, а он лишь придерживает его, положив на свое плечо. Несколько иначе в сравнении с двумя первыми Ангелами трактована и его голова. Не столь пышна прическа волос, искривлен слегка нос. Не скроем, трудно судить о лицах из-за их средней сохранности, но при всем этом в общей характеристике лиц наблюдается большое сходство между собой первых двух и отличие от них третьего, и это опять-таки лишь легкий оттенок вариации лица, и мы не можем говорить о случайности этого варьирования в трактовке лиц.

Подобное же существенное различие наблюдаем мы и в окраске их одежды. Ее основу составляют три цвета: голубой, темно-вишневый и зеленый. Возможно, в этом скрыт глубокий символический смысл, равно как и в способах их применения к каждой фигуре. Голубой цвет, объединяющий их воедино, есть у всех. Он звучно дан в среднем, слабее в левом и еще легче в правом Ангеле. Это цвет, принадлежащий небесному миру, олицетворяющий вечную Божественную Истину<sup>131</sup>. Темно-вишневый тон, символизирующий жертвенную любовь, сильно дан в среднем Ангеле, и он же, будучи весьма разбелен, окрашивает хитон справа сидящего Ангела.

В одежду левого Ангела, однако же, введен новый, зеленый цвет. Не может ли он собой символизировать землю в ее идеальном цветовом выражении? А если можно на этот вопрос дать положительный ответ, то тогда можно поставить и другой вопрос: этот Ангел не олицетворяет ли собой Богочеловеческую природу Сына Божия, соединившего в Себе небо и землю? Не в его ли фигуре, столь полной лиризма, таится последняя творческая мысль художника — запечатлеть в образе решение Предвечного Совета Святой Троицы о воплощении Сына Божия и ниспослании Его на землю как искупительной Жертвы для восстановления павшего человеческого естества. Тогда, в свете подобного подхода к пониманию способов художественного воплощения идеи станет ясным, что в образе символически скрыта тайна самоотдающейся

Божественной Любви, раскрывающая ту сторону ее, которая непосредственно касается мира — его искупления и воссоединения с ней: «Да вси (в ней) едино будут» (Ин. 17, 21).

Художник, создавая образ, не мог в него не внести индивидуальных переживаний. Его композиция — не официальная лишь трактовка богословской идеи, не схематический, символический ее чертеж, наоборот, это проникновенное произведение, полное трепетного дыхания творческой души художника. Потому и печаль свою при созерцании великой Жертвы он невольно вложил в очи Ангелов; и строгость, и величие момента дал он путем особых, серьезно и сильно звучащих тонов. «В «догматическом» освещении чаша напоминает о страдании и крестной смерти Иисуса Христа и является символом искупления человека от греха Кровию Агнца, и даже может быть прообразом Евхаристии, заменявшей ветхозаветные жертвы»<sup>132</sup>.

Художник здесь же отразил и радость, заключенную в таинственном Совете Пресвятой Троицы, предопределившей спасти человечество и показывающей бездну Своей неистощимой и неизъяснимой Любви. Этот образ — праздник Святой Троицы, несмотря на заключенную в идейном замысле мысль о Жертве; он — праздник и всего сотворенного мира. Престол светозарен, нарядны одежды Ангелов, они полны необычайно сильно звучащей гаммы голубого, небесного цвета, то — праздничная храмовая икона в честь Святой Троицы, и она должна была своим колоритом царить над всем иконостасом. Этот идейный и художественный замысел преподобного Андрея Рублева должен был обесмертить его имя, создать ему славу гениального художника, певца духовной красоты и глубины таинства Святой Троицы и послужить подлинной похвалой любимому им угоднику Божию — преподобному Сергию.

Но при всем весьма заманчивом объяснении таким путем образа мы сразу же наталкиваемся на непреодолимые затруднения и догматические возражения. Как мог преподобный Андрей Рублев, создавая подобный творческий замысел, нарушить догматическую мысль расположением Сына Божия не одесную, а ошуюю Отца? Некоторым оправданием для нас, зрителей, может служить следующая особенность богослужебно-литургического порядка. Обычно мы привыкаем к тому, что правая от престола сторона и в народе считается правой: справа от престола стоят в алтаре старшие служители, кроме предстоятеля, справа стоят мужчины в храме, слева — женщины. Этот обычай изредка наблюдается, хотя и в редких случаях, доньше в приходах, особенно провинциальных. Такого же порядка придерживаются иконы в местном ряду: Христос — справа, Богоматерь — слева; правый и левый клиросы и т. д.

Здесь наиболее вероятным может быть один вывод из двух: либо все наше идейное построение образа неверно, либо преподобный Андрей Рублев и не мыслил о догматической расстановке фигур, ибо этот замысел был скрыт в его душе и внешне не должен быть закрепляем или выражаем ни персональным обозначением Лиц Святой Троицы, ни особой догматической идеей, каковой, например, запечатлена была композиция «Отечества». И если мы сочли возможным говорить о сокровенном замысле художника, в символических образах дающего лишь намек на свои творческие прозрения в связи с «трапезой Авраама», то вряд ли здесь уместны строгие требования, которые, безусловно, должны иметь полное основание в композициях, непосредственно касающихся вопроса расположения Лиц Святой Троицы. Так или иначе, вопрос обо всем этом по-прежнему остается открытым. Наш порядок размещения в иконе фигур в данном расположении не единичен, его разделял Ю. А. Олсуфьев и, может быть, священник П. А. Флоренский.

Вне сомнения, глубина творческого замысла ушла вместе с художником в иной мир, и если мы дерзнули ее приоткрыть, то сделали это лишь в силу необходимости честно ответить себе на те вопросы, которые перед нами неминуемо встали в процессе работы. Способы художественного воплощения идеи влекут к их объяснению, их нельзя пройти мимо, их можно лишь по-разному объяснить, например, не выходя иногда за пределы эстетической стороны.

Так, профессор М. В. Алпатов объясняет вертикальность постановки фигуры правого Ангела близостью ее к архитектурным, конструктивным деталям иконостаса и говорит, что «как все старые русские мастера, Рублев приспособлял свою икону к ансамблю иконостаса». Поэтому архитектурные линии иконы при их приближении к столбикам царских дверей должны были иметь тенденции к усилению вертикалей, поэтому правый Ангел держится прямее, чем другие, его посох прям и длинен<sup>133</sup>. Это замечание не лишено своего основания, но в то же время оно не могло являться доминирующим в идейном размещении фигур.

Мы в сильной мере сознаём уязвимость нашей попытки осмысления идейного замысла художника из-за одной, указанной выше догматической неувязки, но и другой вариант для нас является трудно приложимым.

Волевая осанка Ангела, символизирующего Святого Духа, естественна; Он в деле восстановления человека является главным действующим Лицом, почему и молитва наша всегда начинается чтением или пением «Царю Небесный...», т. е. обращением к Святому Духу о соиздании в нас храма Божия. «Тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа», — говорит апостол Павел (1 Кор. 6, 19). Безусловно, в данной теме искупления содержится и другой догмат — о Боговоплощении. Окраска в зеленый цвет одежды правого (от нас) Ангела может иметь косвенное на это указание. Рублеву вполне мог предноситься праздник Благовещения, прославляющий Предвечный Совет, решение которого известить некогда пришел Святой Деве Архангел Гавриил.

Попытки восполнения образа подобными штрихами имели место в иконографии. На это указывает, в частности, приводимая М. В. Алпатовым миниатюра монаха Иакова (XII в.), происходящая из Византии. Здесь изображена, по его словам, Святая Троица без связи с Авраамом. Внизу Святая Дева взирает на небо, провожая взором Ангела, возносящегося к уготованному престолу, позади которого находятся три Лица Святой Троицы<sup>134</sup>. Здесь налицо даны все характерные моменты: и Совет Предвечный о ниспослании Сына Божия на землю, и престол уготованный как связь с Евхаристической трапезой, и Боговоплощение. То, что в миниатюре раскрыто в порядке иллюстративного, наглядного рассказа, в иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева дано в виде тончайшего одухотворенного замысла, скрывающегося в символических образах и, может быть, в столь же символических способах художественного претворения идеи.

Нам остается рассмотреть еще один момент: возможность видеть в данной иконе Святой Троицы Христа и двух Ангелов, что, между прочим, имело довольно широкое распространение в русской иконописи, не исключая, может быть, и рассматриваемой эпохи. Этот вопрос стоит, в частности, в связи с характером нимбов на изучаемом образе.

Выделять Христа в иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева почти нет никаких оснований, за исключением следующих деталей, которые в известной степени могут намекать на эту мысль. Только у среднего Ангела мы встречаем так называемый «клавий», т. е. охряного цвета перевязь на правом плече, что является деталью одежды Христа. Далее, расцветка одежды у этого Ангела также явля-

ется типичной для Христа<sup>135</sup>. Несмотря на все эти детали, мы, однако же, не можем допустить, что центральный Ангел — Христос, по следующим соображениям.

1. Все три Ангела одинакового Божественного достоинства и имеют органическую идейную связь между собой путем включения их в единый круг Божества, струения Божественной мысли, чего в отношении Ангелов никак нельзя допустить. В творчестве преподобного Андрея Рублева всегда проводится резкая грань между Творцом и тварью, что особенно наглядно можно видеть в праздничных образах, например, Крещения Господня.

2. Нимбы у всех трех Ангелов были одинаковы и перекрестий, по-видимому, не имели. Основанием для такого утверждения служат Деяния Стоглавого Собора 1551 г. (гл. 41). На Соборе Иваном Грозным был поставлен вопрос, какие нимбы писать у Ангелов в образе Святой Троицы, ибо было различие в написании их иконописцами в то время на Руси. Так, царь говорил на Соборе: «У Святой Троицы пишут перекрестие, ови у середняго, а иные у всех трех, а в старых писмах и в греческих подписывают Святая Троица, а перекрестия не пишут ни у одинаго, а ныне подписывают у среднего ИС ХС, Святая Троица и о том разсудити от Божественных правил, как ныне то писати» (гл. 41, вопр. 1)<sup>136</sup>.

Ответ Собора был следующий: «Писати иконописцем иконы с древних переводов, как греческие иконописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы и подписывати Святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворяти». Здесь со всей очевидностью писание на иконах перекрестий у среднего или у всех Ангелов, а равно как и букв ИС ХС противопоставляется как новшество обычаю греческих и старых русских мастеров, ничего не писавших, кроме обычных нимбов и общей надписи «Святая Троица». Ссылкой на образ Святой Троицы преподобного Андрея Рублева, почитавшийся иконографическим образцом для Руси, Собор утвердил в лице этого произведения правило писания нимбов без перекрестий.

Следовательно, на иконе Святой Троицы преподобного Андрея Рублева не мог быть изображаем Христос с двумя Ангелами. Ссылаться на более поздние реплики с образа Святой Троицы преподобного Андрея Рублева, имеющие эти особенности, не убедительно, ибо там могут быть всякие вольные добавления мастеров, их писавших; поэтому этот аргумент вряд ли может иметь научную обоснованность. Эти добавления тем более могли иметь место в конце XV — первой половине XVI вв. в связи с ересью жидовствующих, учивших, что «не должно писать на иконах Святой Троицы, так как Авраам видел Бога с двумя Ангелами, а не Троицу»<sup>137</sup>.

Ответ на это учение мы встречаем в пятом Слове «Просветителя», полемического сочинения преподобного Иосифа Волоцкого, написанного против жидовствующих, где он дает обоснование православного понимания библейского текста. Преподобный Иосиф Волоцкий, объединяя мнения различных святых отцов по этому вопросу, доказывает необходимость написания в образе всех Лиц Святой Троицы: «Авраам виде в триех Лицах, сиречь Отца и Сына и Святаго Духа». По этому поводу он в седьмом Слове пишет: «Подобает ведати, яко всякому христианину достоит писати на всечестных и Божественных иконах и на стенах и на священных сосудах Святую Троицу, единосущную и нераздельную и неслиянную, и поклонятися с страхом и трепетом верою ж и любовью, Божественному и Пречистому оному подобно, желанием бесчисленным и рачением любезным целовати, того ради, яко бо невъзможна есть нам зрети телесными очима, сих съзерцаем духовне ради иконного въображения»<sup>138</sup>.

Мы кратко остановимся на интересующем нас объяснении располо-

жения Ангелов в иконе Святой Троицы Рублева искусствоведов М. В. Алпатов, Н. А. Деминой и В. Н. Лазарева, которые посвятили этому произведению многолетние изыскания.

Так, М. В. Алпатов по поводу размещения каждого из Лиц Святой Троицы пишет: «Как символическое произведение, «Троица» Рублева допускает разночтения. Можно сосредоточить внимание на отдельных фигурах, на ангельских ликах, тогда бросается в глаза, что художник дал каждому из них свою характеристику. Ангел слева сидит напряженно, лик его строгий, почти суровый, черты лица резко обозначены, брови нахмурены, видимо, это изображение повелевающего Бога Отца (не столько изображение, сколько его подобие). Средний Ангел склоняет голову, Его опущенная рука обозначает покорность воле Отца (жест этот имел тот же смысл среди «ангельского чина» — монашества). Только в Его чуть дрогнувших устах угадывается скорбь. Чаша, которая стоит перед Ним, напоминает о жертве, в которую Он приносит Себя. Третий Ангел, самый стройный, одухотворенный, женственный, служит свидетелем диалога двух остальных, склоненная голова означает его согласие с общим решением. Это Третье Лицо Троицы, Святой Дух»<sup>139</sup>.

Н. А. Демина усматривает в среднем Ангеле Бога Отца с эмблемой «древа жизни», которое есть «любовь, от которой отпал Адам»<sup>140</sup>. За Вторым Лицом Троицы возвышаются легкие стройные палаты. Христос именовался «Домостроителем». Это, по мнению Н. А. Деминой, Вторая Ипостась — Христос<sup>141</sup>.

За Третьим Лицом «возвышается гора — древнейший символ всего возвышенного». В Нем она усматривает Ангела-Утешителя, т. е. Святого Духа. Надо полагать, что в этом толковании Н. А. Демина нашла опору в изображении так называемой зырянской Троицы, иконы XIV в., по преданию связанной с именем святого Стефана, епископа Пермского, просветителя зырян. В этом образе имеются надписи на зырянском языке; у левого (от зрителя) Ангела — «и Пи», т. е. «Сын», у правого — «и Пылтос», т. е. «Дух». Надпись у среднего Ангела читалась «Ай», т. е. «Отец»<sup>142</sup>.

В. Н. Лазарев придерживается точки зрения М. В. Алпатов, усматривая в чаше с головой тельца композиционный центр. Чаша — символ Евхаристии. Он пишет: «Руки среднего и левого Ангелов благословляют чашу. Эти два жеста дают ключ к раскрытию сложной символики композиции. Средний из Ангелов — Христос... склонив Свою голову влево, Он благословляет чашу, изъясняя тем самым готовность принять на Себя жертву искупления грехов человеческих. На этот подвиг Его вдохновляет Бог Отец (левый Ангел), лицо Которого выражает глубокую печаль. Дух Святой (правый Ангел) присутствует как вечно юное и вдохновенное Начало, как Утешитель»<sup>143</sup>.

Итак, три исследователя по-разному подходят к пониманию и объяснению идейного содержания образа. В пользу нашего истолкования размещения под видом трех Ангелов всех Лиц Святой Троицы есть суждение заслуженного профессора Ленинградской Духовной Академии Н. Д. Успенского. «Ваша трактовка Святой Троицы, — пишет он автору данной работы, — не только убедительна, но и важна тем, что она наглядно показывает самую гениальность художника. И мне кажется, что Ваше сомнение в связи с тем, что при такой трактовке справа оказывается Третья, а не Вторая Ипостась Святой Троицы, напрасно. Мы исповедуем Сына, «восшедшего на небеса и сидящего одесную Отца», то есть как Ипостась, равночестную Отцу. Но это одна сторона в понимании догмата о Святой Троице. Другая сторона — учение об участии Лиц Святой Троицы в деле домостроительства нашего спасения. Здесь мы исповедуем, что равночестный Отцу Сын «Свет от Света, Бог истинный от Бога истинного», воплотился от Духа Святого. Так

и в Евхаристическом каноне Церковь просит, чтобы Отец ниспослал Духа и чтобы Последний претворил хлеб и вино в Тело и Кровь Сына. Получается как бы некая подчиненность Духа Отцу и зависимость Сына от Духа Святого. Но все это означает не отрицание равночестностей Ипостасей в Боге, а только проявление любви Божией к человеку. А так как Андрей Рублев имел в виду в своей иконе показать эту любовь, то он и располагает Ангелов так, что изображающий Духа Святого оказывается справа от изображающего Отца. Иначе говоря, в своей концепции он идет правильным путем, и основанием ему служит самое учение о домостроительстве нашего спасения, как оно предлагается в Евхаристическом каноне. Ведь не случайно он изображает стол, за которым трапезует Святая Троица, в виде престола и на нем потир церковный с головой агнца. Возможно, что в самом Евхаристическом каноне он находил основание к этой композиции».

В связи с нашим решением опубликовать настоящее сочинение профессора Н. Д. Успенский, подтверждая свое прежнее мнение, вновь написал нам: «Мне было очень приятно читать, что Вы решили опубликовать Вашу кандидатскую диссертацию об Андрее Рублеве и его иконе «Святая Троица». Ваша трактовка композиции этой иконы отличается богословским глубокомыслием. Это Ваше глубокомыслие подсказало Вам и правильное решение композиции иконы, так что композиция иконы подтверждает само православное понимание искупления рода человеческого через воплощение Сына Божия. Если Ваше Высокопреосвященство находит полезным опубликовать и мой отзыв на Вашу трактовку композиции иконы «Святая Троица», могу ли я возражать против этого? Дай Бог Вам успеха! Мое мнение о Вашей трактовке остается прежним, но так как отзыв был написан более двадцати лет тому назад и за это время могли появиться новые работы, близкие Вашей теме, в таком случае, быть может, полезно будет «обновить» отзыв, что, конечно, не изменит моего мнения. Только из этих соображений я просил бы Вас прислать мне его в копии. Ваши соображения о важности публикации Вашей трактовки всецело разделяю»<sup>144</sup>.

Однако мы из чувства особой ответственности в отношении правильности нашего истолкования композиции иконы преподобного Андрея Рублева «Святая Троица», хотя и дерзнули его опубликовать, тем не менее вынуждены сказать, что идея данного Богооткровенного произведения, в силу его особого символического значения, осталась неразгаданной. «Этот величественный момент Совета Трех, «Тройческого Совета» с участием «Велика Совета Ангела», определяющего судьбы мира и путь спасения человека через умиловительную жертву, и мог запечатлеть в образах и символах смиренный инок Андрей»<sup>145</sup>.

Остановившись подробно на идее, вложенной в произведение, на тех домыслах, которые вынуждены мы были высказать с связи с особенностью трактовки образа, мы теперь перейдем к изучению художественной стороны образа Святой Троицы с целью еще большего постижения богатейшей культуры его построения и способов подачи образа, как таковой мыслился преподобным Андреем Рублевым в его творчестве.

\* \* \*

По единогласному утверждению исследователей, образ Святой Троицы преподобного Андрея Рублева выявляет в себе подлинную человечность в ее идеальном воплощении. Этим объясняется доходчивость данного произведения и всеобщее восхищение им.

Художник в образе сблизил небо с землей, отразил в нем идеал человеческих стремлений и понимания неба как высшего мира, где правда живет. Это неминуемо отразилось и на характере способов воплощения данных идей. Они приобретают в творчестве художника

идеальный человеческий характер. В свою очередь все элементы произведения: линии, формы, краски — должны были пройти путь известного очищения от всего случайного, чтобы стать идеальными, соответствующими своему высокому назначению. В результате мы имеем абстрагированные формы, линии, краски, приобретшие характер неизменных формул, синтетичных по своему художественному выражению.

Однако эти элементы не оторвались от земли настолько, чтобы не выражать подлинных черт природы, наоборот, их идеальное выражение в сильнейшей степени раскрыло внутреннюю природу вещей, которую они были призваны выражать. Преподобный Андрей очень тонко подметил характерные особенности каждого из этих элементов и воплотил их на основе большой художественной культуры.

Так, например, он различал природу линии, призванной выражать одухотворенность человеческого тела, от линии, которая воплощает материальную природу ткани, одежды. Поэтому построение той и другой в образе у него существенно различно. Линии человеческих форм у него достигают изумительного изящества, вместе с тем строгости, обобщения, полны проникновенной выразительности, одухотворенности. «Линия есть то, ...что сообщает окончательно осязаемую реальность предмету, и вместе с тем то, что само по себе составляет нечто мысленное, духовное»<sup>146</sup>.

Особенно любовно трудится преподобный Андрей Рублев над человеческой фигурой, ее силуэтом. Не рисуя с натуры человеческое тело, подобно западным мастерам, он, однако же, в еще большей степени, чем они, знал его характерные особенности как храма души и умел выражать идеальные телесные формы, прекрасно их чувствуя. Однако это были канонические формы, построенные на основе идеальных соотношений частей тела, полные внутреннего ритма, гармонии. Он отлично понял преимущество силуэта при изображении фигуры. Здесь его искусство достигает непревзойденной выразительности в передаче человеческих чувств, полных возвышенности и глубины<sup>147</sup>. Ища более утонченных форм силуэта, он удлиняет его, делает гибким, стройным, невесомым, рисует его всегда в каком-то внутреннем сдержанном движении, полном идейной целеустремленности. Силуэты фигур Ангелов в иконе Святой Троицы находятся в неразрывном органическом соединении между собой, выражая единую природу Божества; здесь особое понимание силуэта каждого Ангела лишь повышает силу выразительности идеи произведения.

Рублев пред нами выступает как творец различных художественных образов. Это было новым явлением в искусстве того времени. Каждый образ у него живет особой внутренней жизнью и вместе с тем органически связан с окружающей средой, находясь в живейшем общении с ней.

Одежды, наоборот, скрывая под собой человеческое тело, мешают видеть его одухотворенность. Поэтому надо было, облекая ими фигуру, максимально из них выявлять ее формы. Отсюда в образе плотное облевание одежд вокруг тела, слияние с ним во единое целое, абстрактное и обобщенное идейное выражение. Благодаря этому обстоятельству одежда от тела одухотворяется, воспринимая его линии, полные изящества и духовной красоты (см. фото 1). Одежда, представленная сама по себе, вне соприкосновения с телом, в образе преподобного Андрея Рублева принимает строгие прямолинейные формы, например, изумительный по красоте спуск одежды у среднего Ангела.

Вследствие коренной разницы в трактовке одежды, облегающей фигуры и имеющей натяжение внутри ее моделировки от вольных спусков ткани, получается богатейшее сочетание кривых линий с прямыми. Геометрическая прямизна линий одежды значительно повышает

строгость и четкость форм, избавляет их от излишней изнеженности, а с другой стороны, подчеркивает их изящество.

В ясной формулировке графического построения сказывается рука художника, любящего воплощать идеи, которые в его сознании укладывались в хорошо им обдуманые представления, давно ему знакомые и имеющие за собой большую традиционную культуру.

Преподобный Андрей Рублев имел редкую способность совмещения графического дара с живописным. Колорит образа Святой Троицы также лаконичен, строг, звучен. Но в то же время он певуч, полон нежных оттенков. В нем нашла свое подлинное выражение душа художника. Всякий, кто хоть один раз видел образ, не сможет забыть рублевский «голубец». Он в полном смысле горит, потому что дан в предельном выражении своей цветосилы. Но не в яркости тонов лежит основная задача художника. Колорит образа следует рассматривать как доселе невиданную и после непревзойденную гармонию цветов, максимальную тональную согласованность. «Краски Троицы являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений». Преподобный Андрей Рублев в величайшей степени обладал даром построения колорита на контрастных сопоставлениях, которые в сочетании с дополнительными нежными тонами давали звучный и в то же время нежный аккорд.

В соединении со столь же характерной для преподобного Андрея Рублева графической способностью живопись образа дает весьма определенное представление об идее произведения, его глубокой серьезности, в то же время тающей в себе исключительную праздничность, радость. Преподобный Андрей Рублев в своей живописи проявляет много личного чувства и художественного инстинкта. Как у каждого мастера, у него свой, особый колорит, своя техника письма. Здесь сказалась во всей силе душа художника, тяготеющего к холодной, серебристой гамме и избегающего горячих, киноварных, охряных тонов. Интимность и изящество образа, округлость и ритмичность его форм, с одной стороны, и холодноватый серебристый колорит, с другой, роднит творчество преподобного Андрея Рублева с Суздальской школой<sup>148</sup>.

Здесь он выступает как возможный представитель определенной художественной школы, ее традиций, а через то выявляется его творчество как выражение не только личных способностей и дерзаний, но и как преемственная передача части народной души, ее религиозных представлений. Если это положение в некоторой степени оправдывается его творчеством, то неминуемо встает вопрос: можно ли образы преподобного Андрея Рублева рассматривать отчасти как совокупность элементов наблюдения над народной религиозной душой, как показ ее религиозного мирозерцания?

Для ответа на этот вопрос необходимо хотя бы вкратце проследить, как проходил творческий процесс художника при создании отдельных типов образов, как он себе их представлял и что в них подмечал, к какому конечному результату пришел. С этой целью мы остановимся на анализе отдельных образов, составляющих элементы его более сложных композиций, и рассмотрим их в различных вариантах.

## 2. Отдельные образы в творчестве преподобного Андрея Рублева

В иконотворчестве Руси изучаемого периода нередко были примеры зарисовок портретов святых при их жизни.

На одном из самых древних покровов, сделанном на раку преподобного Сергия, по преданию относимом к 1422 г. и связываемом с именем князя Василия Димитриевича<sup>149</sup>, преподобный Сергий изображен с чертами лица, отражающими портретное сходство. Удивительно живой,

бодрящий, чуть улыбающийся взгляд Преподобного и его близко сдвинутые, чуть косые глаза, длинный, прямой нос, копна реалистически трактованных волос на голове и борода — все это говорит о каком-то оригинале, который запечатлел в себе живые черты Святого еще при его жизни (см. фото 7 на 7-й полосе вкладки, слева).

Если вспомнить, что преподобного Сергия окружал ряд художников, начиная с его племянника святителя Феодора, то нет ничего удивительного в том, что эта первая до нас дошедшая надгробная пелена с его изображением имеет непосредственную связь с одной из подобных портретных зарисовок его лица<sup>150</sup>. «Я не знаю другой иконы, где так ярко и так сильно вылилась мысль, чувство и молитва великого народа и великой исторической эпохи», говорит о штой пелене преподобного Сергия XV в. священник Павел Флоренский.

Еще более точное указание на подобного рода изображения мы имеем в лице образа-портрета преподобного Кирилла Белозерского, выполненного в 1414 г. иконописцем преподобным Дионисием Глушицким. Здесь также мы имеем налицо все основные характерные черты: малый рост, большую голову с широким лбом, коротким толстым носом, окладистой бородой, вдвинутую в плечи. Не менее характерным будет являться для данного изображения искривление оси всей фигуры влево. Все эти детали ясно говорят о том, что мы здесь имеем дело с наброском с натуры, с быстро и метко схваченными чертами и особенностями облика преподобного Кирилла Белозерского.

В дальнейшем под влиянием постепенного процесса иконизации эти портретные черты сглаживались и уступали место идеализированному типу — иконе (см. фото 6 на 6-й полосе вкладки). В церковное сознание изображение данного святого входило в установленные традицией типовые иконографические нормы. И если первичные портреты — иконы преподобных Сергия и Кирилла — ничего общего между собой не имеют, то, наоборот, их иконографические типовые изображения почти буквально совпадают друг с другом.

Так незаметно совершался процесс перехода личного творчества в иконотворчество, в котором, несомненно, залегали какие-то основные черты, если не портретного сходства, то духовного склада лица и всей фигуры святого в целом. Образ того или иного святого проходил, таким образом, сложный путь, преломляясь в творческом и церковном сознании, принимая при этом национальные типовые черты и приобретая характерный духовный облик, свойственный народу и его местной художественной школе, в частности.

Настоящее краткое вступление имеет своей целью раскрыть творческий процесс создания образа на русской почве в исследуемый период. Рассматривая с этой точки зрения творчество преподобного Андрея Рублева, мы легко можем подметить аналогичные явления, наблюдаемые в его творческом процессе. Он много трудился над освоением характеристики каждого выдающегося иконографического типа, который неминуемо при этом получал различные вариации, иногда существенно изменявшие самый тип святого. Наша задача будет заключаться в фиксации этих вариаций на отдельных образах и посильном объяснении причин, вызывавших иногда к жизни ряд образов одного и того же святого, имевших между собой очень отдаленное сходство.

\* \* \*

Исследовательская работа, произведенная над иконостасом Троицкого собора в Троице-Сергиевой Лавре, показывает, что в написании его участвовало несколько мастеров неодинакового достоинства. Благодаря этому обстоятельству определение икон, принадлежащих кисти преподобного Андрея Рублева, составляет довольно трудную искусствоведческую задачу. Это в большой степени объясняется тем, что ко вре-

мени последнего периода жизни художника стиль, им созданный, нашел себе многих весьма талантливых подражателей. Не исключена вообще возможность высокой культуры живописи в то время.

Далее, наука еще не уяснила настоящее лицо творчества преподобного Даниила Черного, старшего друга и сподвижника преподобного Андрея Рублева, с которым он производил настоящую работу. Такие образы, как «Спас в силах» или «Жены мироносицы у гроба», если не могут быть полностью стилистически отнесены к кисти самого преподобного Андрея Рублева, то они красноречиво говорят за то, что вместе с ним работали мастера, мало чем уступавшие ему в высоте культуры художественного построения образа. Это обстоятельство вынуждает нас с большой долей осторожности производить выбор произведений, относящихся к его кисти. Поэтому мы остановимся на тех иконах, которые единогласно учеными признаются за рублевские; в частности, мы остановимся, главным образом, на *чиновных иконах апостолов Петра и Павла*. (За рублевские признаются из чиновых икон также образы Архистратига Гавриила и святого Иоанна Предтечи.)

Прежде чем говорить о них, скажем несколько слов об особом характере и целях, преследуемых Церковью при создании многоярусного иконостаса. Это, прежде всего, явление глубоко национальное. Из византийской малой алтарной преграды на русской церковной почве образовалось большое идейное оформление, развивающееся в сторону богатого декоративного показа главных христианских событий и лиц ветхозаветной и новозаветной Церкви. Если первый, так называемый «местный ряд» составлялся из икон, связанных отчасти со святыми, которым посвящался храм, и местно чтимых икон, не считая установленных главных икон «Всемирлостивого Спаса» и Богоматери, то следующие ярусы имели систематически оформленное идейное содержание.

Над местным рядом в Троицком соборе некогда помещался праздничный ряд, над ним — денсусный и пророческий. Последний, по частно выраженному мнению И. Э. Грабаря, впервые был создан в Троицком соборе. Вдохновителем этого замысла он считает преподобного Андрея Рублева.

Следует отметить особо тонкое понимание живописных задач, связанных с завершением верха всего иконостаса. Не случайно иконные доски на этот раз положены художником горизонтально и пророки изображены на них попарно. Часть из них мог писать и сам преподобный Андрей Рублев, но из-за их плохой сохранности здесь еще труднее определить его руку. Возможно, им написаны пророки Моисей и Давид.

Остановимся вкратце на рассмотрении денсусного чина. Подобное название происходит от греческого слова «δέσις», что значит «моление». В основе заложена идея молитвы святых за мир пред Главою Церкви — Христом. Последний торжественно восседает на престоле, окруженный небесными сферами, наполненными Херувимами. В углах образа расположены символы четырех евангелистов. С правой и левой стороны к Нему подходят, молебнo простирая руки, Богоматерь с Предтечей Иоанном, Архангелы, апостолы, святители и мученики. Идея подобного симметричного показа главных основателей Церкви и ее выдающихся представителей дана уже была в Византии. Русь же в свою очередь особенно полюбила эту идею и дополнила денсусный чин рядом святых, местно чтимых или связанных с пожеланиями заказчика.

Идейное и художественное противопоставление Христа предстоящим пред Ним святым не замедлило отразиться соответствующим образом и на их внешнем виде. Они все представлены в одинаково согбенных смиренных позах, тихом движении к Нему, исполненном глу-

бокого созерцания и благоговения. Их руки молебно простерты за мир, почему Богоматерь иногда одну руку опускает книзу, ясно указывая, о ком ходатайствует Она пред Христом в Своей молитве.

Какие же задачи мог пред собой ставить преподобный Андрей Рублев при построении данного ряда? Прежде всего, пред ним стояла идея создания определенных иконографических типов, которые были бы отчетливо видны на далеком расстоянии. Здесь представлялась большая возможность к силуэтной выразительности фигур. Золотой фон в свою очередь был весьма подходящим условием для настоящей цели.

Церковное икопостроительство, художественно оформляя иконографические типы, делает при этом упор на их характерные особенности. Так, для святителей в большинстве случаев избирается белая крестчатая фелонь с омофором, четкостью своего строгого и стройного силуэта как нельзя лучше выделяющая их священноначальническое достоинство. Другое замечаем при изображении апостолов. Здесь существовало несколько больший простор, представлявший некоторого рода вариации в одеждах.

Наблюдая над несколькими образами апостола Павла работы преподобного Андрея Рублева, мы замечаем, что он каждый раз вносит в трактовку образа те или иные изменения, будь то форма одежды или ее расцветка. Однако же он не останавливается на этих, казалось, чисто формальных художественных задачах. Его интересует в первую очередь создание идейного образа Апостола языков, и здесь он не удовлетворяется однажды найденными формами образа, но подвергает их существенному изменению. Это позволяет говорить о творческом процессе над созданием данного образа. Преподобный Андрей Рублев питает к нему особую любовь и достигает в его трактовке больших художественных и идейных высот.

До нас дошли три чиновых иконы апостола Павла работы преподобного Андрея Рублева: из Успенского собора в г. Звенигороде, что на Городке<sup>151</sup> (см. фото 7а на 7-й полосе вкладки, справа), из Владимирского Успенского собора, впоследствии попавшая вместе со всем иконостасом в с. Васильевское той же области<sup>152</sup> (см. фото 8 на 8-й полосе вкладки, слева), и, наконец, из Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры<sup>153</sup> (см. фото 8а, там же, справа). Не менее интересным для нас будет являться изображение апостола Павла на фреске Владимирского Успенского собора в композиции Страшного суда, в частности, в моменте ведения Апостолом праведников в рай (см. фото 9 на 9-й полосе вкладки).

Мы не знаем подлинной даты построения Успенского собора в г. Звенигороде. Можно полагать, что он был выстроен в период конца XIV — начала XV в.<sup>154</sup> Вряд ли иконостас мог быть написан позднее этого периода, а если это положение верно, то мы в образе апостола Павла из данного чина имеем наиболее раннюю работу преподобного Андрея Рублева.

Исследователи, сравнивая этот образ с таковым же Феофана Грека в иконостасе Благовещенского собора и чиновой византийской иконой из Высоцкого монастыря, находят некоторое сходство с первым, заключающееся в мужественной, энергичной характеристике лица<sup>155</sup>, и, наоборот, коренное отличие от второй греческой иконы. Здесь тип, выражение, характер совсем иные, нежели в иконе апостола Павла из Звенигородского чина. Если апостол Павел в иконе Высоцкого чина держится обособленно, прямо, угловато, то в рублевской иконе апостола Павла наблюдаем певучий ритм, связывающий его фигуру со всей чиновой группой в ее молитвенном порыве<sup>156</sup>. Эта певучесть отражена в нежных голубых и розовых тонах одежды Апостола, которые хорошо вяжутся с плавными, закругленными контурами и благостным

выражением его лица. Принимая во внимание большой размер образа и его поясное изображение, художник, надо полагать, нежной, мягкой красочной гаммой хотел смягчить монументальность образа при сравнительно небольшом размере храма. Он разбивает фигуру сильно разбеленной моделировкой и дает характерный для своего творчества «голубец». В образе одинаково сильно развиты как ранее подмеченные иконографические черты, так и новое их художественное понимание и трактовка путем личного творчества художника. Здесь преподобный Андрей Рублев выявляется пред нами как большой русский мастер, своеобразно подошедший к пониманию образа и его художественному показу.

Образ апостола Павла из Владимирского Успенского собора, позднее находившийся в с. Васильевском, Шуйского уезда, является новым вариантом на ту же тему. Он поражает зрителя своей монументальностью (величина свыше двух метров), изумительным силуэтом мастерски поставленной фигуры, ритмом линий, тональным совершенством и цветовой гармонией<sup>157</sup>. Тон одежды в мягком сочетании зелено-вато-коричневого с темно-синим создает как нельзя более подходящую гамму для столь величественной фигуры на золотом фоне. Пропорции ее значительно удлинены и придают образу большое изящество. Спина Апостола подчеркнута сгорблена. Впечатление сутулости усиливается от спускающегося с нее конца верхней одежды, кстати заметить, весьма изящно, со вкусом трактованного (см. фото 8 на 8-й полосе вкладки, слева).

В данном образе преподобный Андрей Рублев выявляет путем художественных средств идею величавого проповедника христианских истин. Здесь апостол Павел выступает пред нами как глубокий мудрец и вместе с тем тайнозритель Божественных откровений; поэтому не случайно одежда его напоминает римскую тогу философа, оратора<sup>158</sup>. Вместе с тем образ таит в себе много душевной мягкости, деликатности, которая видна в его тихой поступи, в изящном придерживании руками большого Евангелия, но более всего отражается в лице, правда, плохо сохранившемся. Оно написано весьма тонко, с расчетом на выделение его духовной характеристики. С этой целью выделены изящно нарисованные миндалевидной формы темно-карие, подчеркнутые дугообразными бровями глаза, тонкий прямой нос, чуть заметные губы. Вверху голова завершается большим красивым лбом, а внизу — окладистой бородой с развевающимися завитками прядей волос. В лице запечатлен глубокий духовный аристократизм, внутренняя собранность и деликатность души. Глаза Апостола всецело устремлены на сидящего впереди на троне Христа. Их изящная форма, подчеркнутая столь же выразительными бровями, наилучшим образом передает тонкость духовного склада Апостола. Чуть заметные губы, наоборот, призваны уменьшать впечатление чувственности.

Построение образа путем художественных противопоставлений, знакомых нам по образу Святой Троицы, и здесь приводит к блестящим результатам, придавая идее произведения характер богатого духовного содержания. Достаточно малого знакомства с этим образом, чтобы вынести впечатление о нем как об особом идейном и художественном произведении, а не о каком-либо типовом, обычном иконографическом сюжете. Здесь в значительной доле запечатлена большая творческая работа художника по созданию целостного художественного образа, имевшая немалую предварительную подготовку к его написанию.

Пусть это будет умозрительный процесс, заключающийся во вдумчивом наблюдении ранее существовавших культурных художественных традиций. Так, в находящемся рядом Дмитриевском соборе с фресками XII в. имеется изображение апостола Павла, своим типом лица напоминающее изучаемое нами произведение. Наконец, на создание

данного образа художника могла натолкнуть творческая работа Феофана Грека, правда, совершенно по-другому подходившего к передаче психологии своих персонажей.

Для нас все это будут лишь догадки, но существенного внимания заслуживает факт особого подхода преподобного Андрея Рублева к своему делу как иконотворчеству, в подлинном и наивысшем смысле этого слова. В образе апостола Павла в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры преподобный Андрей Рублев как бы подводит итог тому творческому пути, который проделал этот образ в его сознании. Здесь по-прежнему устойчиво доминирует монументальная подача образа, аристократизм форм доведен до необычайной степени изысканности и изящества. Во всей фигуре чувствуется и сквозит идея подачи иконографического типа Апостола языков в виде эллинского мудреца, в котором изящество мысли сочетается с глубиной души тайнозрителя Божественных откровений.

Преподобный Андрей Рублев удивительно сумел с пронизательностью, свойственной ему не только как гениальному художнику, но и как благодатному маститому старцу, проникнуть и передать духовную сущность Апостола языков, покорившего своей проповедью культурные народы Римской империи, выступавшего в Афинском ареопаге среди греческих ученых, философов (см. фото 8а на 8-й полосе вкладки, справа).

Блестящему идейному выражению соответствует столь же благородная звучная тональная гамма одежды. Почти бархатный, вишневого оттенка хитон с темно-синим исподом и опять тот же излюбленный спуск одежды, на этот раз особенно изящный и длинный, призваны выражать изысканность подачи образа. Можно смело сказать, что во всем русском искусстве того времени не было столь тонко понятого образа апостола Павла, где наивысший аристократизм духа нашел себя воплощенным в столь же аристократичных, изящных формах. Чего стоит одна лишь тихая поступь Апостола! Сколько здесь вложено благородства, гениального мастерства, прозрения в глубину сущности образа! Образ живет тончайшей духовной жизнью и своей глубиной и изяществом мысли превосходит все чиновные иконы деисусного ряда.

Все рассмотренные нами образы апостола Павла убедительно говорят о большом творческом пути, который был пройден преподобным Андреем Рублевым при постоянном созидании духовного облика Апостола. Здесь в одинаковой степени сказалась тщательная работа по изучению всего культурного наследия, которое видел мастер и которое наблюдал в творимых в его время образах, равно как и самостоятельное углубленное изучение духовной сущности Апостола языков. Во всех создаваемых типах этого иконографического сюжета художник строго придерживается традиционного торжественного канона апостольского типа, видя в нем основу монументальности подачи образа, но, с другой стороны, он наделяет его новым духовным содержанием, которое сказывается и в колорите, и в мягкости трактовки одежды, и в характеристике типа лица, в общей изящности его силуэта.

Совсем другое мы наблюдаем в творческом процессе созидания преподобным Андреем Рублевым образа апостола Петра. Здесь идейное содержание образа вынашивается на основе вдумчивых наблюдений над окружающей жизнью, иных по своему характеру творческих исканий художника. Пред духовным взором художника предстает как бы в некоем фокусе простота Апостола, бывшего рыбака. Душа художника полна переживаний трогательного образа человека с голубиной душой, с открытым приветливым взором, полного сердечности и радушия. Все эти черты внимательный зритель найдет в образе апостола Петра на фреске Успенского собора во Владимире в композиции ведё-

ния апостолом Петром вместе с апостолом Павлом праведников в рай (см. фото 9 на 9-й полосе вкладки).

Чем объяснить столь существенную разницу в трактовке так близко стоящих друг к другу апостолов, иконографически всегда друг с другом соединенных?<sup>159</sup> Ответ найдем при анализе творческого процесса над созданием образа, который, по-видимому, также вынашивался художником долгие годы.

**Образ апостола Петра** на этой фреске не мог быть взят из византийской художественной традиции, всегда несколько официальной, торжественной и потому суховатой. Совсем другое мы должны будем сказать, если присмотримся к типу русского человека и сравним его с лицом апостола Петра. Не говоря уже о внутреннем родстве, мы и в наружном виде Апостола подметим характерные черты сходства. Небольшая окладистая бородка, характерная для простолюдина, разделка волос под скобку, маленький закрытый волосами лоб, большие доверчиво смотрящие глаза — все это как нельзя более ярко передает духовный склад простого русского человека. Таким образом, и внешне, и внутренне образ апостола Петра художник заимствует из среды своего народа и олицетворяет творчески подмеченный тип в его образе на стенах Успенского собора.

В этом трудно сомневаться, если мы всмотримся в коренную разницу трактовок обоих апостолов в этой композиции. Кому бы, казалось, как не апостолу Петру, имеющему в руках ключи рая, возглавить группу праведников? Но нет! Художник возвысил в идейного вождя группы апостола Павла, который, как и всегда в творчестве художника, полон величественности, своим повелительным энергичным жестом руки и поворотом головы назад удивительно хорошо передает духовную мощь Апостола языков. Наоборот, апостол Петр тесно связан с группой; чего здесь стоит одна мимика его глаз, так живо передающих духовную его близость и теплоту по отношению ко всем членам группы. И обратно, с их стороны несутся дружные ответные взоры к нему, полные взаимопонимания и тесной внутренней связи.

Естественно, такой реалистично трактованный образ апостола Петра не мог быть оставлен преподобным Андреем Рублевым без изменения<sup>160</sup>. Поэтому здесь же, во фреске названного собора, мы видим совершенно другой характер облика Апостола в композиции «Уготования престола». Апостол Петр носит на себе в этой композиции все иконографические черты, ему присущие в дальнейших образах. Ему придается известный в рублевском творчестве аристократизм черт лица, сквозь которые, однако, явно проглядывает духовная характеристика, данная в первом реалистично трактованном образе. Так, в творческом процессе изменялся один и тот же намеченный духовный облик Апостола, следуя неизменно от жизненных наблюдений к кристаллизации форм, их идеализированному выражению в иконографическом типе апостола Петра.

Таковой мы уже видим в завершенном виде в деисусном ряду Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры. Апостол Петр изображен в этом образе мягко и легко ступающим, несмотря на свою широкоплечую мощную фигуру. Во всем облике сквозят подмеченные некогда жизненные наблюдения над идеальным русским типом, но они тонко скрыты за общим аристократизмом форм образа<sup>161</sup>. Для Апостола и здесь характерен острый взор, устремленный на Христа, как это видим в композиции «Уготования престола». В нем нашла свое отражение духовная характеристика апостола Петра, горячего в своих порывах любви ко Христу, пламенного проповедника Евангельской истины. Колорит нежно-голубой нижней одежды хорошо сочетается с охряным верхним покроем апостольского одеяния и своей тональной мягкостью хорошо дополняет общее впечатление, идущее от всего образа, полного

приветливой простоты, при прекрасно иконографически выраженном его апостольском достоинстве.

**Образ Христа** в произведениях преподобного Андрея Рублева вскрывает пред нами столь же глубокую творческую работу над его идейной и художественной трактовкой (см. фото 10 на 10-й полосе вкладки). Здесь мы встретимся с еще большим количеством вариантов одного и того же типа, в зависимости от различных тем, представляемых Церковью художнику, и увидим, как многогранно понимал он те художественные задачи, которые каждый раз ставил пред ним тот или иной иконографический сюжет. К сожалению, почти не сохранилось полностью изображения Христа в творчестве преподобного Андрея Рублева, но и то немногое, что дошло до нас, поражает глубиной проникновения в существо темы, богатством и изысканностью способов воплощения образа.

В Звенигородском образе Господь Вседержитель представлен поясным. Каким-то чудом от изображения уцелела одна лишь голова, и то не полностью. Однако, даже фрагментарно сохранившаяся, она дает сильное впечатление об идее образа. Преподобный Андрей Рублев гениально почувствовал кроющиеся в этом иконографическом типе блестящие возможности для выражения нового внутреннего содержания образа<sup>162</sup>.

Величавый традиционный сюжет его вдохновил на изображение идеи Всемилошного Спаса, покоряющего не Своим надмирным, по-византийски трактованным величием, а кротким, любящим сердцем. Вопрос форм им был предельно заострен в сочетании величавых типовых иконографических норм образа с изящными и мягкими линиями и чертами лица. Художник замыслил создать Божественный образ в его глубоко органическом единении с миром. Здесь сказалось удивительное чувство меры, умение на противопоставлении художественных способов выразить одновременно и величие образа, и скромность его.

Так, например, пышны волосы, но они столь мягко тонально трактованы, что своим изяществом лишь подчеркивают благородство образа. Казалось бы, безмерно толста шея, но прикрывающая ее борода так легко намечена, что за ней вы не видите шеи, в то же время последняя особенно сильно передает идею Божественной власти и величия.

В особенности изящно трактованы художником лицевые черты, характеризующие образ. Высок, но узок лоб, сильны надбровные величавые дуги, но необыкновенно тонко прорисованы миндалевидные глаза, прямо и кротко смотрящие на зрителя. Заметна сильная приподнятость бровей, но она придает взору открытость и покой. Энергично очерченные подглазины с ярко освещенным вохрением щек усиливают теневую посадку глаз, что придает большую интимность образу. Длинная прямая узкий нос, но он хорошо соответствует продолговатому овалу лица. Невелики усы и чуть намечен рот, но и они призваны подчеркивать изящество моделировки и его бесстрашие. Словом, нет ни одного штриха в образе, который бы не говорил о весьма тонкой и вдумчивой работе над идеей его изображения.

В величавый образ Вседержителя, столь хорошо разработанный художественной культурой Византии, русское иконотворчество в лице преподобного Андрея Рублева влило новое идейное содержание: кроткий, благообразный, любящий Христос, участливо проникающий Своим Божественным взором в истрадавшуюся душу, заменил собой на русской почве торжественный, официальный византийский образ. Однако при этом богатство новой внутренней жизни образа не нарушило полностью его былой величавой торжественности. Иконографически будучи закреплен и Русью, он продолжал существовать в удивительно гармоничном соединении, казалось, столь исключавших друг друга противоположностей.

«В иконе эта перемена настроення сказывается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородой, которое идет на смену лицу греческому. Неудивительно, что русские черты являются в типических изображениях русских святых, например, в иконе святого Кирилла Белозерского»<sup>163</sup>.

Выражению идеи силы противопоставлены мягкость и изящество, величавости — нежность, кротость, доброта. В этом нельзя не увидеть особой одаренности творчества преподобного Андрея Рублева, на противопоставлении художественных способов строящего многогранность богословской идеи образа. Божество смиренно, кротко, доступно любому человеку — вот какую идею раскрывает перед взором молящегося художник.

В образе Христа в иконе «Преображение» из Благовещенского собора работы преподобного Андрея Рублева еще ярче запечатлено величие Его Божественной сущности, перед которой с благоговейным смирением преклоняются пророки Моисей и Илия. От Фаворского света, струящегося лучами от Христа, падают ниц Его ученики (см. фото II на II-й полосе вкладки). Остановим свое внимание на трактовке Его фигуры. Сколько здесь таится созвучия огнезрального величия со свободой и простотой постановки всей фигуры в целом! Христос опирается на правую ногу, отводя левую в сторону. От этого вся фигура слегка выгибается, правое плечо и рука приподнимаются, а левая сторона, ритмично вторя этому движению, опускается, динамично спущенный вниз завиток одежды лишь подчеркивает эту особенность. Упор тела на одну ногу создает впечатление жизни и чуть заметного движения во всем теле. Плавная ритмика рук при наличии жизни во всей фигуре делает ее особенно легкой и в то же время устойчивой. В правой, благословляющей руке Христа сосредоточено величие, мощь, а приподнятостью и отведением рукава влево создается отведение этой мощи вверх, чем обеспечивается легкость всей поступи Христа. Наполненная свободной скрытой жизнью блистающая фигура Его, кажется, вот-вот перейдет в движение. Так тонко умел художник подмечать скрытую в теле жизнь духа и так свободно трактовать столь трудный образ преобразившегося на Фаворе Христа. Но и здесь, в окружении небесного света, Он остается таким же простым, доступным, как просто и непосредственно Его стояние во славе Отчей. Здесь преподобный Андрей Рублев выявляет себя как большой мастер, тонко чувствующий тело в его внутренней скрытой духовной жизни.

Ореол небесных сфер и пятиконечная звезда, призванные подчеркивать Фаворскую славу Христа, служат одновременно художественным дополнением легкости и величия Его фигуры. Сферы, окружая фигуру снизу, при этом несколько вытягиваются и этим особенно не нарушают правильности круга, но в то же время служат устремлению фигуры вверх; звезда же, упиравшись своим средним концом вниз, размашисто раздвигает остальные концы, попарно стремящиеся также кверху, и это придает фигуре большее величие и силу выразительности. Так преподобным Андреем Рублевым тщательно используются все художественные средства для большего усиления идеи изображения, которой они призваны служить.

Образ Христа в иконе «Крещение» в том же Благовещенском соборе являет перед нами знакомое уже нам противопоставление Творца окружающему миру Ангелов и Иоанну Предтече с сохранением, однако же, тесной органической связи между Ним и миром. Если Он, Владыка, с потаенной тайной, Ему Единому ведомой, входит во Иордан, то воды последнего стеной встают сзади Него, боясь коснуться тела Его. Трепет обнимает согнувшегося от благоговения Предтечу при прикосновении его руки к Творцу. Ангелы, склоняясь перед Ним, своими одеждами как бы хотят прикрыть наготу Христа. Четвертый из них поднял голо-

ву при услышании голоса Отчего с неба и зрит Духа Святого, сходящего на Сына Человеческого. Последний же в величественной позе благословляет всех, этим показуя, что Он, хотя и приемлет Крещение от раба, но это есть исполнение Правды Божией о мире, спасти который Он пришел. Он есть в одно и то же время и Господь всех, и Служитель спасению рода человеческого. Так в скупых, лаконичных средствах художественного языка преподобного Андрея Рублева находит свое глубокое отражение идея показа Крещения неведавшего греха Христа. Величественна картина, но через композиционно выраженную торжественность проглядывает та же простая, доступная Богочеловеческая природа Христа. Кротко взирает Он на мир, благословляя его; от всей Его фигуры веет многим покоем, благостностью, любовью.

К сожалению, трудно говорить об авторстве преподобного Андрея Рублева в отношении икон праздничного ряда иконостаса Троицкого собора. При всей, например, стилистической близости иконы «Преображение» из этого собора с таковой же в Благовещенском соборе в Кремле, относимой с большей долей вероятности к его кисти, первая значительно уступает в рисунке второй. Для этого достаточно всмотреться в фигуру Спасителя в иконе «Преображение» Троицкого собора, чтобы убедиться, насколько она значительно слабее построена по сравнению с таковой же фигурой Христа в иконе Благовещенского собора. Это обстоятельство заставляет нас воздержаться от анализа образов Христа в праздничных иконах Троицкого собора, хотя иногда поразительно близких к Рублеву, ограничившись двумя выше рассмотренными сюжетами из иконостаса Благовещенского собора в Кремле.

Сказанного об образе Христа достаточно, чтобы убедиться в его особой художественной трактовке в творчестве преподобного Андрея Рублева. Образ Христа, отличаясь в композиционном построении, всегда занимает центральное положение в сюжете, в чине. Все Ему подчиняется, Ему служит, перед Ним благоговейно преклоняется. Однако в эти традиционно сложившиеся иконографические нормы художник вкладывает новое внутреннее содержание, которое не замедлило сказаться в незаметных, казалось бы, на первый взгляд, но очень существенных деталях. То будет тонко подмеченная жизнь тела, одухотворенного кроткой благородной душой Христа, несущего миру в своем Божественном величии благую весть об его восстановлении и соединении с Ним. «Мир Мой даю вам»,— кажется, говорит Его величавое на первый взгляд, но в то же время исполненное любви и кротости лицо. Иконографически противостоя миру, Он в то же время един с ним, и эта органически тесная связь, к которой Он призывает всех людей, ясно чувствуется созерцающими образ и служит для них неисчерпаемым источником утешения и ободрения.

Подобное высокоидейное постижение образа Христа имеет под собой большую внутреннюю культуру построения образа. Заслуга преподобного Андрея Рублева состояла в максимальном использовании богатейших композиционных достижений, ранее до него приобретенных церковным иконотворчеством, и противопоставлении их надмирному торжественному выражению своей глубоко содержательной души, искавшей особых художественных средств ее выявления. Способ художественного совмещения кажущихся противоположностей дал в результате гармонию и глубину в образе Христа, который нас умиляет, ободряет, возводит к Первообразу, соединяет с Ним.

**Образ Ангела** — весьма излюбленная тема в творчестве преподобного Андрея Рублева. Здесь во всей силе своей художественной выразительности сказалось тяготение мастера к изящным, идеальным человеческим формам. Перед ним встала не менее трудная задача: дать представление о бестелесных существах духовного мира. В образе

нельзя было подчеркивать ни особо мужественной силы, ни, наоборот, придавать образу излишнюю женственность. Требовалось совмещение этих противоположных начал. Мастер находит выход в подаче образа как идеала красоты и изящества. Преподобный Андрей Рублев сначала изображает Ангелов в виде нежных духовных женственных начал, постепенно приближаясь ко все более серьезной и мужественной силе их выражения. Если во владимирских фресках мы часто встречаем пухлые, женоподобные ангельские лица с выдающимся лбом, тупым полным подбородком, с нежными склонениями голов, как, например, в Ангелах, расположенных за апостолами на фреске Страшного суда, то уже в образе трубящего Ангела в тех же фресках выражена совсем иная внутренняя сущность, которая сильно изменила и его внешний облик: лицо становится продолговатым, исчезает округлость его овала, удлиняется нос, выражение лица становится мужественным, строгим, фигура в своем изяществе таит черты силы, действительности.

Что преподобный Андрей Рублев был вначале склонен к первому типу лиц, об этом может свидетельствовать изображение Ангела в Евангелии Хитрово, которое исследовательская мысль склонна считать за творческую работу молодого Рублева. Здесь явно выступают черты, нами обрисованные. Тот же округлый овал лица, пухлый подбородок, выдающийся лоб.

Возможно, в первую половину своих творческих лет мастер тяготел к женственным, нежным началам в своих Ангелах; его пленяли тихие наклоны их голов, женоподобные их движения и взгляды, полные нежной лирики, но постепенно он отходил от них, равно как и от их специфически выраженных художественных типов. Так медленно в его творчестве совершался процесс перехода к более мужественному ангельскому образу, пленяющему своей строгой красотой и изяществом форм. «В России... в первую половину XIV в. миниатюра, как и икона, постепенно усваивает символизм большого творчества и, приближаясь к онтологическому, как бы невольно облекается в прекрасные формы античности»<sup>164</sup>. Нежность выражения заменилась собранной серьезностью, веянием духовного мира, несущего красоту нездешнего мира в столь же прекрасном мужественно-изящном образе Ангелов Святой Троицы.

Здесь в образе трех Ангелов Святой Троицы преподобный Андрей Рублев дает последнюю попытку трактовки ангельского образа, и мы видим, как велики и непревзойденны результаты его длительной творческой работы над данной темой в столь прославленном произведении. Ангелы Святой Троицы — это в некоторой степени, может быть, возвращение к первому типу и отход от второго; крайности обоих типов здесь сглажены и дан последний синтезирующий образ. В нем нет излишней женственности, равно как и отсутствует подчеркнутая мужественность, что придало формам еще большую духовную высоту и изысканность. На склоне лет своего длительного творческого пути, надо полагать, преподобный Андрей Рублев продолжал беспрестанно искать новые формы воплощения любимого образа. Пережив много художественных его вариантов, он оставил нам в Ангелах Святой Троицы тот образ Небожителя, который им был выношен в результате долголетних творческих усилий его многогранной и богатой испытанными и художественными достижениями гениальной души.

**Образы святых жен** в творчестве преподобного Андрея Рублева могут являться прекрасным выражением для характеристики не только его тонкости наблюдения над психологией женской души, но и большим достижением художественной культуры того времени.

Любовь художника к изящной линии и силуэту в женских образах достигает своего наивысшего развития. Хотя и есть некоторое основание сомневаться в авторстве преподобного Андрея Рублева по отно-

шению к иконе «Святые жены у Гроба» в иконостасе Троицкого собора, но даже если это произведение и не его кисти, то оно в сильнейшей степени отражает его понимание женской красоты и весьма близко примыкает к его образам. В этом изображении сказалось изумительное понимание художником сущности передачи фигуры, носящей в себе черты подлинного изящества, душевной прелести и тончайшие детали действительности. В этих трех столь одухотворенных фигурах, полных скрытых эмоций, таится такая удивительная ритмика движения, непосредственность жизненных восприятий, что можно только удивляться, как художник, который никогда не рисовал с натуры, смог дать столь тонко подмеченную жизнь тела в его грациозных, изящных поворотах, чуть намеченных наклонах голов и столь удивительную вписанность группы в единое целое. Движения святых жен просты, грациозны, их удлиненные пропорции тела и маленькие головки еще более усиливают впечатление женственности, лишенной изнеженности. Святые жены удивлены отсутствием тела Христа во Гробе; в своем состоянии замешательства они как бы не замечают Ангела. Одна из них, в легком испуге или изумлении, обернулась всем корпусом назад, но лицо повернуто в сторону Гроба; она как бы несколько испугалась Ангела. Силуэт женской фигуры дан здесь в непревзойденной иконописью выразительности. Во всех линиях сквозит прелесть и изящество тонко подмеченной характеристики женской фигуры, выраженной при том в очень лаконичных естественных движениях, формах, красках. Скупое и необычайно просто передана сущность идеи женского типа. Это прекрасное произведение глубоко правдиво, реалистично по существу. Оно перерастает национальные рамки и эпоху и становится идеалом женской красоты в искусстве.

В столь же привлекательных чертах, хотя и в гораздо более серьезной форме, зазвучала идея женской красоты и внутренней силы в группе праведных жен, идущих в рай, во владимирских фресках преподобного Андрея Рублева. Особенностью этой группы жен является глубокая их целеустремленность, что, главным образом, передается художником путем особо выразительных глаз. Они у них широко раскрыты, но в них нет чрезмерной восторженности. Их черты лица не резки, но решительны, определены. Ни одна из жен не подчеркнута в ущерб другой, зато во всем облике разлито обаятельное спокойствие, во всем сквозит нравственная целостность и сила. В таких приблизительно выражениях дает профессор М. В. Алпатов характеристику этого женского типа в данной росписи. В нем он видит типичный образ русской женщины, который находит свое отражение и в летописях, и в народных песнях, и значительно позднее в классической литературе. В нем он подчеркивает черты человечности, по его мнению, особенно драгоценные для нас, современных людей<sup>165</sup>. Здесь также сказались в значительной доле разница между первой и второй группами в зависимости от различных художественных идейных задач, которые ставили себе мастера, их воплощавшие в иконотворчестве.

Одно несомненно, что преподобный Андрей Рублев жил и творил в ту эпоху, когда живописная культура образа достигла больших высот и каждый раз так или иначе идея воплощалась в свой особый художественный неповторимый образ, каковым и бывает подлинный творческий образ вообще.

### 3. Преподобный Андрей Рублев в иконе и монументальной живописи

Присматриваясь к творчеству художника, мы замечаем существенную разницу в способах художественного воплощения идей при его работе над иконой и монументальной живописью.

В иконе преподобный Андрей Рублев иптимен, его персонажи полны нежных, скрытых душевных движений. Оттого формы фигур не имеют резких выдвинутых частей тела: будь то какой-либо рукав, поворот головы или шаг вперед. Его образы влекут к созерцанию, к молитве, внутреннему углублению в себя. Они умиляют молящегося своей тихой красотой, заставляют отрешаться от всего земного. Они вводят созерцающего их в тихий блаженный мир, полный лучезарной радости общения с Богом и Его святыми.

Несколько другое впечатление мы выносим от его произведений в монументальной живописи. Здесь сам по себе творческий процесс строился совершенно на другой основе: быстроте работы, широте замысла, монументальности создававшихся образов.

Способ письма по сырой штукатурке (*al fresco*) требовал ускоренных темпов от художников: большие площади, раскрываемые ими, не позволяли долго и кропотливо их обрабатывать; это в существенной мере влияло на создаваемые ими религиозные сюжеты. Задачи, ставившиеся Церковью, также в большой мере определяли характер создававшихся религиозных картин: то был последовательный показ целой серии связанных между собой сюжетов. Таковой, например, во Владимирском Успенском соборе будет являться композиция Страшного суда, распадаящаяся на несколько сцен и заполняющая собой не только западную стену собора, но и примыкающие к ней архитектурные части. Широта замысла не могла не отразиться на его выполнении и отдельных художественных образах. Здесь преподобный Андрей Рублев разворачивает свой талант во всю мощь и широту. Он создает монументальные величественные образы, в то же время исполненные решительного движения, идейной целеустремленности. Эта порывистость художественного выражения роднит его с эпохой, с ведущими художниками столицы и показывает его совсем с другой творческой стороны; монументалист и станковист в Рублеве взаимно дополняют друг друга.

Во фреске его фигуры носят талантливую подчеркнутость форм: энергично благословляющие руки, отставленные локти, сильно приподнятые ноги восседающих апостолов, развороты ангельских фигур. Устремляющиеся в рай праведники под предводительством апостолов Петра и Павла оживлены, а в их глазах сильно выражены душевные чувства. Движение правой ноги апостола Петра придает всей композиции известную динамику, тому же служит энергичный разворот фигуры апостола Павла со свитком в руке. Сам Христос в небесном ореоле и кругах апостольских полон бодрящего движения обеих рук, энергичная посадка всей фигуры оставляет незамеченным отсутствие престола, на котором Ему служило бы восседать.

Все вышесказанное заставляет нас прийти к выводу, что создаваемый образ в Церкви имел различные задачи: икона должна была служить делу молитвенного созерцания, соединения человека с Богом в молитвенном порыве к Нему. Монументальная же живопись служила целью повествовательного рассказа о величественных христианских истинах и тем самым превращалась в цикл различных, однако связанных одной темой, последовательно разворачивающихся событий. Различные цели неминуемо должно было отразиться и на способах художественного выражения идеи фрески и станковой иконы, что мы наглядно и наблюдаем в творчестве преподобного Андрея Рублева.

Ограничивая свой краткий обзор вышеупомянутыми образами и охарактеризовав монументальное и станковое творчество преподобного Андрея Рублева, мы перейдем к заключительной главе, характеризующей его творчество как явление глубоко национальное по своему внутреннему и внешнему выражению. Но оно в одинаковой степени представляет собой очень сложную совокупность художественного наследия,

которое говорит в пользу Церкви как хранительницы всего лучшего, что принесло человечество на алтарь от своих даров творческих постижений прекрасного в искусстве и благодатных озарений духа в процессе иконотворения.

### ГЛАВА III.

#### ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПРЕПОДОБНОГО АНДРЕЯ РУБЛЕВА КАК ОБРАЗЕЦ ЦЕРКОВНОГО ИКОНОТВОРЧЕСТВА РУСИ КОНЦА XIV -- НАЧАЛА XV В.

Творчество преподобного Андрея Рублева может быть понято и оценено в полной мере лишь в случае рассмотрения его как церковного искусства. Способы художественного воплощения образа, как нам то показала история его возникновения и историко-художественного развития, имеют слишком большую давность, многовековую культуру, и, чтобы их освоить, надо глубоко проникнуться духом церковности, с одной стороны, и пониманием целей иконотворчества, с другой. В одинаковой мере необходимо также рассмотреть, из каких художественных элементов складывалось иконотворчество на Руси в изучаемый период. Весьма трудно отделить привнесенные извне художественные традиции от того нового, что внесла древнерусская иконопись в область иконотворчества. Анализ произведений преподобного Андрея Рублева ясно показывает тесную связь тех и других существенных сторон русского иконотворчества. Поэтому выделение особенностей, принадлежащих последнему, от художественных культурных традиций, им воспринятых, задача столь же нелегкая, сколько полностью и невыполнимая. Тем не менее рассмотрение произведений художника показывает, какие существенные художественные элементы вошли в его творчество и в чем себя они здесь проявили. То будет сложная художественная культура византийского образа, переплавившего в себе античные и восточные традиции его построения. Необходимо при этом выяснить по существу степень восприятия этих элементов русским религиозным сознанием и художественными вкусами Руси того времени.

Почему Русь приняла и развила одни элементы и отклонила другие? Что она сама внесла ценного в иконотворение в смысле идейного и художественного содержания образа? На все эти поставленные вопросы мы найдем соответствующие ответы в произведениях преподобного Андрея Рублева. Это, в свою очередь, поможет нам по достоинству оценить значительность способов художественного воплощения русского образа, возвысить его в наших глазах и уяснить те идеи, которые должны были в нем раскрываться.

Многовековое сосуществование Русской Церкви с Византийской не могло не отразиться на художественном облике иконотворчества Руси. В старой церковноархеологической науке принято было считать, что русская иконопись есть ученическое подражание художественным византийским образцам, тем более, что очень часто главными мастерами на Руси, в особенности в начале ее христианского периода, были греки<sup>166</sup>. Конечно, этот факт сам по себе неоспорим, но вопрос в другом: как воспринимали русские люди византийский образ?

В современной искусствоведческой науке существует мнение, что Русь, осваивая художественное наследие Византии, неизменно, однако же, проявляла в вторимых ею образах свои самобытные черты<sup>167</sup>, понимая греческий образ в русской его интерпретации. Что это было именно так, нас убеждает сама древность возникновения на Руси местных школ: Киевской, Новгородской, Владимиро-Суздальской и других. Следует при этом также отметить и то обстоятельство, что сами по себе художественные течения, извне приходившие в Россию, были далеко

не единообразны и своим источником имели не одну Византию, но и Солунь, Афон и другие им подобные церковнохудожественные культурные центры<sup>168</sup>.

В рассматриваемый нами период греки не перестают работать совместно с русскими. Так, Фсофан Грек работает с преподобным Андреем Рублевым и прочими русскими мастерами. Еще ранее в XIV в. на митрополичьем дворе, в Кремле, русские соревнуются с греками по росписи кремлевских храмов<sup>169</sup>. И теперь, при изучении остатков дошедших до нас их произведений, не представляет большого труда, с некоторой, правда, долей осторожности, распознавать руки иноземных мастеров и наших соотечественников. Этот факт убедительно говорит за то, что русская иконотворческая мысль в то время уже достаточно различала свое национальное лицо от византийского художественного понимания образа.

В чем же это различие заключалось? В русском образе отсутствует византийская психологическая напряженность образа, его драматизм. Ему чужда византийская сложность внутренней трактовки образа, извилистость его пути к небесной Правде<sup>170</sup>. Русские художники в образе не решают вопроса, как воплотить в нем гармонию, в то время как это мучительно трудно достается Византии. Эти явления в иконотворчестве той и другой художественной культуры далеко не случайны. Они коренятся в глубокой органической разнице духа людей, а, следовательно, и народа, создававшего эти образы.

Что характерно для мирозерцания русского народа? Младенческая простота души, ясным взором глядящей на мир, видящей в нем только одно хорошее, проходящей мимо всего дурного<sup>171</sup>. Путь русской души — краткий, незаблудный путь к высшей правде; ей нет нужды искать гармонии в творчестве, ибо она составляет неотъемлемую ее черту, отражение чего так ясно видно в творчестве преподобного Андрея Рублева. Оттого и творчество его так певуче, музыкально, ритмично.

В свете подобных умозаключений понятно и другое важное обстоятельство в русском иконотворчестве рассматриваемого периода. Насколько чуждо было Руси византийское понимание образа, настолько полюбила она способы художественного построения образа, данные ей Византией.

В чем здесь кроется загадка? Ответ найдем, если рассмотрим, чье по существу наследие таилось в византийском искусстве и какое оно могло иметь значение для русского искусства. Еще издавна в науке было широко распространено мнение о сильно выраженных художественных элементах античности в русской иконе<sup>172</sup>. Античность и русская икона — вот по существу очень важная и интересная проблема<sup>173</sup> не только для уяснения творчества преподобного Андрея Рублева, но и для понимания художественного построения образа в Церкви.

История византийского искусства показывает, что традиции классических достижений искусства всегда тщательно в нем сохранялись. Так было вследствие понимания Византией высокой культуры построения образа, что она всегда усматривала в античных произведениях.

Русь, естественно, заимствовала вместе с художественной византийской традицией классические элементы и стала их простосердечно воплощать в своих национальных образах. Насколько глубоко проникла Русь в художественные задачи построения образа, говорит нам ясно творчество преподобного Андрея Рублева.

Анализ одного лишь образа Святой Троицы нам показал, как высоко было развито в творчестве преподобного Андрея Рублева архитектурное построение образа. Безусловно, заслуга в этом в значительной доле принадлежит не только великому художнику, но и художественной культурной традиции, данной Руси Византией. Однако мы ви-

дим, что в его творчестве эта художественная культура построения образа превзошла предшествующие живописные достижения Византии, если можно так выразиться, за утратой многих византийских произведений. Достаточно сказать, что великий византийский мастер Феофан Грек и тот, может быть, останется позади пред умением преподобного Андрея Рублева столь идеально строить образ. Это в значительной степени объясняется тем, что Русь лучше и глубже восприняла достижения античности, нежели ее непосредственная преемница — Византия. Объяснение этого обстоятельства лежит в каком-то весьма существенном тождестве художественных культур — античной и русской, с одной стороны, и общечеловечности понятия самого термина «античность», с другой. В самой истории и мировоззрении русского народа изучаемого периода есть черты, роднящие его с древней Элладой. Оба народа несли в себе черты молодости, притока жизненных сил, возникавших в борьбе за свою национальную независимость.

Древние греки жили в окружении иноземцев, всегда искавших военных способов подчинить их себе, но ведь то же самое испытывали и русские люди, томясь под татарским игом. Если греки, живя в непрестанных войнах, вели полувоенную жизнь, будучи всегда в боевой готовности, физически развитыми от непрестанного полувоенного, полужизненного характера упражнений и развлечений, то и русские люди вынуждены были в себе выковывать подобную мужественность, стойкость в борьбе с лишениями, находясь под постоянной угрозой быть уничтоженными татарскими набегами, попасть в плен и тому подобные беды.

Но при всем том почему-то как в Греции, так и на Руси люди не теряли бодрого жизнерадостного ощущения жизни, в чем мы достаточно убедились при кратком обзоре памятников описываемого нами периода. Наоборот, творчество обоих народов полно радостного мироощущения, бодрости, целеустремленности и глубокой религиозности, пронизывающей все их творения. Надо думать, что последнее обстоятельство играло весьма существенную роль в жизни обоих народов. Народные бедствия выдвигают на первый план помощь свыше. Связь Неба с землей в моменты борьбы за свою независимость становится сильнее, горячее, ближе. И если в греческой мифологии боги становятся человекоподобными, то и в русских образах «Спас Ярое Око» сменяется на «Спаса Милостивого» и намечается явная близость образа Божия к страждущему народу; пример — «Святая Троица» преподобного Андрея Рублева с ее идейным замыслом.

Но если дух обоих народов сроден между собой, то ведь это не могло не сказаться и на способах художественного воплощения религиозных идей в искусстве, что мы и видим на самом деле в наблюдаемом тождестве построения образа и у греков, и у русских. Итак, вот где скрыт ответ на первый поставленный вопрос о тождестве двух рассматриваемых культур — античной и русской.

Не следует также забывать еще одного весьма существенного обстоятельства: на территории древней Руси, в особенности на ее южных окраинах, как, например, в Крыму, существовала греческая культура в греческих колониях. Античные элементы, таким образом, исторически глубоко проникали в истоки русской культуры.

Остается решить другой вопрос: в чем сущность общечеловеческого понятия «античность»? В самом характере античности, как выражающем, в частности, в изобразительном искусстве, черты человеческого Богоподобия, заключается основная отличительная ее особенность.

Второй неотъемлемой ее чертой будет высокая степень художественного развития форм человеческого тела, заключающаяся в их идеализации, выраженной в классическом реально-типовом их воплощении в искусстве. Эти два момента, органически друг из друга вытекающие,

порождают произведения, характеризующиеся высокой художественной культурой, в своей основе имеющей глубокое религиозное миро-созерцание данного периода. Последнее, в свою очередь, характеризуется восприятием мира в жизни человеческой как дара Божия, как отражения Божиих красот.

Все эти характерные признаки в их высшем выражении не могут не являться образцовыми для всякого человеческого искусства, где бы и когда бы оно ни существовало. Богоподобие внешне выражается в духовной красоте форм, в их изяществе, благородстве, гармонии, ритме и прочих качествах; оно носит в себе всю эту совокупность черт неотъемлемо, будет ли то реальный язык форм человеческого тела, или их абстрактное стилистическое выражение. Искусство, их выражающее, будь то античность или русский образ, всегда плотно облекает одеждой эти формы, призванные выявлять из-под них Богоподобие человеческой души, в них заключенной. Это явление в искусстве такого же приблизительно порядка, как в духовном мире внешнее выражение человеческих нравственных качеств: смирения, кротости и прочих христианских добродетелей. Соберите святых разных времен и национальностей, и вы увидите, что их внутреннему сходству в добродетелях будет отвечать и внешнее сходнее их проявление; так же у всех на лице и в движениях будут запечатлены кротость, страх Божий, друг перед другом предпочтение, словом, язык добродетели так же универсален, как и внешнее ее отражение в искусстве.

Сказанное в отношении христианских нравственных совершенств приложимо и по отношению к душевной жизни: выражение любви, нежности, мужества и прочих человеческих качеств в художественном языке также являет общечеловечность. Поэтому нет ничего удивительного в том, что античность засвидетельствовала себя как универсальное общечеловеческое явление нравственного порядка в искусстве, и можно лишь говорить об ее большем или меньшем выражении в том или ином искусстве, ее воспроизводящем или к ней стремящемся.

Однако появление высоких, подлинно античных форм — далеко не постоянное, неизменное явление в данном народе и в данную эпоху. Будучи тесно связано с идейным и нравственным состоянием народа, оно может быстро расти и так же быстро снижаться, исчезать, что и случилось в искусстве Греции и что так же неминуемо должно было сравнительно быстро умалиться в древней Руси. По этому самому античность не может являться в результате ее подражания, при отсутствии столь же чистого идейного содержания в душах ее выразителей. Поэтому Запад, хотя и очень старался подражать и воспроизводить античность, не достиг тех художественных высот, которые достались в удел Руси, никогда не ставившей себе подобных подражательных целей.

Сравнивая античность на ее родной почве с тождественным ее выражением в древнерусской иконописи, следует отметить также черты коренной разницы между этими двумя совершенными видами искусств. «Античность» для иконы звучит как-то не совсем подходящим термином. Для иконотворчества скорее подходит понятие «преображение», «обожение», т. е. термин, принятый в святоотеческой литературе по отношению к духовной жизни человека, освобожденного от страстей, облагодатствованного. Здесь есть органическая связь между духовным преобразованием и преобразованием плоти в иконе. Не случайно в науке давно проскальзывало желание видеть в иконе преобразенные формы, говорящие об иных небе и земле. То же самое может нам подтвердить и святоотеческая литература по отношению к преобразению плоти, воспринявшей Духа Божия.

Так, преподобный Симеон Новый Богослов говорит: «Очистившись покаянием и потоками слез и приобщаясь обоженного тела, как Само-

го Бога, я и сам делаюсь богом через неизреченное соединение»<sup>174</sup>. «Мы делаемся членами Христовыми, а Христос — нашими членами. И рука у меня, несчастнейшего, и нога моя — Христос. Я же жалкий — и рука Христова и нога Христова. Я двигаю рукою, и рука моя весь Христос... двигаю ногою, и вот она блистает, как Он», — говорит он в другом месте<sup>175</sup>. Это состояние обожения не следует, по его словам, понимать лишь духовно, а в буквальном видимом смысле: «Если же поистине Он (т. е. Христос) стал Сыном Человеческим, то и тебя, конечно, сыном Божиим Он делает. Поэтому, если Он на самом деле не призрачно сделался телом, то и мы, конечно, не мысленно (делаемся) духом. Но как Слово поистине стало плотью, так и нас Оно неизреченно преобразует и поистине соделывает чадами Божиими»<sup>176</sup>.

О том же учил святитель Григорий Палама в XIV в., когда говорил, что тело способно переживать под влиянием души некие «духовные расположения», что само по себе бесстрастие не есть простое умерщвление страстей тела, но есть новая лучшая энергия и что вообще тело не только в будущем веке, но уже сейчас может соучаствовать в благодатной жизни духа. «Телесность преобразуется еще здесь на земле силою Святого Духа и живет жизнью будущего века», — говорит он.

Произведения преподобного Андрея Рублева как нельзя лучше отражают эту иную преображенную жизнь тела, полного бесстрастия, лучезарности в соответствующих преображенных формах. С приходом христианства необходимо было формы человеческого тела преобразить так, чтобы они достойно соответствующим образом передавали его «преображение».

Использование прежних реалистических форм языческой античности означало бы регресс, который мы, в частности, наблюдаем на Западе в искусстве подражания древней античности. Христианство в поисках соответствующих форм неминуемо должно было воспринять абстрактные иконописные формы. Иконотворчество, следовательно, есть прямое церковное выражение совершившегося человеческого преобразования, почему оно и подняло античность в своих образах на непревзойденную высоту. Античность в языческой религии тождественна явлению иконотворческого преобразования в христианской религии.

Благодаря этому обстоятельству и происходит переключение в столь отдаленных между собой культурах Эллады и Руси XIV—XV вв. в самых сокровенных их глубинах. Вся Русь как бы сродни эллинизму в своей метафизической форме<sup>177</sup>.

Следующим признаком русского иконотворения следует считать особую его любовь к красочному, праздничному оформлению образа. Это не только объясняется склонностью русского человека к декоративному пятну, но говорит об очень важном и существенном отличительном признаке души русского человека. По красочной гамме можно узнать душу художника и определить его мирозерцание.

Византия в большинстве случаев тяготела в образах к тяжелым, торжественным тонам и их моделировке, хотя в ней бывали эпохи больших художественных колоритных постижений, о чем свидетельствует и книжная миниатюра. Но то была специфика определенных периодов, и она, может быть, большого развития не имела.

Русь относится к колориту совершенно иначе. Она любит цельные чистые звучные тона, которые в творчестве преподобного Андрея Рублева достигают наивысшего развития в сторону гармонизации тональности. Ее тяготение к плоскостному стилю вынуждает избегать светотени и строить моделировку, главным образом, за счет пробелов, которые на некоторых тонах иногда почти отсутствуют. Это, в свою очередь, образует цветовые силуэты, повышающие композиционные требования в произведении, что влияет на общее колористическое построение

образа. Последний рассматривается как композиционное соотношение цветовых пятен, и этим самым заостряется вопрос об их тональном соотношении между собой.

Таким образом, икона выявляет красоту преображенного мира не только путем форм, но и красок; и те, и другие передают не реальные, изменяющиеся образы, но в неизменных синтетических формулах наглядно рисуют перед нами ликующую радость всей сотворенной природы, призванной извечно каждым цветом выявлять многогранную ее красоту. Своим колористическим построением русская икона перекликается с искусством Востока, который даровал Византии прекрасные достижения своего врожденного декоративного подхода к образу. Так незаметно, путем художественных средств осуществлялось соборное творчество в Церкви, связывающее отдельные эпохи во единый художественный религиозный организм.

Принцип соборности, столь ярко отличающий церковную природу, также глубоко органически отражается и в церковном искусстве в отношении как создания образа в Церкви, так и его дальнейшего в ней существования. Что, как не соборное творческое сознание, постепенно кристаллизовало его формы, отрешало образ от всего чувственного, внося в него принципы постоянства, неизменности, преображения и, таким образом, постепенно вкладывало в его содержание и художественное выражение дух и учение Церкви. Икона явилась внешним отражением сущности Церкви, а в дальнейшем свидетельством ее Православия.

Святой Иоанн Дамаскин об этом говорит следующее: «Если к тебе придет один из язычников, говоря: покажи мне твою веру,— ты отведеши его в церковь и поставиши перед разными видами святых изображений»<sup>178</sup>. Из этих слов святого Иоанна Дамаскина явствует, что образы являют в себе всю полноту православного учения и, подобно словам, научают познанию истины, являясь своеобразным исповеданием веры. Это, в свою очередь, неминуемо выдвигало в Церкви вопрос о необходимости создания единства как внешнего, так и внутреннего выражения образа и вызвало к жизни так называемое художественное предание Церкви, или канон, вылившийся в иконописные подлинники, фиксирующие соборное представление об образе и его тематике. Естественно, этот художественный канон должен был, подобно церковному учению, тщательно оберегаться, передаваясь неизменно от одного народа к другому, от одного поколения к последующему. Все эти моменты нам становятся ясно видимыми в творчестве преподобного Андрея Рублева — как в его тщательном изучении и созерцании прежде бывшего художественного церковного наследия, так и в сохранении иконографических особенностей всех тех изображений, которые он творчески воспроизводил.

Умалядо ли от того его личное творчество? Наоборот, это дало ему возможность развернуть свои способности во всю их ширь и глубину. Это удивительное сочетание соборности выражения с личным творчеством дало непревзойденные в живописи по своему совершенству произведения, вневременные по своему существу и художественному выражению и в то же самое время полные скрытой внутренней жизни, как результат личных религиозно-творческих переживаний художника.

Единство содержания, зафиксированное церковным художественным преданием, неизменный характер условности выражения художественных форм, с одной стороны, и своеобразный национальный отпечаток особенностей, придаваемых той или другой народностью, с другой, отражали в иконотворчестве понятие о единстве церковного организма как тела Христова, имеющего различные члены взаимно служащие и дополняющие друг друга. Иконотворчество, соединяя в себе учение об образе в Церкви с творчеством народа, выражающим его внутренние, духовные и внешние, художественные особенности, тем

самым повышает ответственность данного народа по сохранению в целостности художественного церковного предания. Духовные сдвиги, происходившие в том или ином народе в отношении изменения образа, будет ли то возвышение его художественного выражения, или снижение его духовной высоты, неизменно влекли за собой художественные вариации, выражающиеся в стиливых изменениях и в религиозном характере тематической трактовки иконографических сюжетов. Иконотворчество в Церкви поэтому рассматривалось как подвиг, который требовал соответствующей жизни и определенных рамок нравственного поведения от его посетителей.

Не случайно, что преподобный Андрей Рублев со своим сподвижником-другом преподобным Даниилом почитается за добродетельную жизнь современниками, и письменные источники подчеркивают нравственную высоту их жизни. Самый процесс иконописания в его начале освящался усердной молитвой не только со стороны мастеров, но и общества, близко соприкасавшегося с ним и их творениям.

Так, мы знаем, например, случай написания копии с чудотворного Иверского образа Божией Матери на Афонс в XVII в., предназначенной для отправки ее в Россию. До начала работ был отслужен молебен с окроплением доски и красок, которые были замешены на святых мощах; самый процесс написания сопровождался усердными молитвами всей братии монастыря. Что все это, как не участие местной Церкви в создании образа? Не то ли же самое могло и должно было происходить и с написанием образа Святой Троицы преподобного Андрея Рублева?

Повсеместный старый обычай в ту пору, заключавшийся в отказе от авторства, выражавшемся в отсутствии подписей на иконах, не говорит ли также за тот факт, что образ считался не столько личным произведением мастера, сколько образом Божиим, принадлежащим Церкви, предметом священным, делом рук Божиих? Этот смиренный отказ от своего «я» во имя иден служения Церкви, для выражения ее сущности, не мог не накладывать своего благодатного отпечатка на дело иконотворения на Руси.

Икона запечатлела в себе этот момент подвига в ее аскетизме выражения, полным в то же время жизнерадостности бытия, радости преображенной плоти. Это, в свою очередь, придало образу момент удивительного сочетания строгости, сдержанности с лиризмом; скрытые движения полны в одно и то же время мужественности выражения и мягкости скрывающейся в них духовной жизни. Возводя человека к Небу путем молитвенного созерцания и молитвы, образ вводит его в новые надмирные ощущения жизни не от мира сего, приобщает его к видениям мира духовного, полного Божественных откровений.

Посетивший Москву в 1654 г. иноземец Павел Алеппский оставил в своих воспоминаниях следующий восторженный отзыв о русских иконах. «Знай,— пишет он, обращаясь к неведомому читателю,— что иконописцы в этом городе не имеют себе подобных на лице земли по своему искусству, тонкости кисти и навыку в мастерстве; они изготовляют образы, восхищающие сердце зрителя... При виде их (икон) мы приходим в восторг... ум человеческий не в силах постигнуть их сущность и оценить их превосходное выполнение»<sup>179</sup>.

Письменные источники нам оставили замечательные случаи воздействия произведений преподобного Андрея Рублева на человеческие взаимоотношения. Так, преподобный Иосиф Волоцкий, терпя нападки на свой монастырь от Тверского князя Феодора Борисовича, не желавшего с ним помириться, «начат князя мздою оутешати и посла к нему иконы Рублева письма и Дионисиева»<sup>180</sup>. Рублевские иконы современниками назывались «чудотворными». Эти немногие, но яркие факты показывают, какое большое значение имел образ на Руси.

Достаточно заметить особую любовь русских людей к своим национальным святыням, которые неразрывно связаны с историей народа, как, например, Владимирская икона Богородицы и другие ей подобные чудотворные образы. Принесение в города этих чудотворных икон рассматривалось как большой праздник всей местности; весь город в массовых крестных ходах участвовал в этих торжествах. В своем быту русский человек никогда не расставался со своими любимыми образами, беря их с собой в дорогу, в чем видел вещественный знак Божьего охранения и благословения на предпринимаемое им дело или путешествие. Тесная органическая связь народа с образом в церкви, в быту говорит о большом воспитательном значении его для народа, а его литургический и догматический характер в значительной мере повышает значение образа в жизни Руси.

Краткий обзор наиболее достоверных произведений преподобного Андрея Рублева с достаточной ясностью и убедительностью показывает, какое большое значение имеют способности художественного воплощения образа, выявляя собой внутреннюю природу первообраза, сущность веры и религиозное мирозерцание народа в определенные эпохи.

Русская Церковь в лице преподобного Андрея Рублева внесла богатый вклад в сокровищницу церковного искусства, доведя образ до идейного и художественного совершенства. Не случайно поэтому на Стоглавом Соборе 1551 г. его произведения были поставлены в образец для последующих поколений иконописцев.

Что ценного внес своим иконотворчеством преподобный Андрей Рублев в русскую иконопись конца XIV — первой трети XV в.? С его именем связано создание раннемосковской школы XV столетия, давшей Руси первоклассные памятники живописи. Его творчество вдохновляло многих талантливых мастеров, по-своему преломивших в своих образах его творческие достижения. Однако никто из них не смог подняться до тех высочайших откровений, которые были под силу этому великому мастеру, преподобному по житию.

Его заслуга перед Родиной и Церковью заключалась в том, что он в ответственную для Руси эпоху не только не был сломлен бурями, обрушившимися на русский народ, но сумел им в своем искусстве дать несокрушимый отпор, призывая всех к единению под благодатный покров Святой Троицы и ее служителя — преподобного Сергия.

Преподобный Андрей Рублев, подобно великому Радонежскому игумену, в своем творчестве показал народу те духовные богатства, которые таились в его душе, и созвучием своих образов с этой душой открыл своим согражданам незаблудный путь, по которому они должны были идти. То был путь мира и всеобъединяющей любви во Святой Троице.

Мы хорошо знаем, что Родина не забыла своего гениального художника. Пятисотлетняя давность не сокрыла от нас его имя и не затемнила славу его творений. Достижения его живописной культуры, выявленные в послереволюционные годы, нашли свою высокую оценку у русского народа. В настоящее время искусствоведческая наука с огромным интересом изучает характерные моменты творчества преподобного Андрея Рублева, пытаясь точно уяснить связь его творчества с жизнью народа или эпохи, в которую жил великий художник, представляющий собой расцвет русской культуры в XV в.

Действительно, русский образ всегда отличался внутренним богатством своего содержания. Непосредственность восприятия жизни находила в образах иконописцев ту почву, на которой благотворно расцветали черты, рождающие образ с действительностью. То было отражение русской души, всегда простой, благой, полной сердечности и радушия, т. е. тех гуманных черт, которые составляют подлинную ценность

человеческой личности. Это был такой неоценимый вклад в образ, который, может быть, и хотела воплотить Византия, но ей это было не дано в той непринужденной художественной форме, которой может по праву славиться Русь.

Так же как и русская письменность: будут ли то лаконичные записи исторических событий в летописях, или художественные произведения, вроде «Слова о полку Игореве», или былины, русский образ посыл в себе неизменно национальные черты. В этом отношении наследие античной классичности, своими художественными элементами глубоко проникнувшей в народное творчество, лишней раз говорит о других великих художественных богатствах, которые раскрываются в творчестве русского народа.

Стоя на страже охранения русского образа от новшеств, которые могли снизить его идейную художественную высоту, в то же время весьма углубив его трактовку, преподобный Андрей Рублев своевременно призвал русскую иконопись к верности церковному художественному преданию. Своей отрешенностью от увлечения сюжетной стороной его образы лаконизмом выражения религиозных идей говорят о необходимости в искусстве оберегать Евангельский принцип «единое на потребу». Глубина его вдохновенных произведений красноречиво зовет к созерцательной целеустремленной жизни в Боге, подчеркивая тем самым подлинную значительность подобной жизни.

В то же время его творчество далеко от пугающего мирских людей умерщвления плоти путем сурового аскетизма. Аскетизм его образов — радостный, лучезарный, полный обаятельной красоты, изящества и жизнерадостности бытия. Этот момент особенно характерен для русского иконотворчества, и он в сильнейшей степени показан в творчестве великого художника.

Православие — не сухая отжившая догма, а живейший союз с Богом, полный радости освобожденной преображенной плоти и духа. Такова характеристика исконной русской веры, которая наглядно воплощена в творчестве преподобного Андрея Рублева.

И, наоборот, мы видим, сколь губительны результаты пренебрежения церковным художественным преданием, наблюдаемые в западной живописи последующего времени. Вместо литургического и догматического образа вольнодумные светские картины на религиозные темы, порой скатывающиеся к полной профанации христианских истин — вот неминуемый печальный удел искусства, самовольно прекратившего преемство через Церковь тех художественных традиций, которые ею так тщательно и благоговейно охранялись на протяжении ее многовекового существования. Вместо орлиного полета к небесам легко возносящейся одухотворенной иконной плоти мы видим сильно развитую любовь к постороннему миру в этих, порой изнеженных, сентиментальных картинах на религиозные темы. Внешняя краснота, эффект вместо благолепия Божией красоты, которую всегда любил русский народ, никогда не жалевший денег на украшение храмов и образов. Даже добросовестное подражание античным формам не смогло возвыситься на Западе до тех художественных и идейных высот, которых, казалось, без особенного труда достигал образ на Руси.

Таким образом, существование на протяжении многих веков иконописных форм образа в Церкви доказывает правильность пути, по которому шла Восточная Церковь, сохранявшая верность художественной традиции построения образа, и, наоборот, обличает отсутствие верности церковному преданию и ложность пути Западной Церкви, утерявшей характер литургичности и догматичности образа. Можно лишь удивляться тому, как, казалось бы, узкие вопросы, касающиеся художественных способов воплощения образа, могут приводить к столь существенному доказательству верности пути Православия, обосновываемого

не только теоретическим богословием, но и средствами художественного выражения этих идей в искусстве иконотворения.

«Новое вино» христианских идей потребовало смены ветхих форм язычества, вместо «человека, тлеющего в похотях прелестных», искусству иконотворения предлежало создавать образ человека нового, духовного, «созданного по Богу в правде и преподобии истины» (Еф. 4, 22—24). Это положение блестящим образом доказал преподобный Андрей Рублев своим благодатным творчеством, почему и удостоился чести быть названным преподобным своими современниками.

Путем соединения подвига искусства со столь же подвижнической высокой жизнью он довел православный образ до предельного идейного и формального совершенства. Его произведения по праву заняли место не только среди мировых памятников искусства, но и удостоились в Церкви названия чудотворных, образцовых, действительно отражая в себе откровение свыше Божественных истин. Вот почему после его кончины никто не смог воплотить той высшей формы античности, которая, как извечная правда Божьего образа, столь ярко запечатлена в его творчестве. Она дана была ему в награду за его высокоблагодатную жизнь, будучи явлена в столь же гениальных облагодатствованных формах преображенного мира. Подобное явление может вполне считаться единичным не только в пределах русского искусства, но и в мировом масштабе.

После преставления к Богу преподобного Андрея Рублева на долю последующих художественных поколений оставалось прибегать к его творчеству как неиссякаемому источнику творческих вдохновений и как к образцу высших постижений искусства в его служении Святой Церкви. Он явился для потомков той же по-своему благодатной сокровищницей в области иконотворения, каковой в духовном мире стал для всех нас столь чтимый им и нами духовно-нравственный идеал русского народа — преподобный Сергий, Радонежский чудотворец, этот великий почитатель Святой Троицы и объединитель в Ней всех людей, «да вси едино будут» (Ин. 17, 21).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С. Маковский. Красота иконы. «Перезвон», 1929, № 43. «Андрей Рублев. С ним связаны прекраснейшие достижения иконописи. Он — излучающая свет вершина, создал стиль завершённой гармонии. Великое мастерство и духовная полнота. Гармония, ясность, простота» (там же).

<sup>2</sup> Св. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893, с. 8.

<sup>3</sup> Там же, с. 8.

<sup>4</sup> Там же, с. 23.

<sup>5</sup> Там же, с. 25.

<sup>6</sup> Там же, с. 26.

<sup>7</sup> Там же, с. 30.

<sup>8</sup> Там же, с. 31.

<sup>9</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. VII. Изд. Каз. дух. академии. Казань, 1891, с. 126.

<sup>10</sup> Там же, с. 115.

<sup>11</sup> Подобные задачи решались еще греческим искусством, что значительно позднее было воспринято и русской иконописью.

<sup>12</sup> Деяния Вселенских Соборов, с. 114, 118.

<sup>13</sup> Св. Иоанн Дамаскин. Цит. соч., с. 130.

<sup>14</sup> Н. П. Кондаков. Иконография Христа. Т. I. СПб., 1905, с. 3.

<sup>15</sup> Ф. Буслаев. Общие понятия о русской иконописи. М., 1866, с. 43.

<sup>16</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I. М., 1947, с. 13.

<sup>17</sup> «Вопросы реставрации», сб. I. М., 1936, с. 34.

<sup>18</sup> В. Н. Лазарев. Цит. соч., с. 18, 19.

<sup>19</sup> Д. С. Лихачев. Культура Руси эпохи образования Русского национального государства. ОГИЗ, 1946, с. 15, 33.

<sup>20</sup> Там же, с. 8.

<sup>21</sup> В. Ключевский. Очерки и речи. Статья «Значение преп. Сергия для русского народа и государства». М., 1910, с. 203—206.

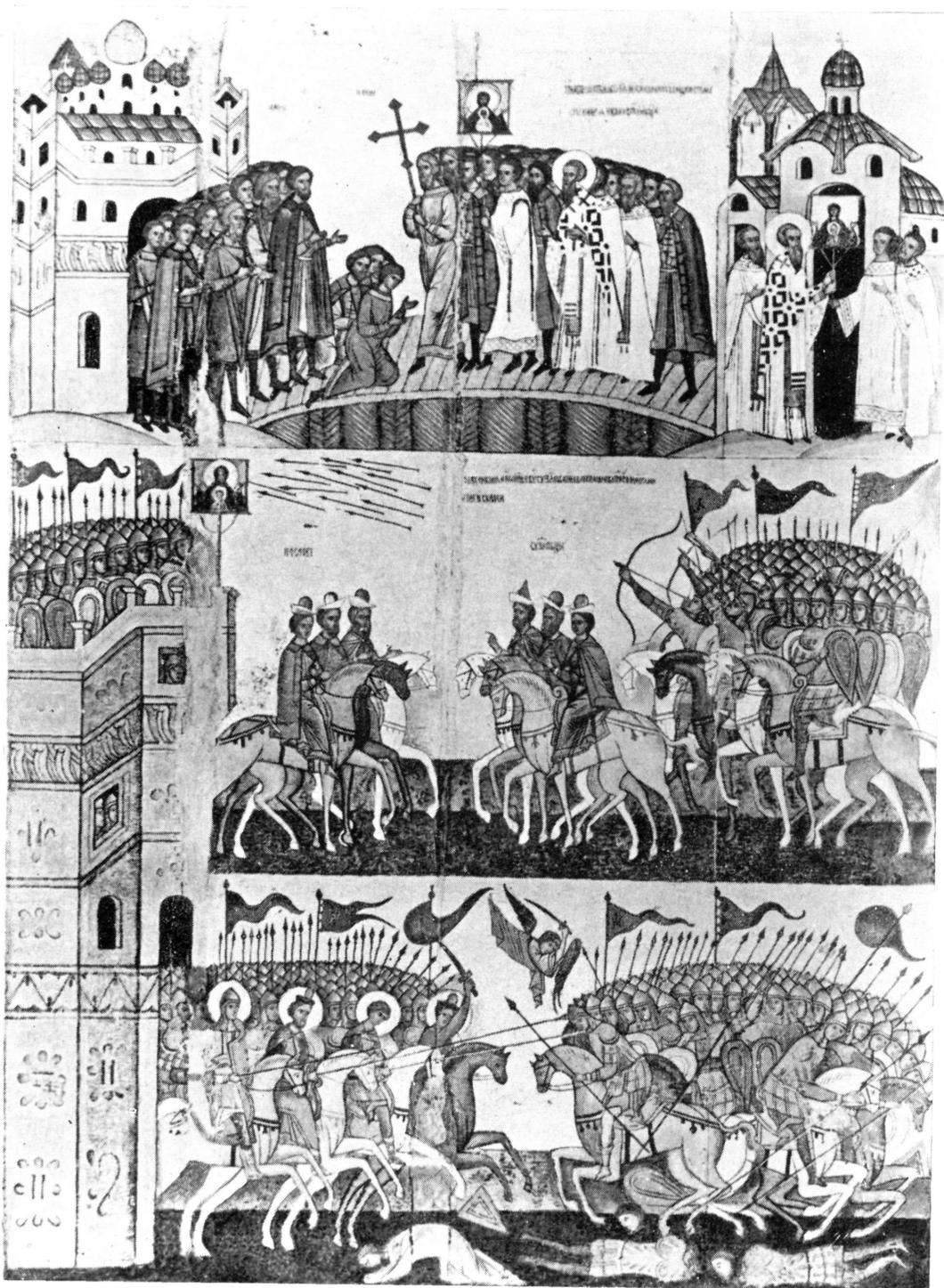
- <sup>22</sup> *Е. Голубинский*. Преп. Сергий Радонежский. М., 1909, с. 60.
- <sup>23</sup> *Ю. А. Лебедева*. Произведения Андрея Рублева и его современников. Рукопись. ГБЛ, № ДК 2478.
- <sup>24</sup> Там же, с. 65.
- <sup>25</sup> Там же, с. 7—9.
- <sup>26</sup> *В. Ключевский*. Цит. соч., с. 209.
- <sup>27</sup> Там же, с. 10.
- <sup>28</sup> Там же, с. 65.
- <sup>29</sup> Там же, с. 64.
- <sup>30</sup> *Е. Трубецкой*. Умозрение в красках. М., 1916, с. 12.
- <sup>31</sup> Троице-Сергиева Лавра. Сборник статей. Сергиев Посад, 1919, с. 14.
- <sup>32</sup> Там же, с. 9.
- <sup>33</sup> Там же, с. 17.
- <sup>34</sup> Там же, с. 14, 16.
- <sup>35</sup> *Епифаний Премудрый*. Житие преп. Сергия. Изд. 1647, л. 5.
- <sup>36</sup> Там же, л. 23 об.
- <sup>37</sup> Там же, л. 55 об.
- <sup>38</sup> *Д. С. Лихачев*. Цит. соч., с. 6.
- <sup>39</sup> *А. Зотов*. Путь развития русского искусства XIV—XV вв. Журнал «Искусство», 1950, № 5, с. 42.
- <sup>40</sup> *Д. С. Лихачев*. Цит. соч., с. 58.
- <sup>41</sup> *Монах Василий (Кривошеин)*. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. Афон, машинопись, с. 102.
- <sup>42</sup> Там же, с. 103.
- <sup>43</sup> Там же.
- <sup>44</sup> Там же, с. 104.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> *Д. С. Лихачев*. Цит. соч., с. 122.
- <sup>47</sup> Там же, с. 123.
- <sup>48</sup> *В. О. Ключевский*. Благодатный воспитатель русского пародного духа. «Троицкий листок», № 9.
- <sup>49</sup> *А. Н. Успенский*. Иконописание в России до половины XVII в. Журнал «Золотое руно», №№ 7—8, с. 23.
- <sup>50</sup> Полное собрание русских летописей. Т. V, с. 257.
- <sup>51</sup> «Вопросы реставрации», сб. 1, примеч. 1. На основе данного источника мы сочли возможным называть Андрея Рублева «пренодобным», в силу глубочайшего уважения потомков к его имени, но ни в коем случае это наименование не может быть понимаемо в смысле его канонизации, ибо Андрей Рублев Церковью канонизирован не был (см. по этому поводу резолюцию Патриарха Алексия от 14 февраля 1952 г., за № 209).
- <sup>52</sup> *Епифаний Премудрый*. Цит. соч., л. 187.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> «Вопросы реставрации», сб. 1, с. 68.
- <sup>55</sup> *Епифаний Премудрый*. Цит. соч., л. 187 об.
- <sup>56</sup> Там же.
- <sup>57</sup> Преп. *Иосиф Волоцкий*. Отвещание любозагорным вкратце о святых отец, бывших в монастырех, иже в Рустей земли сущих. ЧОИДР, № 7, с. 12.
- <sup>58</sup> Там же, с. 5.
- <sup>59</sup> *А. Горский*. Историческое описание Свято-Троице-Сергиевой Лавры. М., 1890, с. 72. Спиридон — игумен с 1467 по 1474 гг.
- <sup>60</sup> Троице-Сергиева Лавра, с. 21; «Богословские труды», сб. 9, с. 108.
- <sup>61</sup> *И. Е. Данилова*. Не со всем в статье П. Флоренского можно согласиться. Сборник «Андрей Рублев и его эпоха», М., 1971, с. 39.
- <sup>62</sup> Житие преп. Никона. Изд. 1647, л. 186 об.
- <sup>63</sup> Там же, л. 183 об.
- <sup>64</sup> Там же, л. 183, 185.
- <sup>65</sup> Троице-Сергиева Лавра, с. 26, 133; *Ю. А. Лебедева*. Цит. соч., с. 11.
- <sup>66</sup> Свящ. *П. Флоренский*. Россия в ее иконе. Рукопись МДА, с. 156.
- <sup>67</sup> Троице-Сергиева Лавра, с. 45.
- <sup>68</sup> *Еп. Сильвестр*. Опыт православно-догматического богословия. Изд. 3. Т. II. Киев, 1892, с. 212—217.
- <sup>69</sup> Проф. *И. В. Попов*. Конспект лекций по патрологии. М., 1911—1912, с. 47.
- <sup>70</sup> Там же, с. 49.
- <sup>71</sup> *Еп. Сильвестр*. Цит. соч., с. 215.
- <sup>72</sup> *Св. Иоанн Златоуст*. Творения, т. IV, кн. 1, СПб., 1895, с. 449.
- <sup>73</sup> Там же, кн. 2, с. 462.
- <sup>74</sup> *Еп. Сильвестр*. Цит. соч., с. 217.
- <sup>75</sup> Там же, с. 216.
- <sup>76</sup> *Св. Иоанн Златоуст*. Творения, т. IV, кн. 2, с. 488.
- <sup>77</sup> Свящ. *А. Лебедев*. Ветхозаветное вероучение во времена патриархов. Вып. 2. СПб., 1886, с. 110.

- <sup>78</sup> Ев. *Сильвестр*. Цит. соч., с. 217; Ев. *Макарий*. Догматическое богословие. Т. 1. СПб., 1857, с. 169.
- <sup>79</sup> Свящ. А. *Лебедев*. Цит. соч., с. 122.
- <sup>80</sup> Там же, с. 128.
- <sup>81</sup> Н. *Малицкий*. К истории композиции ветхозаветной Троицы. Вып. II. Прага, 1928, с. 39.
- <sup>82</sup> Св. *Иоанн Дамаскин*. Цит. соч., с. 127.
- <sup>83</sup> Н. *Малицкий*. Цит. соч., с. 38.
- <sup>84</sup> Св. *Иоанн Дамаскин*. Цит. соч., с. 127.
- <sup>85</sup> Тронце-Сергиева Лавра, с. 18.
- <sup>86</sup> Д. В. *Айналов*. Мозаики IV—V вв. СПб., 1845, с. 112.
- <sup>87</sup> М. *Алматов*. «Троица» в искусстве Византии и в иконе Рублева. М.—Судак, 1923—1926, с. 6 (на франц. яз.).
- <sup>88</sup> Д. В. *Айналов*. Цит. соч., с. 111.
- <sup>89</sup> М. *Алматов*. Цит. соч., фиг. 6.
- <sup>90</sup> Там же, рис. 6.
- <sup>91</sup> Там же, с. 10.
- <sup>92</sup> Там же, с. 8.
- <sup>93</sup> Н. *Малицкий*. Цит. соч., с. 34.
- <sup>94</sup> Там же, с. 35.
- <sup>95</sup> Там же, с. 36.
- <sup>96</sup> Там же, с. 38.
- <sup>97</sup> М. *Алматов*. Цит. соч., с. 99.
- <sup>98</sup> Там же, с. 12.
- <sup>99</sup> Там же, с. 18.
- <sup>100</sup> Н. *Малицкий*. Цит. соч., с. 40.
- <sup>101</sup> Там же, с. 44.
- <sup>102</sup> Подобные композиции можно видеть в Государственном Историческом музее и Государственной Третьяковской галерее (например, ростовские иконы XVI в.).
- <sup>103</sup> Н. *Малицкий*. Цит. соч., с. 42.
- <sup>104</sup> М. *Алматов*. Андрей Рублев. М., 1972, с. 138.
- <sup>105</sup> М. *Алматов*. «Троица» в византийском искусстве и в иконе Рублева, с. 15.
- <sup>106</sup> Там же, с. 18.
- <sup>107</sup> Н. *Сычев*. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Историческом музее. Л., 1928, с. 103.
- <sup>108</sup> Е. *Трубецкой*. Цит. соч., с. 28.
- <sup>109</sup> В. *Зандер*. О символике иконы Троицы Андрея Рублева. «Путь». Париж, 1930, с. 29—30.
- <sup>110</sup> Тронце-Сергиева Лавра, с. 19.
- <sup>111</sup> Там же, с. 20.
- <sup>112</sup> Ю. А. *Олсуфьев*. Опись икон Тронце-Сергиевой Лавры до XVIII в. и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920, с. 10.
- <sup>113</sup> «Пастырское чтение», 1917, март, с. 8.
- <sup>114</sup> В. *Никольский*. История русского искусства. Берлин, 1923.
- <sup>115</sup> М. *Алматов*. Андрей Рублев (Русский художник XV в.). М., 1943, с. 18.
- <sup>116</sup> Преп. *Носиф Волоцкий*. Просветитель или обличение ереси жидовствующих. Казань, 1903, с. 267.
- <sup>117</sup> В. *Никольский*. Цит. соч., с. 20.
- <sup>118</sup> «Вопросы реставрации», с. 110.
- <sup>119</sup> Н. *Мигеев*. Икона в бытовой и исторической жизни русского народа. Машинопись.
- <sup>120</sup> Е. *Трубецкой*. Цит. соч., с. 12.
- <sup>121</sup> М. *Алматов*. Андрей Рублев, с. 18.
- <sup>122</sup> Е. *Голубинский*. История Русской Церкви. Т. II, 2-я пол. М., 1911, с. 492.
- <sup>123</sup> М. *Алматов*. «Троица»..., с. 6.
- <sup>124</sup> Н. *Малицкий*. Цит. соч., с. 37.
- <sup>125</sup> «Ксенос», или «Странник» крестового диакона Тронце-Сергиевой Лавры Зосимы. «Палестинский сборник», вып. 24.
- <sup>126</sup> В. П. *Лебедев*. Святая Земля в ее прошлом и в настоящем. Пгр., б. г. изд., с. 49.
- <sup>127</sup> А. *Айналов* и Е. *Редин*. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, с. 95.
- <sup>128</sup> М. *Алматов*. Андрей Рублев. М., 1972, с. 100.
- <sup>129</sup> Ю. А. *Олсуфьев*. Три доклада по изучению памятников искусства бывшей Тронце-Сергиевой Лавры. Сергиев Посад, 1927, с. 11.
- <sup>130</sup> Там же.
- <sup>131</sup> Свящ. П. *Флоренский*. Столы и утверждение истины. М., 1914, с. 555.
- <sup>132</sup> Н. А. *Голубцов*. Пресвятая Троица и Домостроительство. Рукопись. М., 1959, с. 36.
- <sup>133</sup> М. *Алматов*. «Троица»..., с. 4.
- <sup>134</sup> Там же, с. 9.
- <sup>135</sup> См. образ пояного Спаса (XV в.), близкий к рублевскому кругу, а также икону Спаса из Коврова (XV в.) в Государственной Третьяковской галерее.



Живоначальная Троица. Фото № 1

*Икона пресподобного Андрея Рублева. XV в.*



Чудо о «Знамени» Пресвятой Богородицы. Фото № 2

*Пример многопланового сюжета. Новгородская икона. XV в.*



а  
Миниатюра  
в Библии Коттона.  
Лондон. Британский музей, Ув.



б  
Фреска  
в Чаракилесе,  
Каппадокия, XI в.



в  
Миниатюра  
в „Октавхе“ №747.  
Ватикан. XI - XII вв.



г  
Фреска  
в церкви Спаса на Нередице.  
Новгород, 1199г.



д  
Панагия.  
Кирилло-Белозерский  
монастырь, конец XIV в.



е  
Маленькая греческая икона.  
Неаполь. Национальный музей.  
время неизвестно



ж  
Панагия  
Софийского собора.  
Новгород, 1436г.

Варианты  
кругового расположения ангелов  
в изображениях Святой Троицы



Троица Ветхозаветная. Фото № 4

*Ростовская икона. XVI в.*



Троица Ветхозаветная. Фото № 5

*Псковская икона. XIV в. (1367)?*



**Преподобный Сергий Радонежский. Фото № 6**

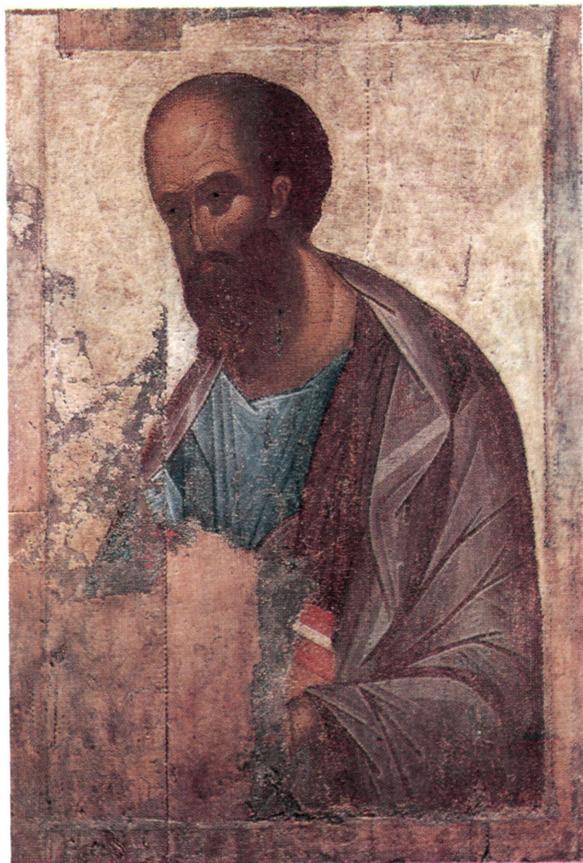
*Икона из Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры. XVI в.*



**Преподобный  
Сергий Радонежский**

*Покров со святых мощей. XV в.*

Фото № 7



**Апостол Павел**

*Икона Звенигородского чина. XV в.*

Фото № 7а



Апостол Павел

*Икона из иконостаса  
Успенского собора г. Владимира.  
1408 г.*

Фото № 8



Апостол Павел

*Икона из иконостаса Троицкого собора  
Троице-Сергиевой Лавры. 1422—23 гг.*

Фото № 8а



Апостол Павел ведет праведников в рай

*Фреска Успенского собора г. Владимира. 1408 г.*

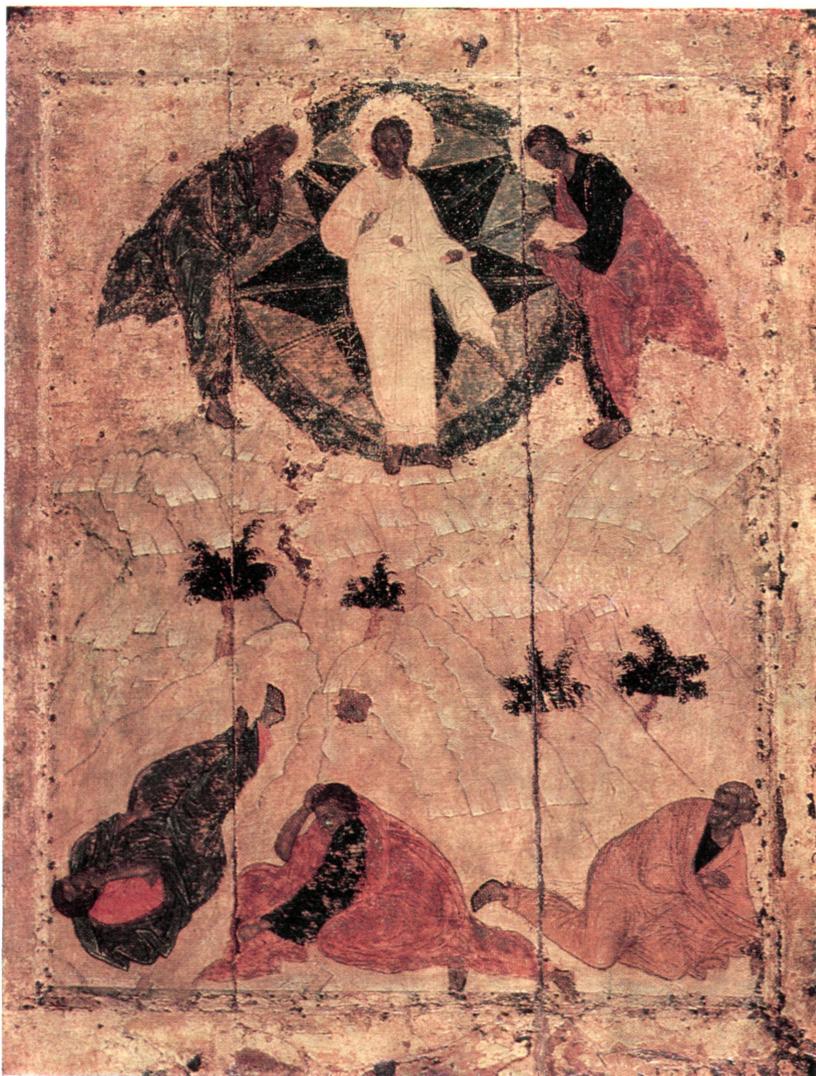
Фото № 9



**Спас Вседержитель**

*Икона Звенигородского чина. XV в.*

Фото № 10



**Преображение Господие**

*Икона из иконостаса Благовещенского собора  
Московского Кремля. 1405 г.*

Фото № 11

- <sup>136</sup> П. Малицкий. Цит. соч., с. 43.  
<sup>137</sup> Е. Голубинский. Цит. соч., с. 215.  
<sup>138</sup> Преп. Носиф Волоцкий. Просветитель..., с. 170, 274—275.  
<sup>139</sup> М. Аллатов. Андрей Рублев. М., 1972, с. 100.  
<sup>140</sup> П. А. Демина. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972, с. 64.  
<sup>141</sup> Там же. Наименование Христа «Домостроителем» ошибочно, ибо, по утверждению св. Иоанна Златоуста, «касающееся нас домостроительство разделяли Отец, и Сын, и Святой Дух». (Св. Иоанн Златоуст. Слова и беседы. Т. II. СПб., 1864, с. 193).  
<sup>142</sup> Там же, с. 63.  
<sup>143</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 36.  
<sup>144</sup> Два письма проф. Н. Д. Успенского от 25 ноября 1957 г. и от 12 июня 1979 г. автору данной работы.  
 По частному мнению М. Ф. Мансуровой, очень велика ответственность связывания Ангелов с отдельными Ипостасями и, может быть, лучше было бы ограничиться высказыванием об единстве Божественной Любви.  
<sup>145</sup> П. А. Голубцов. Цит. соч., с. 18.  
<sup>146</sup> «Пастырское чтение», с. 5.  
<sup>147</sup> М. Аллатов. Андрей Рублев, М., 1972, с. 110.  
<sup>148</sup> «Вопросы реставрации», с. 58, 61, 65.  
<sup>149</sup> Е. Голубинский. Цит. соч., с. 263.  
<sup>150</sup> Свящ. П. Флоренский. Россия в ее иконе, с. 156.  
<sup>151</sup> Находится в Государственной Третьяковской галерее.  
<sup>152</sup> Находится в Государственном Русском музее в Ленинграде.  
<sup>153</sup> Находится в Троицком соборе Троице-Сергиевой Лавры.  
<sup>154</sup> «Вопросы реставрации», с. 31.  
<sup>155</sup> Ю. А. Лебедева. Цит. соч., с. 139.  
<sup>156</sup> Проф. М. В. Аллатов. Рублев и Византия. (Доклад), «Искусство», 1958, июль — сентябрь (на франц. яз.).  
<sup>157</sup> «Вопросы реставрации», с. 79.  
<sup>158</sup> Н. А. Демина. Цит. соч., с. 54.  
<sup>159</sup> М. Аллатов. Андрей Рублев. М., 1972, с. 52.  
<sup>160</sup> Там же. М. В. Аллатов полагает, что эта группа создана Даниилом.  
<sup>161</sup> Ю. А. Лебедева. Цит. соч., с. 76, 86.  
<sup>162</sup> М. Аллатов. Андрей Рублев, М., 1972. Автор отмечает редкую многогранность образа.  
<sup>163</sup> Свящ. П. Флоренский. Россия в ее иконе, с. 162.  
<sup>164</sup> Ю. А. Олсуфьев. Лицевые книги и их орнамент, Сергиев, 1921, с. 171.  
<sup>165</sup> М. В. Аллатов. Рублев и Византия, с. 23.  
<sup>166</sup> «Искусство», 1950, № 5, с. 38.  
<sup>167</sup> Там же, с. 40—41.  
<sup>168</sup> Проф. П. П. Сычев. Искусство средневековой Руси. Прилож. к журналу «Вестник знания». Кн. 4. Л., 1929; В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I, М., 1947, с. 138.  
<sup>169</sup> Г. В. Жидков. Московская живопись середины XIV в., б. г. и м. изд., с. 68.  
<sup>170</sup> М. В. Аллатов. Рублев и Византия.  
<sup>171</sup> Там же.  
<sup>172</sup> «Искусство», с. 39.  
<sup>173</sup> М. В. Аллатов. Рублев и Византия, с. 12.  
<sup>174</sup> Преп. Симеон, Новый Богослов. Божественные гимны. Сергиев Посад, 1917, с. 22.  
<sup>175</sup> Там же, предисловие, с. IX.  
<sup>176</sup> Там же, с. 255.  
<sup>177</sup> Монах Василий (Кривошеин). Цит. соч., с. 104, 140.  
<sup>178</sup> Св. Иоанн Дамаскин. Против Константина Кавалина (Копронима) и ко всем еретикам. СПб., 1893.  
<sup>179</sup> «Сергиевский историко-художественный музей б. Троицкой Лавры». Вып. V, с. 38.  
<sup>180</sup> «Вопросы реставрации», с. 13.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Д. В. Айналов. Мозаика IV—V вв. СПб., 1895.  
 Он же. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900.  
 Он же. Византийская живопись XIV ст. СПб., 1917.  
 М. В. Аллатов. «Троица» в искусстве Византии и в иконе Рублева. М.—Судак, 1923—26 (на франц. яз.).  
 Он же. Проблемы синтеза в искусстве Ренессанса. «Проблемы архитектуры». Сборник материалов Всесоюзной Академии архитектуры. Т. I, кн. I. М., 1936.  
 Он же. Композиция в живописи (исторический очерк). М.—Л., 1940.  
 Он же. Андрей Рублев. Статья в БСЭ, т. 49. ОГИЗ. М., 1941.  
 Он же. Андрей Рублев. (Русский художник XV в.) Госиздат «Искусство». М., 1943.  
 5 В. тр. XXII

- Он же.* Рублев и Византия. (Доклад). 1942.
- Он же.* Всеобщая история искусства. Т. I. Госиздат «Искусство». М.—Л., 1948.
- Он же.* Андрей Рублев. М., 1972.
- И. Беляев.* Рецензия на книгу И. П. Кондакова «Русская икона». Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием им. И. П. Кондакова. Вып. II. Прага, 1928.
- Богостроительства музыки, архитектуры и математики. «Пастырское чтение», 1917, март.
- И. П. Брунов.* О пропорциях в архитектуре древней Греции. «Проблемы архитектуры». Т. I, кн. I. М., 1936.
- Ф. Буслев.* Общее понятие о русской иконописи. М., 1866.
- А. Вакушинский.* Линейная перспектива в искусстве в зрительном восприятии реального пространства. Журнал «Искусство». М., 1923.
- Монах *Василий (Кривошин).* Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. Афон. Машинпись.
- А. Ведерников.* Великий строитель Московской Руси. «ЖМП», 1950, № 2.
- Проф. *Г. Г. Генкель.* Агиное искусство. «История искусств всех времен и народов». Прилож. к журналу «Вестник знания». Кн. I, Л., 1929.
- А. Гильдебранд.* Проблемы формы в изобразительном искусстве. М., 1915.
- Е. Голубинский.* Преп. Сергий Радонежский и созданная им Троицкая Лавра. М., 1909.
- Е. Голубинский.* История Русской Церкви. Т. II. М., 1911.
- И. А. Голубцов.* Пресвятая Троица и домостроительство. (Размышления «зрителя» у иконы «Святая Троица» А. Рублева.) М., 1956—1959.
- А. В. Горский.* Историческое описание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. М., 1890.
- И. Грабарь.* Феофан Грек. Казань, 1922.
- И. Э. Грабарь.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг. «Вопросы реставрации». Сборник I. М., 1926.
- В. Ф. Гринейзен.* Иллюзионистические портреты (об египто-эллинистическом портрете). «София», 1914, № 4.
- Проф. *С. О. Грузенберг.* Психология творчества. Т. I. Минск, 1923.
- В. П. Гурьянов.* Две местные иконы Святой Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой Лавры и их реставрация. М., 1906.
- Деяния Вселенских Соборов. Т. VII. Изд. 2-е. Казань, 1891.
- И. А. Демина.* Отражение русских черт национального характера в творчестве Андрея Рублева. Доклад, прочитанный на заседании, посвященном памяти Андрея Рублева, 14 февраля 1951 г. в музее им. Андрея Рублева, в Москве.
- И. А. Демина.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972.
- Ю. П. Дмитриев.* Древнерусское искусство. Путеводитель. (Государственный Русский музей). Госиздат «Искусство». Л.—М., 1940.
- Г. В. Жидков.* Московская живопись середины XIV в. (б. м. и г. изд.).
- Житие и хождение Даниила Русьских земли игумена. 1106—1107 гг. «Палестинский сборник», вып. 3—9. СПб., 1885.
- В. Зандер.* О символике иконы Троицы Андрея Рублева. «Путь». Париж, 1930, август—октябрь.
- А. Зотов.* Пути развития русского искусства XIV—XV ст. «Искусство», 1950, № 5.
- Из послания перомонаха Епифания к некоему другу своему Кириллу, 1413 г. «Православный собеседник», 1863, кн. III.
- Св. *Иоанн Дамаскин.* Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Перев. с греч. А. Бронзова. СПб., 1893.
- Св. *Иоанн Златоуст.* Творения. Т. IV, кн. 1—2. СПб., 1895.
- Преп. *Иосиф Волоцкий.* Просветитель или обличитель ереси жидовствующих. Изд. II. Казань, 1903.
- Он же.* Отвещения любозаборным вкратце о святых отец бывших в монастырях, иже в Русей Земли сущих. «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», 1847, № 7.
- Искусство XIV и XV вв. Выставка при музее б. Троице-Сергиевой Лавры, 1924.
- В. О. Ключевский.* Очерки и речи. Значение преп. Сергия для русского народа и государства. Пгр., 1918.
- И. П. Кондаков.* Иконография Христа. Т. I. СПб., 1905.
- Он же.* Об иконографии Богоматери. «Светильник», 1914, № 3.
- А. Крашенинников.* Приснопамятный подвижник древней Руси. «Журнал Московской Патриархии», № 1. М., 1950.
- Ксенос, или странник крестового диакона Троице-Сергиевой Лавры Зосимы. «Палестинский сборник», вып. 24.
- В. Н. Лазарев.* История византийской живописи. Т. I. М., 1947; т. II. М., 1948.
- Он же.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Свящ. *А. Лебедев.* Ветхозаветное учение во времена патриархов. (Опыт историко-догматического изложения). Вып. I. СПб., 1886.
- В. П. Лебедев.* Святая Земля в ее прошлом и настоящем. Пгр. (б. г. изд.).

*Ю. Лебедева.* Произведения Андрея Рублева и его современников в Загорском музее-заповеднике. Рукопись. 1948. ГБЛ, № ДК 48/0178.

*Она же.* Искусство Москвы XV в. Троицкий собор 1422--23 гг. Рукопись. Находится в Загорском музее-заповеднике.

*Э. Леви.* Греческая скульптура. Париж, 1915.

*Д. С. Лихачев.* Культура Руси эпохи образования русского национального государства. ОГНЗ. Госполитиздат, 1946.

*П. П. Лихачев.* Манера письма Андрея Рублева. Реферат, прочитанный 17 марта 1906 г. СПб., 1907.

*С. Маковский.* Красота иконы. «Перезвоны», 1929.

*П. Малицкий.* К истории ветхозаветной Троицы. Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием им. Н. П. Кондакова. Вып. II. Прага, 1928.

*Он же.* К вопросу о датировке Тверских врат Александровской слободы. «Известия Государственной Академии истории материальной культуры». Т. V.

*П. Мигеев.* Икона в бытовой и исторической жизни русского народа. Машиннопись.

*В. В. Михайловский и Б. П. Пуришев.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. Госиздат «Искусство». М.—Л., 1941.

*П. Мневя.* Русское искусство. БСЭ, т. 49, ОГНЗ. М., 1941.

*П. Муратов.* Пути русской иконы. «Перезвоны», 1929, № 43.

*Г. Муратов.* Русская живопись до середины XVII в. В кн.: П. Грабарь. История русского искусства. Т. VI. Изд. Кнебель. М.

*А. И. Некрасов.* Тверские врата Александровской слободы. «Труды археологии и искусствоведения». М., 1926.

*Д. Никольский.* История русского искусства. Берлин, 1923.

*Ю. А. Олсуфьев.* О встречных пробелах. Доклад, прочитанный в Комиссии по охране памятников б. Троице-Сергиевой Лавры, 22 июля 1925 г.

*Он же.* Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры. Изд. Государственного Сергиевского историко-художественного музея, 1927.

*Он же.* Иконописные формы как формулы синтеза. Доклад в связи с изучением памятников иконописи б. Троице-Сергиевой Лавры. Изд. автора, 1926.

*Г. Острогорский.* Гносеологические основы византийского спора о святых иконах. Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием им. Н. П. Кондакова. Вып. II. Прага, 1928.

Полное собрание русских летописей. Тт. V, VI, VIII, XX.

Проф. *Н. В. Попов.* Конспект лекций по патрологии, 1911--12 гг. М., 1912.

*О. Родэн.* Искусство. М., 1914.

*Савва, еп.* Крутицкий. Житие преп. Иосифа Волоцкого. М., 1880.

*А. П. Свирин.* Сергиевский историко-художественный музей (б. Троицкая Лавра). Изд. «Подмосковные музеи». Вып. V. Госиздат, 1925.

*Еп. Сильвестр.* Опыт православного догматического богословия. Т. II. Изд. 3-е Киев, 1892.

Преп. *Симеон* Новый Богослов. Божественные гимны. Сергиев Посад, 1917.

Сказание о святых иконописцах. Историческое описание Спасо-Андрониковского монастыря. Изд. 1865.

Службы и жития и о чудесах списания преподобных отец наших Сергия Радонежского чудотворца и ученика его, преподобного отца и чудотворца Никона. М., 1647.

*Н. П. Собко.* Словарь русских художников с древнейших времен до наших дней (XI—XIV вв.). Т. I, вып. I. СПб., 1893.

*П. Сычев.* Икона Святой Троицы в Троице-Сергиевой Лавре. Пгр., 1914.

*Он же.* Новое произведение Симона Ушакова в Госуд. Русском музее. Л., 1928.

*Он же.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи. Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием им. Н. П. Кондакова. Вып. II. Прага, 1928.

*Он же.* Искусство средневековой Руси. «История искусств всех времен и народов». Прилож. к журналу «Вестник знания». Кн. 4. Л., 1929.

*М. Н. Тихомиров.* Рецензия на книгу Д. С. Лихачева «Культура Руси эпохи образования русского национального государства». «Вопросы истории», 1947, № 4.

*М. Толстой.* Книга, глаголемая описание о российских святых. М., 1887.

Троице-Сергиева Лавра. Сборник статей. Сергиев Посад, 1919.

*Е. П. Трубецкой.* Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской живописи. М., 1916.

*Он же.* Два мира в древнерусской иконописи. «Путь», 1916.

*А. И. Успенский.* Очерки по истории русского искусства. «Золотое руно», 1906, №№ 7, 9.

*Б. В. Фармаковский.* Художественный идеал демократических Афин. Пгр., 1918.

Святиц. *П. Флоренский.* Россия в ее иконе. Рукопись. Находится в Московской духовной академии.

*Н. А. Щербаков и А. П. Свирин.* К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Изд. Гос. Сергиевского историко-художественного музея, 1928.