

793.Троица Андрея Рублев



OZN6499325

ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА
АНТОЛОГИЯ



МОСКВА «ИСКУССТВО» 1989

ББК 85.143(2)1
Т70

Составитель Г. И. Вздорнов

Издание 2-е,
исправленное и дополненное

ISBN 5-210-00008-7

Т 4903020000-089 КБ-49-58-87
025(01)-89

© Издательство «Искусство», 1989 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Имя Рублева давно овеяно легендарной славой. Уже в XV веке иконы его письма ценились на вес золота и за ними охотились собиратели. Один русский князь едва ли не силою завладел иконами кисти Рублева, принадлежавшими Иосифу Волоцкому. Монастырские и церковные описи, начиная с известной описи Иосифо-Волоколамского монастыря, составленной в 1545 году, и кончая аналогичными документами XVIII века, нередко специально упоминают иконы Рублева, находившиеся в иконостасах и ризницах. И в XIX веке ценность монастырских и особенно частных собраний икон прямо зависела от того, имелись ли в этих собраниях иконы письма Рублева или его учеников и последователей, старавшихся подражать знаменитому мастеру. Достаточно было слуха об иконах Рублева в той или иной коллекции, как ее значение сразу возрастало в несколько раз.

Слава Рублева была так велика, что в постановлениях Стоглавого собора, состоявшегося в Москве в 1551 году, на вопрос о том, как следует правильно писать изображение Троицы, был дан официальный ответ: «Писать с древних образов, как писали греческие живописцы и как писал Андрей Рублев...» Неудивительно, что кисти Рублева приписывалось множество произведений, включая и такие иконы, которые были созданы другими художниками и часто многие десятки лет спустя после Рублева.

В 1920-х годах, с развитием советского искусствознания и реставрации, началось планомерное обследование икон, фресок и миниатюр, известных под именем Рублева. Стала наконец возможной критическая оценка его творческого наследия. Выяснилось, что сохранилось немного произведений, которые в летописях, житиях московских святых и других источниках упомянуты как работы Андрея Рублева. Из относительно достоверных вещей Рублева уцелели отдельные иконы и фрески из Успенского собора во Владимире и «Троица» из Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре. Все иные произведения, например Евангелие Хитрово или звенигородский чин с изображениями Христа, архангела Михаила и апостола Павла, только приписываются Рублеву на основании их стилистического сходства с фресками Владимира и «Троицей» из лавры. К тому

же, когда речь идет о многофигурных и многочастных ансамблях, подобных владимирским фрескам, не легко разобраться, где писал Рублев, а где близкие ему художники, такие как его товарищ и «спостник» Даниил Черный. Все это означает, что суждение о подлинной живописи Рублева должно исходить из анализа произведения, которое не может быть связано с творчеством нескольких мастеров. Таким произведением и является икона Троицы из Троицкой лавры.

Если имя Рублева стало символом русской средневековой художественной культуры, то икона Троицы олицетворяет собою наивысшее достижение этой культуры. Авторы многих общих обзоров русского искусства приводят «Троицу» в качестве лучшего, а часто и единственного произведения, характеризующего московскую живопись на рубеже XIV—XV веков. И такая позиция не может быть названа как неверная. Она всего лишь объективно ограничена, поскольку всякая общая работа основана на принципе отбора наиболее значительных памятников. Не приходится говорить об иностранных очерках русского искусства, где Рублев и «Троица» являются синонимами всей старой русской живописи.

Икона Троицы с давних пор упоминается в различных источниках, которые и позволяют считать эту замечательную икону творением Рублева, а не другого художника. Труднее определить точную дату создания иконы. Несомненно, что она написана при втором игумене Троицкого монастыря, Никоне, занявшем место настоятеля в 1392 году и умершем в 1427-м. За эти тридцать с небольшим лет здесь были построены две церкви во имя Троицы: сначала, в 1411 году, деревянная церковь, а в 1422—1424 годах каменный собор. Для одной из этих двух церквей и была написана икона. Исследователи по-разному решают этот не совсем ясный вопрос. Одни приурочивают «Троицу» к деревянной церкви, а другие видят более основательную причину ее появления в сооружении каменного собора и датируют икону временем его украшения: 1425—1427 годами. Вторая дата, возможно, лучше отвечает действительности. Нам неизвестно о пребывании Рублева в Троицком монастыре в 1411 году. С другой стороны, житие Никона, написанное в середине XV века Пахомием Сербом, который

собирал материал для своего сочинения по свежим следам и застал в живых современников Рублева, сообщает, что для украшения каменной церкви Троицы в монастырь были приглашены Даниил и Андрей. Вероятно, именно в это время Рублев и написал икону. Вероятно также, что созданная

рисунок оригинала, она значительно темнее подлинника по краскам. Иными словами, «Троица» Рублева спустя сто семьдесят лет после ее написания уже находилась под потемневшей олифой. В дальнейшем эта последняя стала настолько непрозрачной, что пришлось поновить живопись,



Троице-Сергиева лавра

Рублевым икона была поставлена по правую сторону от святых врат, неподалеку от гробницы основателя Троицкого монастыря — Сергия. Здесь «Троица» находилась более пятисот лет: только в 1929 году она перенесена из Троицкой лавры в Третьяковскую галерею в Москву.

В старину все заново написанные иконы покрывались защитной пленкой особо приготовленного масла — олифой. Такая пленка предохраняла живопись от механических повреждений и придавала краскам более интенсивные тона, но со временем она темнела, меняла первоначальный колорит живописи и наконец делалась совершенно черной. В Троицком соборе сохранилась копия рублевской иконы, выполненная при Борисе Годунове, в 1598 году. В точности повторяя размер и подробности

и «Троица» была переписана по слабо различимым контурам свежими красками. Такая процедура повторялась несколько раз. Заметим также, что в течение XVI—XVIII веков согласно обычаю, применявшемуся к наиболее известным иконам, «Троица» была украшена ризой из серебра, золота, эмали и драгоценных камней. Все это означает, что к началу XX века от шедевра Рублева не оставалось ничего, кроме восторженных воспоминаний древности. В 1905 году сделана первая попытка снять с живописи XV века позднейшие наслоения. В конце 1918 года реставрация была продолжена, риза удалена, и только с этих пор «Троица» получила вид, близкий к первоначальному. Мы говорим «близкий», а не «первоначальный», потому что за долгие пять с половиной веков живопись

иконы оказалась сильно повреждена: утрачено золото фона и надписи, заново — по старым контурам — написано дерево, смыты верхние слои красок, местами нарушен грунт и появились трещины, частично изменены очертания голов ангелов. Но и в своем нынешнем состоянии сохранности

Донского, направленную на объединение разрозненных княжеств в одно государство и освобождение русского народа от ненавистного золотоордынского ига, — политику, которая стала реальностью после первой значительной победы русских войск на Куликовом поле в сентябре 1380 года.



Троицкий собор в Троице-Сергиевой лавре. 1423—1424

«Троица» все равно является одной из лучших русских икон.

Имя Рублева связано исключительно с историей московской художественной школы. Все его произведения, так же как и произведения его учеников и последователей, происходят из Москвы либо из подмосковных городов и монастырей. Но и в Москве Рублев работал по заказам определенных кругов общества. Это сыновья Дмитрия Донского — Василий Дмитриевич и Юрий Дмитриевич, а также ученики и последователи Сергия Радонежского. Жизнь Сергия, основателя Троицкого монастыря, была идеалом для современников Рублева. В Троицком монастыре рождались идеи братства, любви, духовного самоусовершенствования. Сергей всеми силами поддерживал политику Дмитрия

В житии Никона имеется указание, что Рублев написал «Троицу» в похвалу Сергию Радонежскому. Очевидно, многое в убеждениях Рублева соответствовало убеждениям Сергия. Не следует пренебрегать этим вероятным предположением, поскольку оно ведет к уяснению мировоззрения художника. Но если Сергей предпочитал в жизни не слово, а дело, то Рублев, следуя призыванию живописца, предпочитал не слово, а образ. В иконе Троицы он говорит с нами на языке искусства. В силу емкости и неоднозначности последнего оно требует от нас встречной работы мысли, и не только всякое новое поколение почитателей великого мастера, но и каждый отдельный человек видит в «Троице» себя, свои представления и мечты. Рублевская икона подобна вечному нутскнеющему

зеркалу. И кто подскажет, кто узнает, кто наконец выразит словами всю полноту действительного и возможного содержания «Троицы»?

Сюжет иконописных изображений Троицы основан на библейском рассказе о том, как столетнему старцу Аврааму и его супруге Сарре явились однажды три ангела и как один из них предсказал Сарре рождение сына. По богословским толкованиям, авторы которых стремились связать ветхозаветные события с новозаветными, этими ангелами были три лица Троицы: бог Отец, бог Сын и Дух святой. Обнаруживая прямую иконографическую связь с подобного рода изображениями, «Троица», написанная Рублевым, имеет, однако, и свои особенности, а они сообщают ей новое качество и новое содержание.

Когда византийские и русские иконописцы писали ветхозаветную Троицу, они обычно передавали явление божества Аврааму со всеми подробностями. Изображались Авраам и Сарра, а также дерево, дом, скала. Художники любили показать, как ангелы явились к патриарху, как он разместил их под широкой сенью Мамврийского дуба, как он велел заколоть «млада и добра» тельца и как он и Сарра угощали затем ангелов, догадываясь о пребывании в своем доме божества. Ветхозаветная Троица — чаще всего именно рассказ с вытекающими отсюда законами места, времени и действия.

«Троица», написанная Рублевым, отличается от более ранних икон на аналогичный сюжет прежде всего тем, что здесь отсутствуют Авраам и Сарра. Такие изображения существовали и до Рублева, но их немного, они создавались по другим причинам и не имели подражаний. В «Троице» Рублева фигуры Авраама и Сарры впервые не написаны сознательно, исходя из предпосылок совершенно особого истолкования легенды. В иконе представлены не явление Троицы Аврааму, не гостеприимство Авраама, а выражена философская идея единства и нерасторжимости трех лиц Троицы.

Есть основания утверждать, что Рублев, создавая икону, столь отличавшуюся от более ранних икон Троицы, руководствовался конкретными соображениями. Чтобы понять их, надо иметь в виду общие судьбы догматического учения о Троице. Оно требовало, чтобы Троица признавалась единой по существу, но воплощенной в трех лицах. Не поддававшийся логическому объяснению догмат святой Троицы стал истолковываться по-разному. Одни объясняли Троицу, что это бог Отец, Сын и святой Дух, другие, что это бог и два ангела. В XIV и XV веках, когда на Руси оживились ереси, в них занял свое место и вопрос об иконах Троицы. Новгородские еретики полагали, что писать на иконах «святую и единосущную» Троицу «не подобает», потому что Авраам видел не Троицу, а бога с двумя ангелами. Другие вообще отрицали троичность божества. Антитринитарные движения вы-

звали резкий отпор со стороны церкви. Нам известны как литературные сочинения против еретиков, так и факты дисциплинарного подавления ересей.

Теоретически возможно предполагать аналогичные или близкие меры и в области искусства. Такое предположение тем более основательно, что в русском изобразительном искусстве до Рублева существовала как раз та точка зрения на Троицу, согласно которой Авраам угощал бога (в образе Христа) и двух ангелов. Христос олицетворялся в ангеле, восседающем посредине, а его особое положение отмечалось либо крестчатым нимбом, либо значительным увеличением этой фигуры, либо широко раскинутыми крыльями, либо, наконец, тем, что он держит в руке учительный свиток. И только в иконе, написанной Рублевым, мы впервые наблюдаем равное значение ангелов. Лишь эта икона отвечала строгим правилам ортодоксального учения о Троице. Но гений Рублева преодолел рамки церковно-богословской темы и задачи, поставленной заказчиком. Нельзя не присоединиться к словам профессора К. Онаша, который верно указал, что, в отличие от позднейших жестких мер, применявшихся к еретикам, в иконе Рублева мы видим особую форму борьбы с антитринитариями — в духе будущих заволжских старцев: с помощью искусства вы обращаетесь к размышляющему труду созерцателя, вы хотите не силой одолеть отрицающих Троицу, а мягко и ненавязчиво привести их самих к пониманию догматического смысла иконы.

Все исследователи единодушны в том, что на иконе Рублева представлены три лица Троицы. Но существует большая разногласия при определении этих трех лиц. Тогда как одни, например Л. А. Успенский и В. Н. Лазарев, видят в среднем ангеле Христа, а в левом бога Отца, другие, например Н. А. Демина и А. А. Ветелев, находят немало аргументов в пользу узнавания в среднем ангеле бога Отца — начала всех начал; в этом случае образ Христа переносится на ангела слева. Обдумывая разноречивые мнения по этому сложному вопросу, нельзя не признать основательности соображений последней группы ученых. Профессор А. А. Ветелев верно заметил, что средний ангел занимает в композиции особое положение: он выделен не только своим местонахождением в центре иконы, но и «державным» поворотом головы в сторону левого ангела, соединяя с этим указующий жест на чашу, стоящую на жертвенном престоле. И поворот и жест имеют, несомненно, значение для скрытого замысла иконы. Равный среди равных, средний ангел явно наделен такой силой выразительности, которая невольно заставляет видеть в нем бога Отца, с движения которого начинается сокровенная и вместе с тем откровенная жизнь иконы. С другой стороны, нельзя не видеть, что и левый ангел тоже наделен определяющим началом: ведь именно к нему наклоняют головы и как бы обра-

шаются два других ангела. Если в таком случае признать в левом ангеле бога Отца, то средний ангел, который облачен в привычные для второго лица Троицы синий гиматий и вишневым хитон с клавом на плече, будет олицетворять собою Христа. Удивительная и словно намеренная зашифрованность Рублевым этих двух ипостасей Троицы не дает ясных указаний для однозначного определения. Так или иначе, но здесь происходит диалог — мысленная, но мыслимая нами беседа двух ангелов: Отец обращается к Сыну и указывает ему на необходимость искупительной жертвы, а Сын отвечает согласием на волю Отца.

Ни одно из двух возможных определений не влияет, однако, на истолкование «Троицы» в целом и в частности на истолкование иконы не только как образа триединого божества, но и как изображения таинства евхаристии. Евхаристическим символом иконы является чаша на престоле, вокруг которого восседают ангелы. В чаше видна голова тельца, которым Авраам угощал ангелов. По объяснению церкви, телец — прообраз новозаветного агнца, и поэтому чаша получает евхаристическое значение. Левый и средний ангелы благословляют чашу: Отец благословляет Сына на подвиг, на смерть на кресте ради спасения человека, а Сын, освящая чашу, выражает готовность принести себя в жертву. На светлом фоне престола отчетливо рисуется и правая рука третьего ангела, но он не благословляет чаши и не принимает участия в беседе, а присутствует здесь как Утешитель, как вечно юное, неумирающее начало, как символ грядущего воскресения.

Можно думать, что в старину сложные богословские идеи, образующие видимую и скрытую основу иконы, были понятны сравнительно немногим ученым людям. Вникая в замысел «Троицы», Епифаний Премудрый, московский писатель начала XV века, мог бы сказать о Рублеве, как о Феофане Греке, что он «философ зело хитрый». Большинству же было, вероятно, нелегко понять догматическое содержание иконы. Но почему же в таком случае рублевская икона приобрела широкую известность и не перестает волновать человека даже в наши дни — человека, далекого от религии, мистики и теологии? Ответ на этот вопрос может быть только один: содержание «Троицы» не ограничивается богословскими идеями, оно значительно шире их. «Троица» не только образ триипостасного божества и символ евхаристии, она также всеобъемлющий символ единства и образ божественной любви.

Уже в XIV веке популярность культа святой Троицы была основана не только на его церковно-догматическом содержании, но и на соотношении с конкретными условиями русской политической и народной жизни. Это было время постоянных феодальных войн, уносивших тысячи жизней и систематически подрывавших и без того некрепкую

экономику русских княжеств. Лучшие люди понимали, что феодальные распри таят в себе величайшее зло, ибо они ослабляют Русь и делают ее легкой добычей врага. Поэтому они прилагали все усилия, чтобы положить конец войнам, освободиться от ига татар. Так как средневековые формы мышления нередко соединяли факты реальной жизни с понятиями, почерпнутыми из Писания и творений святых отцов, эти идеи путем сложной умозрительной работы воплощались, в частности, в образы Троицы. В Троице как нераздельной осуждались усобицы и требовалось собиранье, а в Троице как неслиянной осуждалось иго и требовалось освобождение. Вот почему Сергей Радонежский, посвятив основанный им монастырь Троице, не ограничился молитвами в монашеском уединении. Великий патриот, он видел свою жизненную цель не только в строительстве монастырей, но и в деле прекращения феодальных усобиц, в объединении Руси в такое государство, которое было бы способно противостоять внешним силам. Недаром его первый биограф, Епифаний, писал, что Сергей основал Троицкий монастырь для того, чтобы «воззрением на святую Троицу побеждался ненавистный страх розни сего мира».

Но, вероятно, наиболее значительная, я бы сказал сердечная мысль, которая владела Рублевым, когда он писал икону Троицы, была мысль о необходимости и благотворности любви, союза, основанного на доверии одной личности другой. Пересматривая старые тексты о Троице как триипостасном божестве, невольно замечаешь: разные авторы на разные лады — в торжественно-возвышенных, пламенных либо в совсем простых и потому особенно трогательных выражениях — говорят о любви, наполняющей Троицу. «Троица это любовь», «Сын любит Отца, Отец любит Сына», «Любовь Отца небесного чрез Сына простирается миру»... Но к этой любви примешивается тень смерти, очищающая обыкновенное чувство от его земной оболочки. Душевное, не теряя своей теплоты, превращается в нечто более совершенное и даже мистическое — духовное. И уже не душа, а дух наполняет любовь Троицы. Примечательно, однако, что если «Троица» Рублева и лишена заметной энергии, тока земной жизни, телесности форм и внешнего выявления любви, то в ней столь же очевидно и отсутствие холодного, далекого от человека, недоступного для него парения духа. Образ определяет чутко найденное равновесие души и духа, плоти и невесомости, чувства и мысли, жизни и смерти, страдания и бесстрастного, бесконечного и бессмертного пребывания на небесах. И в силу этой удивительной, не знающей себе равных многоплановости «Троица» Рублева была и остается одинаково привлекательной как для ученого богослова, так и для обыкновенного человека, который ищет в ней утешительный образец при устройении собственной жизни.

Говоря о произведении Рублева, разные авторы называют ангелов «Троицы» тихими, нежными, трепетными, печальными, а царящее в иконе настроение отрешенным, задумчивым, созерцательным, задушевым. Все это так, и вместе с тем икона обладает качеством, которое как бы не замеча-

такой прекрасной художественной оболочкой, что не они определяют главное впечатление от иконы. Но не они ли, с другой стороны, влекут к иконе людей, которые находят в образах «Троицы» не только воплощенную мечту о совершенстве, но и поддержку в минуты своей слабости?



Иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре. 1425—1427.
Здесь до 1929 года находилась «Троица» Андрея Рублева

ется при лирическом воздействии «Троицы». Речь идет о душевной устойчивости трех лиц Троицы. Она продиктована ясно осознанным предопределением места каждого из ангелов в деле домостроительства и сообщает им, если воспользоваться выражением В. Н. Лазарева, которое он применил к изображениям русских святых, сочетание «душевной кротости с крепостью». Более того, образ среднего ангела, с движения которого мы начинаем познавать жизнь иконы, наделен очевидным оттенком независимости, силы, «державной» уверенности. И в поведении двух других ангелов тоже заметны признаки твердости. Свобода воли и до конца последовательное осуществление своих решений скрыты, однако, в ангелах «Троицы» под

«Троица» Андрея Рублева не случайно осознается нами как высочайшее достижение русского искусства. Созданная в итоге длительного творческого пути одного мастера, она вместе с тем воплощает в себе работу творческой мысли нескольких поколений. Как и всякий другой средневековый художник, Рублев высоко ставил значение традиции и коллективного труда. Все лучшие черты русской культуры начала XV века соединились в «Троице»: внешне отвлеченная, но поразительно конкретная по содержанию форма философского обобщения, способность выражать в иконографических образах национальный характер, наконец художественное мастерство, достигающее вершин мирового искусства.

«Троица» принадлежит к тем редким произведениям живописи, которые никогда не перестанут волновать умы и сердца людей. Повествовательный эпизод далекого прошлого о явлении Аврааму трех ангелов понят и выражен здесь как нечто несравнимо более значительное. Может быть, имен-

Повороты ангелов, их многозначительные жесты, их наклоны удивительны по своей несхожести и вместе с тем почти полному подобию, отчего икона вызывает понятное впечатление как бы полифонического звучания. Разные мелодии в разных регистрах сливаются в единую тему, которая за-



Оклад с «Троицы» Андрея Рублева. XVI—XVIII века.
Золото, серебро, драгоценные камни, эмали, жемчуг.
Историко-художественный музей-заповедник, Загорск

но по этой причине сюжетно-исторический и догматический смысл остается далеко не главным в иконе. Волнует и привлекает в ней прежде всего художественный образ, который выражает и все аспекты ее содержания. Композиция, рисунок, цвет обладают таким совершенством и такой согласованностью, что, вероятно, и сам Рублев был счастлив своей работой, созданной им в неповторимые минуты обретения душевного равновесия и творческого вдохновения.

Изображая Троицу как нераздельное триединое существо, не имеющее ни начала, ни конца, бесконечное и вечное, Рублев избрал в качестве ведущего признака композиции повторяемость легкого, воздушного движения, своего рода движение сфер.

хватывает нас тем сильнее, чем больше познаются составляющие ее части. Линия — это наиболее сильное средство искусства Рублева — властно подчиняет себе все. Спокойно, мягко и плавно она возникает, появляется и исчезает, а затем снова и снова, в разных положениях, но в одном направлении воплощает идею бесконечности и нераздельности. И не только ангелы, но и дерево, скала и дом включаются в круговорот форм. Этот медленный, словно текущий ритм создает настроение возвышенного безмолвия — такого общения ангелов друг с другом и зрителя с ангелами, где нет места словам. Здесь все понимается чувством, интуицией, сопереживанием несказанному, сочувствием невысказанному.

В мировой живописи найдется не много произведений, равных шедевр Рублева по своим краскам. Уже, правда, отмечено, что два итальянских художника XV века — фра Беато Анжелико и Пьеро делла Франческа — были одержимы теми же исканиями гармонизации цветов, которые характерны

В «Троице» Рублева преобладают золото и золотисто-желтые и золотисто-зеленоватые тона. Ими окрашены фон и поля, крылья ангелов, невысокие седилица и подножия, стены и потолок портика палат, нависающая скала, чаша. Широкое применение золота (а оно обозначает свет и является



Спасо-Андроников монастырь в Москве. Здесь в 1430 году похоронен Андрей Рублев

для искусства русского мастера. Краски Рублева не фонкие, а певучие, и они удивительно соответствуют представленной им сцене божественного совета и собеседования. Их немного, но они обладают такой силой воздействия, что золото и голубец «Троицы» Андрея Рублева остаются в нашей памяти даже после первого и краткого ознакомления с иконой.

В древности краски «Троицы» были более яркими, а живопись — более плотной и определенной. Легко поддаваться искушению сказать, что время сделало «Троицу» прекраснее, чем она была задумана и осуществлена Рублевым. Но это, конечно, не так. Время лишило многие краски «Троицы» силы цвета, но оно оказалось не в состоянии лишить их символики и тонко продуманных соотношений.

символом божества) сообщает иконе тихое сияние и отпечаток возвышенной, неземной красоты. Не менее замечательно трехкратное повторение лазурно-голубого тона в одеждах ангелов, ясно ведущего к пониманию их небесного происхождения. Удивительно также сочетание в драпировках центральной фигуры лазури плаща и темно-вишневого цвета хитона. Лазурь и вишневый создают торжественное и вместе с тем скорбное впечатление от облика среднего ангела. Вообще же «Троица» Рублева дает образец сдержанности цвета. За исключением тонких, невесомых и почти невидимых посохов-жезлов в руках у ангелов, окрашенных киноварью, здесь совсем не используется, например, алый цвет, который так любили русские художники и который, заметим, стал своего рода

общим признаком всей русской иконописи. Открытый красный цвет сознательно устраняется Рублевым, поскольку он мешал бы сохранению в иконе той светлой печали, во власти которой находятся ангелы Троицы.

За годы после окончания расчистки знаменитой

главных исследований приведен в конце этого издания, и читатель, который пожелает получить о «Троице» более полные сведения, может воспользоваться указанным приложением.

Разные авторы по-разному воспринимают произведение Рублева. Одним по душе ее дивные кра-



Собор Нерукотворного образа Христа в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве. Первая треть XV века

иконы она описана и исследована многими учеными. Научная и научно-популярная литература о ней исчисляется десятками наименований. Неоднократно обсуждались такие вопросы, как время, причины и условия создания иконы, история ее существования и реставраций, отражение в иконе тринитарных и антитринитарных движений, вопросы техники, цвета и света, рисунок и композиция, место иконы в творческой биографии мастера, ее художественное и богословское содержание, влияние иконы, написанной Рублевым, на искусство XV и XVI веков. Существуют специальные историографические статьи, предметом которых является «Троица» Андрея Рублева. Все это избавляет нас от необходимости давать обзор даже наиболее существенных работ о «Троице». Перечень

ски, другим — мастерство рисунка и композиции, третьим — богословская тайна иконы, четвертым — соотношение «Троицы» Рублева с более ранними и более поздними изображениями на ту же тему. В одних случаях икона упомянута в обзорных работах по русскому искусству и ее характеристика краткая, а в других мы имеем специальные статьи о памятнике. Очевиден также широкий диапазон общего подхода к «Троице»: от яркой оценки художественного критика до почти бесстрастного академического исследования. Но, взятые вместе, все части антологии дают, как нам кажется, многогранное и достаточно полное представление о «Троице» Рублева.

Рублев родился, вероятно, около 1360 года, а умер, по более точным сведениям, в 1430 году.

Прошло, стало быть, пять с половиной веков со дня его кончины. Но чем дальше отделяет нас время от эпохи Дмитрия Донского, Сергия Радонежского и Андрея Рублева, тем яснее осознается личный и общественный вклад каждого из них в историю России. С именем первого связана великая победа соединенных русских войск над стотысячной ордой татарского хана Мамаю на Куликовом поле в 1380 году — победа, положившая начало освобождению Руси от иноземных захватчиков. С именем второго — духовное возрождение Руси, рост ее нравственного авторитета в обширных пределах греко-восточной православной церкви. И, наконец, с именем Рублева — новый расцвет русского изобразительного искусства, становящегося с этих пор единственным большим художественным явлением, ибо завоевание турками-османами Константинополя и славянских стран на Балканах привело к падению некогда великого византийско-

го искусства и родственных ему искусств Болгарии и Сербии.

Смерть национального гения — мнимое умирание. С нее-то и начинается настоящая жизнь созданных им произведений, а следовательно, и самой личности мастера. Не будет преувеличением сказать, что мы знаем ныне если не больше, то лучше то немногое, что уцелело от творческого наследия Рублева до наших дней. Время обогащает восприятие искусства, делает нас более чуткими к разным оттенкам его сущности, и мы видим и понимаем, вероятно, то, о чем мало задумывались современники Рублева, но что сознательно или бессознательно воплощала кисть художника. И в этом плане не кажутся неверными, произвольными и необязательными даже самые смелые и необычные суждения о «Троице», которые читатель найдет в избранных отрывках, составляющих антологию «Троица Андрея Рублева».

ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА

*Небесное умом не измеримо,
Лазурное сокрыто от умов.*

Александр Блок



ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА



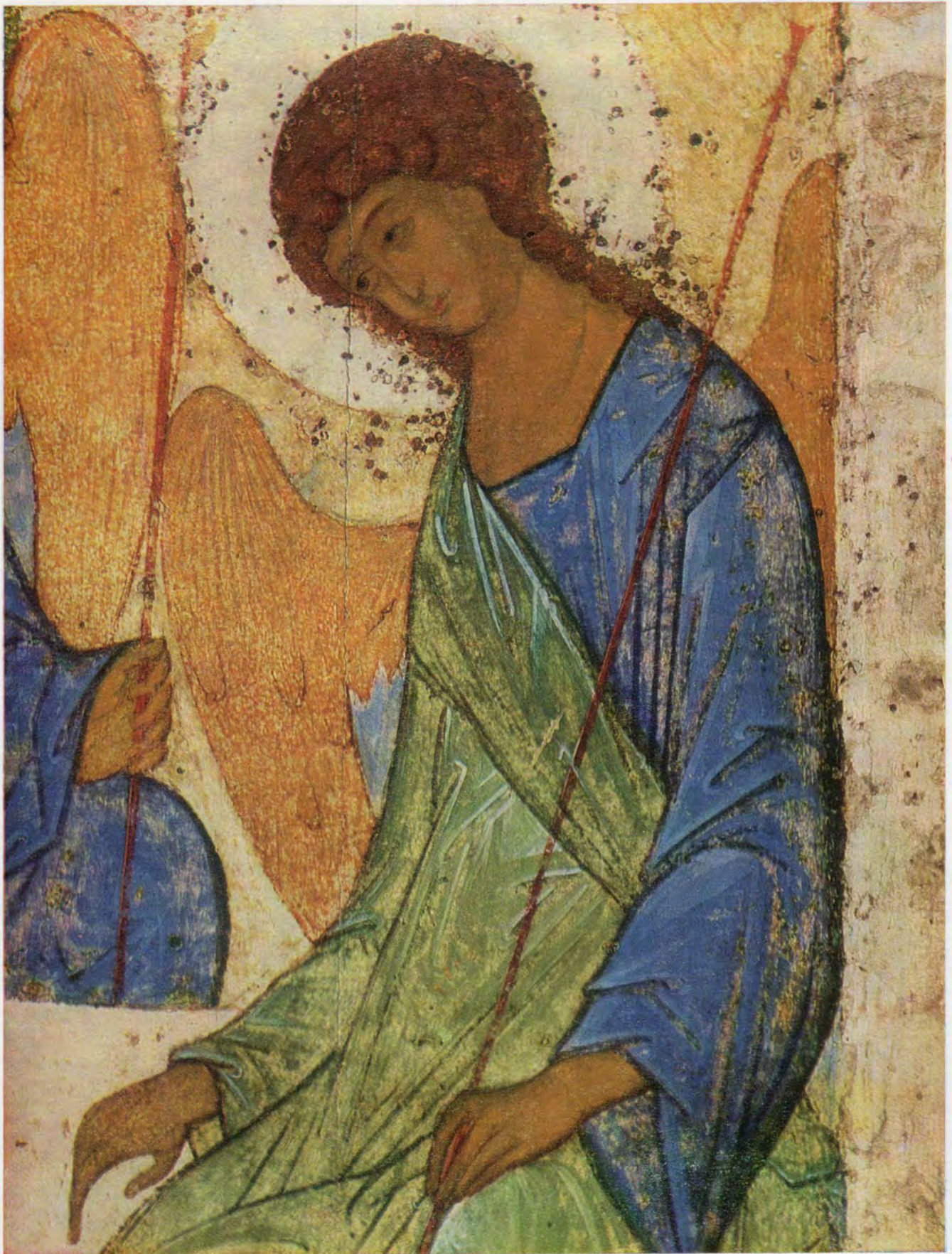


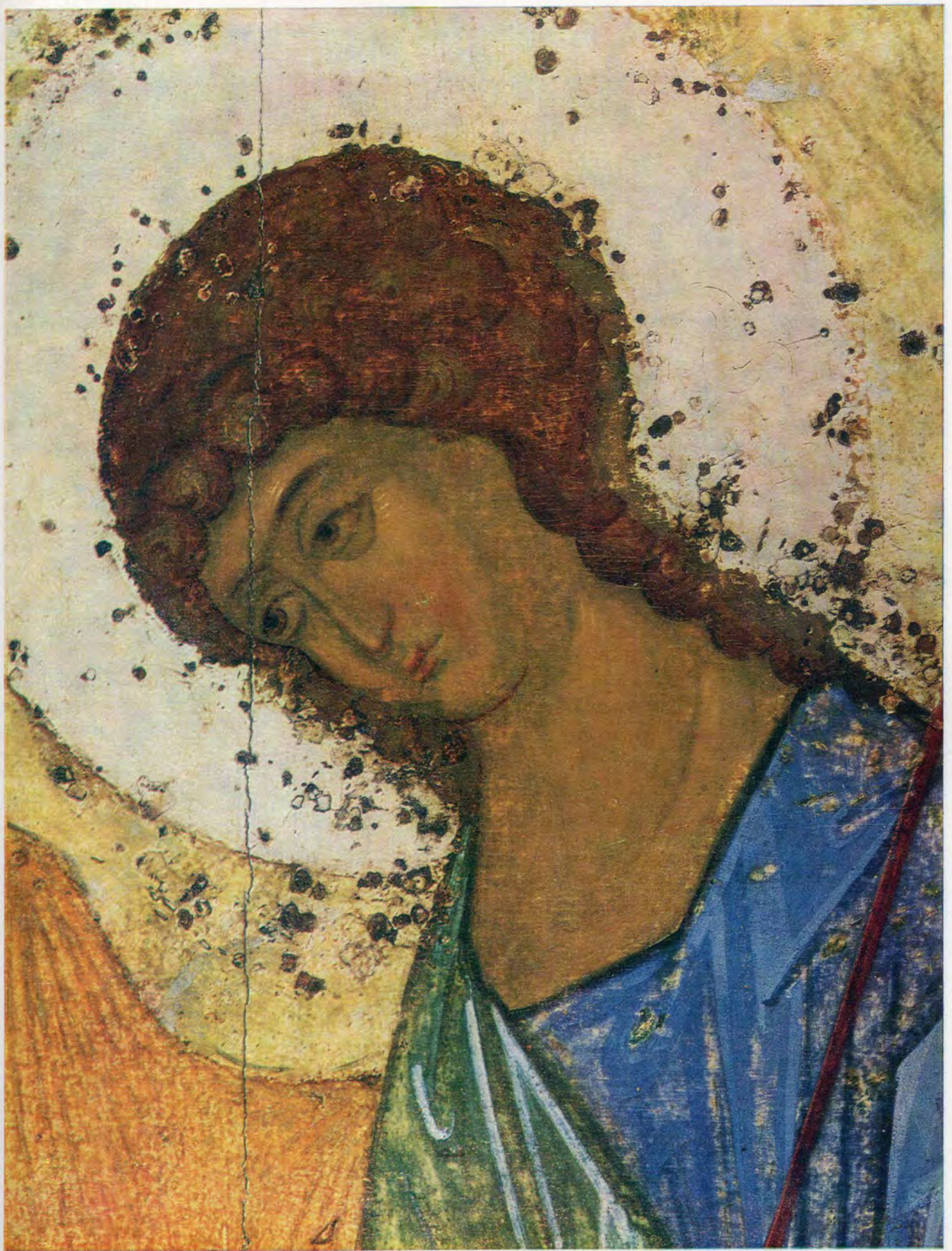






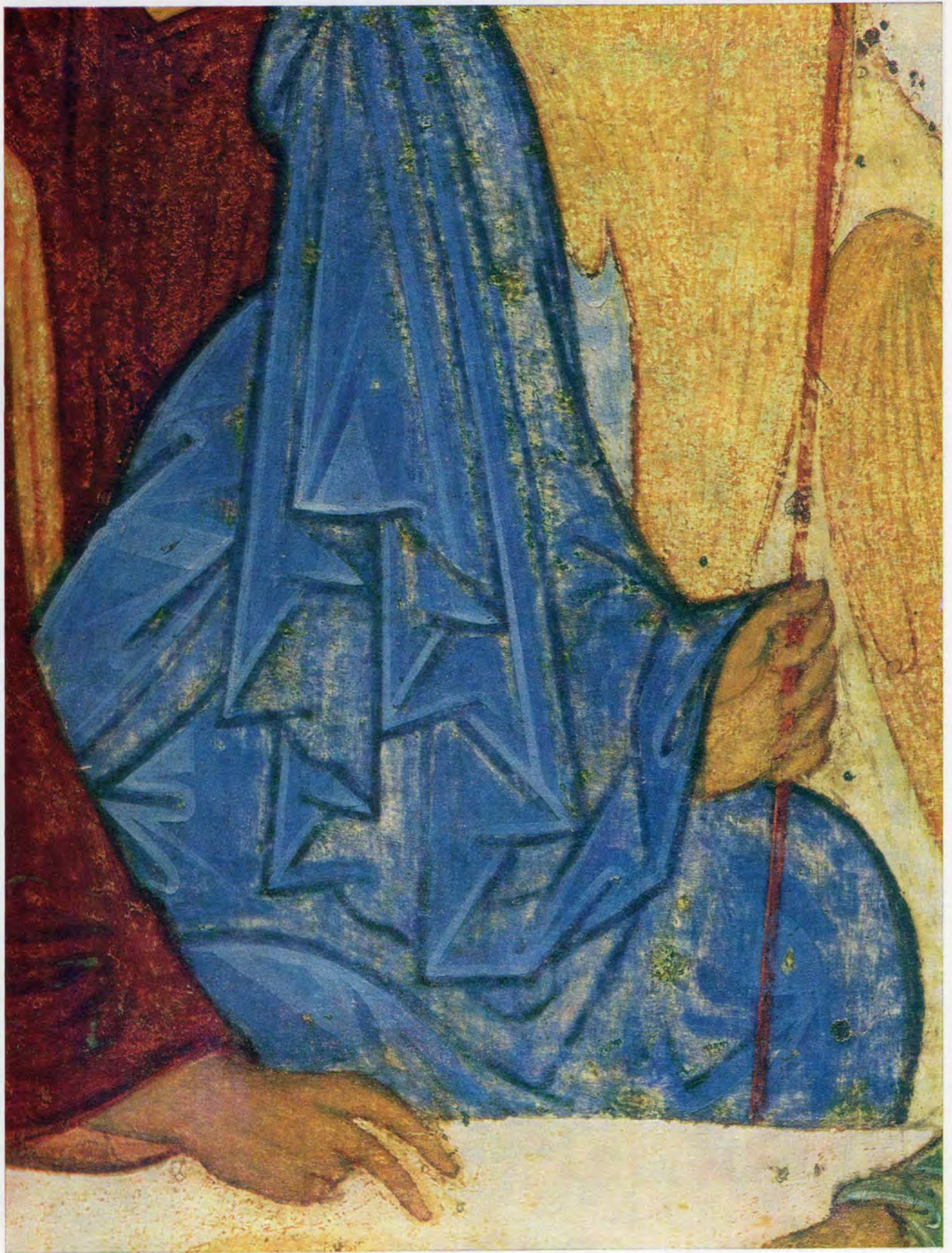




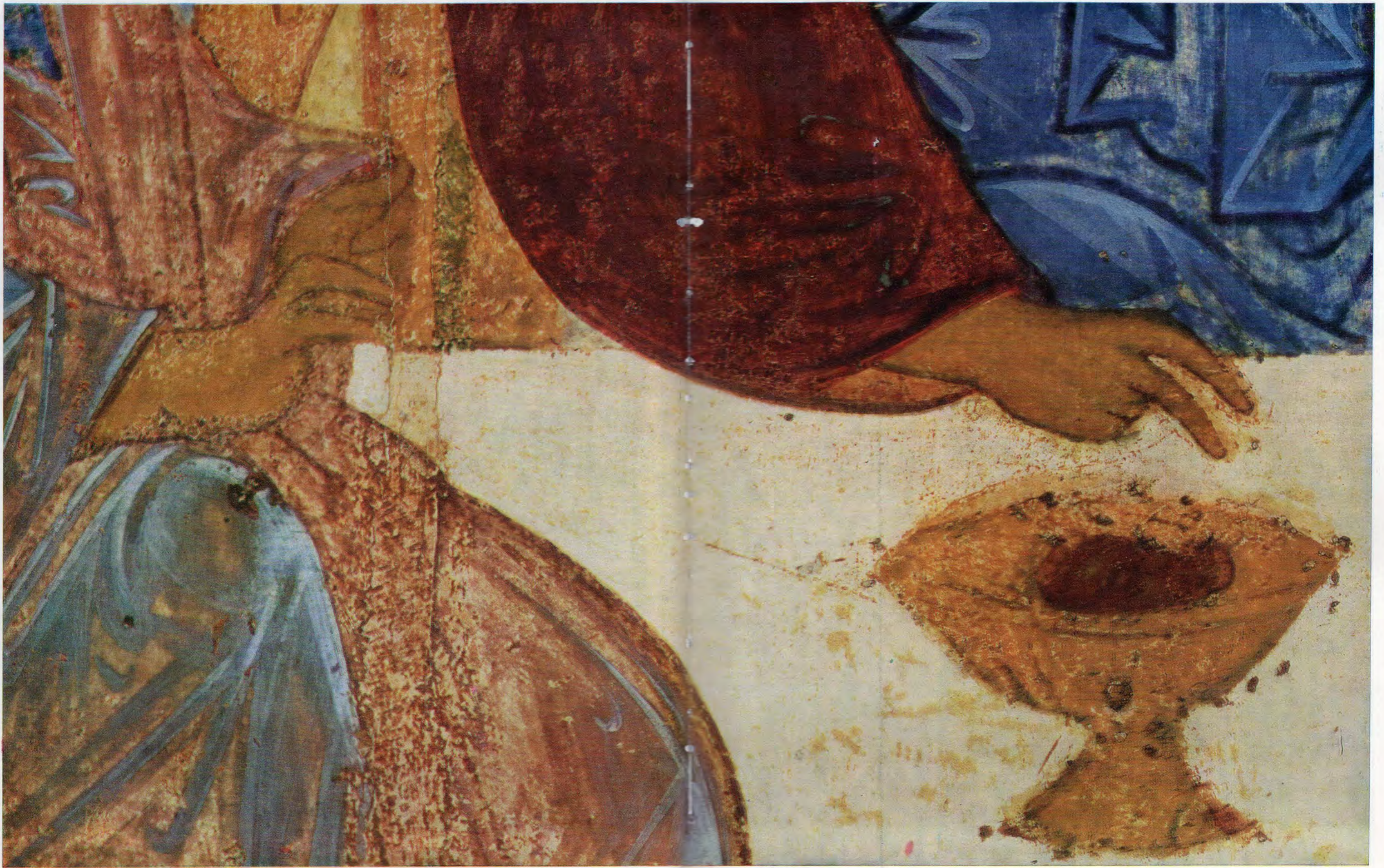








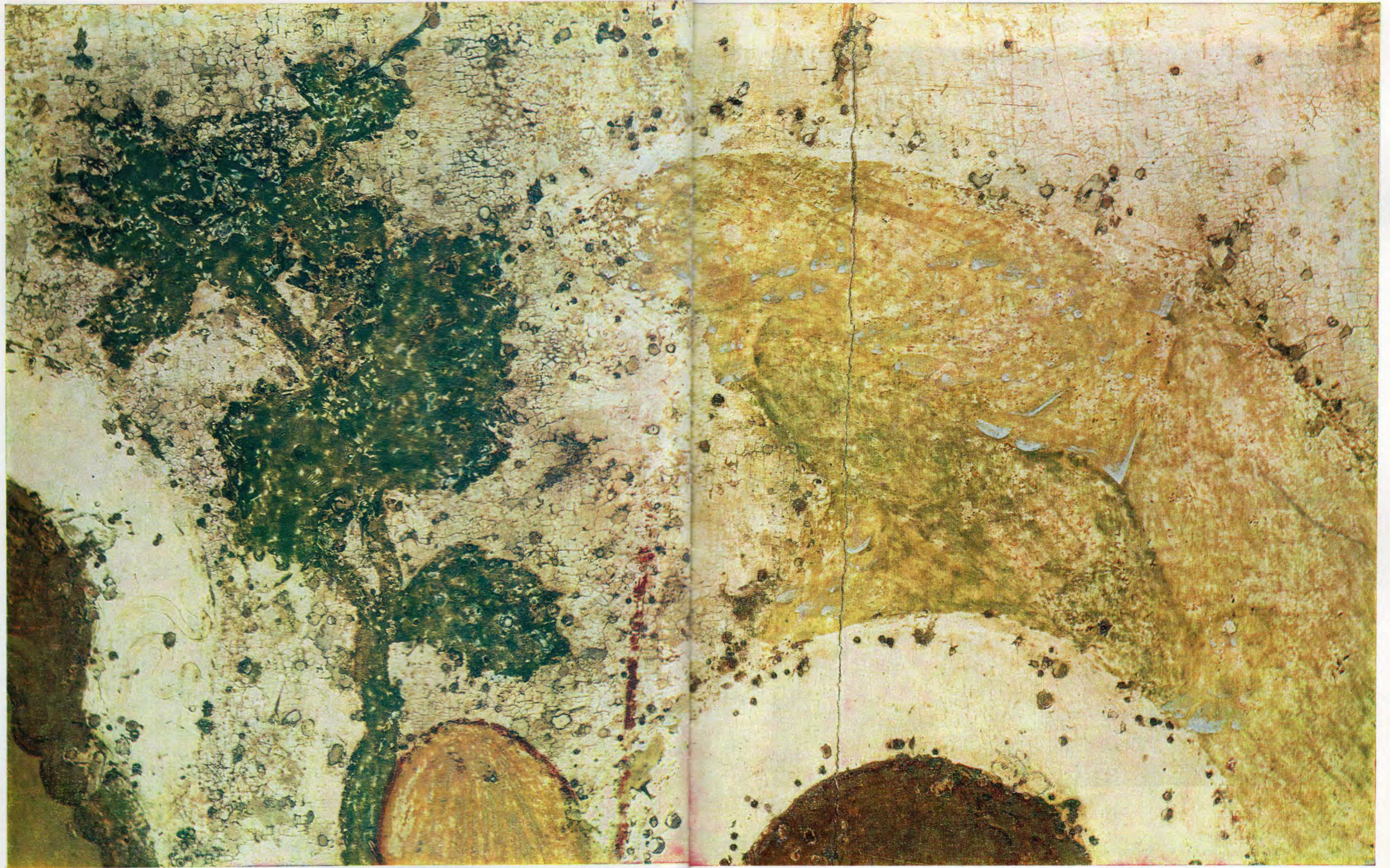














ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА

АНТОЛОГИЯ

П. П. МУРАТОВ

Н. Н. ПУНИН

Е. Н. ТРУБЕЦКОЙ

П. А. ФЛОРЕНСКИЙ

Ю. А. ОЛСУФЬЕВ

В. Н. ЩЕПКИН

Н. М. ЩЕКотов

Н. М. ТАРАБУКИН

И. Э. ГРАБАРЬ

Н. П. СЫЧЕВ

Н. В. МАЛИЦКИЙ

Б. И. ПУРИШЕВ

В. М. ВАСИЛЕНКО

Л. А. УСПЕНСКИЙ

Н. А. ГОЛУБЦОВ

Н. А. ДЕМИНА

В. Н. ЛАЗАРЕВ

М. В. АЛПАТОВ

Г. С. ДУНАЕВ

М. А. ИЛЬИН

А. А. ВЕТЕЛЕВ

ПОЯСНЕНИЯ К АНТОЛОГИИ

Одной из первых антологий, посвященных Рублеву, был раздел в монографии В. Н. Лазарева «Андрей Рублев и его школа», которая вышла на итальянском и русском языках в 1966 году. В свою антологию В. Н. Лазарев включил отрывки из сочинений разного времени, в том числе из жития Никона XV века и постановлений Стоглавого собора середины XVI века. В нашей антологии ведущее место отведено работам, написанным после 1918 года, иначе говоря, после окончательной расчистки иконы.

Большинство авторов, писавших о «Троице» в XIX веке и в начале XX века, не знали подлинной живописи Рублева. Их суждения не основаны на изучении самого памятника и поневоле имеют отвлеченный характер. Иное дело работы, опубликованные в наши дни. Здесь мы находим немало конкретных наблюдений, хорошо раскрывающих смысл иконы и передающих очарование живописи Рублева.

Изучать гениальное произведение искусства всегда трудно — независимо от того, идет ли речь о византийской и русской иконе или о картине современного нам художника. Они требуют от исследователя богатой эрудиции, теоретической подготовки, умения правильно истолковать косвенные факты и документы, а главное — видеть бесконечную глубину содержания там, где оно выражено в простых формах, создающих обманчивое впечатление его полного восприятия и понимания. Совсем не случайно изучением «Троицы» занимались такие видные ученые, как И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев и М. В. Алпатов, а также П. П. Муратов, Н. Н. Пунин, П. А. Флоренский, Ю. А. Олсуфьев, В. Н. Щепкин, Н. М. Щекотов, Н. М. Тарабукин, Н. П. Сычев, Л. А. Успенский, Н. А. Демина. Особое место в антологии занимают отрывки из работ Н. А. Голубцова и А. А. Ветелева. Православная церковь с давних пор проявляла интерес к тринитарному вопросу и тринитарным спорам и уже многие отцы церкви, в IV и V веках, внесли существеннейший вклад в учение о Троице. Было бы ошибкой умалчивать и о современных исследованиях на эту тему, а именно потому, что без понимания богословского содержания «Троицы» Рублева нельзя в должной мере понять и оценить художественное совершенство иконы. Замечательно,

с другой стороны, то обстоятельство, что нынешние богословские истолкования рублевской «Троицы» нередко отталкиваются от искусствоведческих работ, авторы которых почти интуитивно подошли к наиболее загадочным вопросам, возникающим при изучении этого великого творения искусства.

Конечно, нет никакой возможности перепечатать все интересные работы о «Троице» в их полном виде. Да это, вероятно, и не нужно, поскольку монографические исследования об иконе неизбежно повторяют отдельные общие положения. Поэтому в нашей антологии перепечатываются только отрывки: от совсем коротких до обширных, объем которых охватывает иной раз значительную часть статьи.

В антологию включены работы только русских и советских ученых. Общеизвестно, что именно отечественные исследования дают наиболее ценные сведения о Рублеве и его иконе. Подавляющее большинство иностранных работ, в которых рассматривается искусство Рублева, восходит к статьям и книгам И. Э. Грабаря, Н. А. Деминой, В. Н. Лазарева, М. В. Алпатова. Преобладают популярные и даже поверхностные изложения давно известных фактов и наблюдений. Лишь очень немногие иностранные авторы высказывают оригинальные, независимые от своих предшественников суждения. Но и у них нет приближения слова к образу, которое служило для нас мерилom отбора текстов для антологии. Иначе говоря, работая над антологией, мы ставили своей целью дать не только научное, но и литературно-художественное представление о «Троице».

Все отрывки воспроизводятся в хронологическом порядке: для рукописей приведены даты их написания, а для печатных работ — время первой публикации на русском языке. Примечания, где имеются ссылки на использованную литературу или обсуждаются специальные проблемы, опущены, купюры обозначены многоточием, а смысловые разделы выделены абзацами. Заметим также, что тексты антологии, печатавшиеся в разное время и в разных изданиях, редакторы которых придерживались неодинаковых правил, требовали известной унификации: нами использована единая орфография и пунктуация, единое написание имен

и единая специальная терминология. Но в отдельных случаях сохранены устаревшие слова и нестандартные знаки препинания, поскольку они — сознательно или бессознательно — соответствуют стилю автора. Названия произведений искусства, в частности «Троицы» Рублева, даются в анто-

гии согласно академической традиции без кавычек, но с прописной буквы. Все отрывки предваряются пояснениями составителя: они ориентируют читателя в творческой истории работ и указывают на то новое, что было сделано для изучения «Троицы» разными исследователями.

ПАВЕЛ ПАВЛОВИЧ МУРАТОВ

Талантливый искусствовед, писатель и переводчик Павел Павлович Муратов (1881—1950) был автором первого научного очерка о древнерусской живописи, который он написал для «Истории русского искусства», издававшейся Игорем Грабарем. Очерк вошел в VI том «Истории» и появился в печати в 1914 году. Критика единодушно оценила новаторское значение текста П. П. Муратова, где, в отличие от предыдущих работ на ту же тему, немало страниц отведено эстетической характеристике древнерусского изобразительного искусства. Обобщая черты, свойственные живописи XIV—XV веков, П. П. Муратов дал удивительно точное описание идеального стиля эпохи Рублева, который в полной мере нашел свое воплощение в иконе Троицы. Заметим, что живопись Рублева рассматривается им в русле развития новгородского искусства, так как в это время считалось, по словам самого П. П. Муратова, что «в эпоху Рублева... на Руси не было другой живописной школы, кроме новгородской». Но П. П. Муратову было известно, что все источники о Рублеве московского происхождения и что они рисуют его как московского художника. Именно этим определена несколько неуверенная интонация в последней части напечатанного нами текста («какова бы ни была школа, к которой принадлежит Троица...»).

П. П. Муратов охотно сотрудничал с И. Э. Грабарем, и, когда в июне 1918 года И. Э. Грабарь организовал Всероссийскую комиссию по раскрытию памятников древней живописи, П. П. Муратов принял его предложение войти в комиссию для наблюдения за расчисткой икон и фресок. Пре-

бывание П. П. Муратова в комиссии было недолгим, но он стал свидетелем окончательной расчистки «Троицы» и тех общих восторгов, которые она вызвала на выставке новооткрытых икон летом 1920 года в Москве. Хотя впервые подлинную живопись «Троицы» П. П. Муратов увидел в 1919 году в Троице-Сергиевой лавре или в 1920 году в Москве, его предварительная оценка этого произведения оказалась на редкость точной. В двух своих новых книгах о русской живописи, одна из которых издана в 1925 году в Риме, а другая в 1927 году в Париже, он с небольшими и несущественными изменениями повторил прежнюю характеристику иконы.

Значительную часть жизни П. П. Муратов провел за границей, куда он выехал в 1922 году. Обновившись поначалу в Берлине и Риме, он переехал затем в Париж, а в первые дни войны переселился в Лондон. «Охота к перемене мест», бывшая отличительной чертой этого незаурядного человека, увлекла его наконец в Ирландию, где он и умер в 1950 году в имении своего друга У. Аллена, совместно с которым работал над книгой по истории второй мировой войны (она вышла на английском языке в 1946 году). Биография П. П. Муратова еще не написана, список его многочисленных сочинений не составлен, и существующая о нем литература невелика, см.: Allen W.E.D. Paul Paulovitch Muratoff (1881—1950).— Byzantion, XX (1950), p. 397—400; Зайцев Б. Далекое. Washington—München, 1965, с. 89—99; Lo Gatto E. Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi. Roma, 1971, p. 256—261.

В русском искусстве, так же как и во всяком ином, следует различать тему иллюстративную от темы художественной. Художник может принять извне данную иллюстративную тему и остаться свободным в своем восприятии ее как темы художественной. В пределах одного и того же иллюстративного задания он может найти чрезвычайно большое разнообразие художественных мотивов. Некоторые темы будут особенно привлекать его скрытыми в них художественными возможностями. Многими исследователями уже были указаны особенности русской иконографии, вызванные национальными, психическими и бытовыми чертами русского народа. Здесь следует указать еще на те особенности русской иконографии, которые выражают, как умели ценить русские художники эстетическую тему, просвечивающую

сквозь тему религиозно-литературную. Русской живописью, например, доведена до высокого совершенства величественная и прекрасная тема Деисуса с «чином». Вокруг этой темы создан изумительно стройный и могучий художественный организм русского иконостаса. Другим проявлением подобного же высокого художественного сознания является исключительное значение, которое приобрели в древнерусской живописи фигуры крылатых ангелов...

Ограничение русского художника определенным, хотя и весьма большим выбором тем имело свою очень хорошую сторону. Оно естественным образом заставляло его сосредоточить весь свой талант на стилистическом существе живописи. Оно, так сказать, повышало его стилистическую энергию. По чувству стиля русская живопись занимает одно из первых мест в ряду других искусств. В каждой из его групп наряду с высшими достижениями есть плохие и посредственные вещи, стоящие на границе ремесленного. Но заслуживает глубокого удивления то обстоятельство, что даже эти плохие и посредственные вещи не выходят из общего стиля всей группы. Такой стилистической твердости мы не встретим не только в современном искусстве, но даже и в искусстве Возрождения. Чувство стиля в древнерусской живописи выражается преобладанием в ней элементов формальных над элементами содержания. Отношение старинного русского художника к своей теме часто кажется нам недостаточно индивидуализированным. На самом деле индивидуализация не исключена из возможностей этого искусства, но она проведена гораздо тоньше, чем в других искусствах, и потому часто ускользает от поверхностного внимания и неизощренного глаза. Русский художник вкладывал весь объем своей души в формальную трактовку темы, умея быть глубоко индивидуальным в своей композиции, в своем цвете, в своей линии...

Значительную роль в таком аристократизме древнерусской живописи играют типы лиц. Они могут быть признаны национальными в сравнении с типами греческой и южнославянской иконы. Но эта национальная особенность не есть особенность национального природного типа, перенесенная в изображения. Это чисто национальная художественная идея, не имеющая прямой связи с природой и действительностью. Мы имеем полное право говорить о высоко особенном и вдохновенном образе русского Христа. Но этот величественный образ говорит нам не столько о лице русского человека, сколько о душе и о мире идей русского человека. Как бы то ни было, русское искусство может гордиться тем, что оно создало прекрасное художественное воплощение Спасителя и таким образом исполнило то, чего не в силах была исполнить италийская и северноевропейская живопись лучшей эпохи. С Мадоннами италийских и старонемецких мастеров могут быть сопоставлены и некоторые русские изображения Богоматери. Лики ангелов выражают тончайшую и благороднейшую идею красоты, унаследованную русскими художниками от Византии и взлелеенную как-то особенно бережно. Лики святых удерживают строгость стиля даже в тех случаях, когда можно говорить об их портретности. Они свободны от психологизма, который неизбежно привел бы художника к драматичности. Русский художник мало претендовал на изображение внутренних движений, и столь же мало привлекало его изображение внешнего движения. Неподвижность вытекает из идеалистической основы русской живописи. Ее бытие не нуждается в движении, которое могло бы нарушить цельность священного образа и сменить эпизодичностью его вневременное единство. В русской живописи нет мысли о последовательности во времени. Она никогда не изображает момент, но некое бесконечно длящееся состояние или явление. Таким образом она делает доступным созерцание чуда.

Наше представление об эпохе Рублева не противоречит тому, чему учит нас единственное достоверное произведение самого Рублева. Это произведение вполне объясняет и легенду, сложившуюся вокруг имени Рублева. Какова бы ни была школа, к которой принадлежит Троица, она сама является произведением исключительно прекрасным. Она производит определенное впечатление первоклассного шедевра. Тонкая и таинственная одухотворенность почилла на ней. Нельзя назвать иначе как безупречной ее простую и гармоническую композицию, живущую в ритме едва чувствуемого и потому как-то особенно прекрасного движения — поворота среднего ангела, повторенного изгибом дерева и формой горы. Античный очерк ангельских лиц был для русского художника видением чисто идеальной, неземной красоты, и с этой мечтой его о стране священного предания так удивительно совпадает легкое и светлое впечатление пейзажа с эллинистическим зданием. «Греческая манера», формы и приемы византийской живописной традиции предстают здесь перед нами как бы приподнятыми на высшую ступень отвлеченности, идеализации. И только благодаря этой отвлеченности и «отстоенности» всех элементов формы они могли отлиться здесь в такой чистый кристалл стиля.

Муратов П. Русская живопись до середины XVII века.—
В кн.: Грабарь Игорь. История русского искусства, т. VI. М., [1914],
с. 23—24, 26, 28, 32, 36 и 229—231.

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ПУНИН

Николай Николаевич Пунин (1888—1953) наряду с П. П. Муратовым и Н. М. Щекотовым был одним из первых, кто осознал исключительную эстетическую ценность древнерусской живописи. Отрицая методы иконографической школы Н. В. Покровского и Н. П. Кондакова, для которых иконопись была предметом церковно-археологического изучения, Н. Н. Пунин стремится заинтересовать читателя своеобразной поэтикой русской иконы. По убеждению автора, понять мировоззрение древнерусского художника невозможно без пристального изучения формального языка его произведений. Статья Н. Н. Пунина о Рублеве впервые напечатана в петербургском журнале «Аполлон» в 1915 году. В 1916-м она вышла отдельным изданием, а в 1976-м заново опубликована в посмертном сборнике статей. В свое время эта работа имела шумный успех, поскольку после выставки русского искусства 1913 года в Москве, где экспонировалось более ста расчищенных икон, в передовых кругах общества началось невиданное ранее увлечение русской художественной стариной.

Очерк Н. Н. Пунина о Рублеве написан на третий год его самостоятельного выступления в печати, и здесь легко обнаруживаются следы незрелости автора. Заметим также, что Н. Н. Пунин поставил трудную задачу дать общее представление об искусстве Рублева на примере только одной припи-

сываемой ему иконы — «Троицы». Другие произведения Рублева в это время были еще не найдены либо находились под записями XIX века. Но характеристика «Троицы» подкупает нас неподдельностью чувства и желанием автора как можно лучше оттенить деликатную красоту живописи Рублева. Очевидные элементы символизма в стиле статьи не заслоняют сущности иконы, так как новый подход к древнерусской живописи получает свое оправдание в истолковании темы Троицы самим художником.

Литературное наследие Н. Н. Пунина долгое время находилось в забвении, и только сравнительно недавний выход из печати сборника его статей о русской живописи, где имеются творческая биография Н. Н. Пунина и полный перечень его работ, возбудил новый интерес к этому замечательному критику и ученому. См.: Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. Мастера русского искусства XIX—начала XX века. Советские художники. М., 1976. К столетию со дня рождения Н. Н. Пунина в 1988 году состоялись юбилейные чтения и посвященные ему выставки документальных материалов в Ленинграде и Москве. Одновременно были опубликованы и статьи в периодических изданиях, из которых особенно выделяются обширные воспоминания А. Д. Чегодаева (Советская культура, 1988, 29 октября, с. 8).

...На доске изображена в традиционной византийской иконографической схеме ветхозаветная Троица, выделенная из сцены явления Аврааму трех ангелов под дубом Мамврийским как образ Господней трапезы или как прообраз евхаристии. Ангелы в одеяниях густого теплого тона — медленны и нежны движения рук — сидят на высоких седалищах вокруг трапезы, склоняя с бесконечной грацией убранные пышными высокими прическами головы и с какой-то меланхолически строгой задумчивостью устремляя глаза в немую и тихую вечность. В иконе нет ни движения, ни действия — это триединое и неподвижное созерцание, словно три души, равной полноты духа или ведения, сошлись, чтобы в мистической белизне испытать свое смирение и свою мудрость перед жизнью, ее страданиями и ее скорбью. Ангелы даже не имеют внутренних, нестилистических отношений друг к другу, они только повторяют трижды одну и ту же душевную тишину, и от этого повторения сила этих молчаний приобретает величие, тишина ширится, покрывает собою всю икону, все горизонты мира, небо и пространства между звезд; покоренные ею горы и символическое

дерево склоняются, следуя ангельским движениям, замыкают их собою, образуют единственный ритм всей композиции, усиливающийся усталым спокойствием ангельских крыл. В этом словно все время нарастающем движении линий, в невозможной тишине душевного мира, в безболезненно чистом созерцании одиноких и остро печальных ликов вычерчивается незаметными, едва ощутимыми линиями индивидуальная сущность каждого из трех посланцев неба; пусть это — одна душа, но у нее три формы, и она трепещет по-разному в этих формах, подобно тому как свет месяца по-разному трепещет в приходящих и уходящих волнах. Это тончайшее разделение внутренне и внешне связанных состояний духа в сущности и есть художественное содержание иконы, ее тема, ее идея, идея совершенно исключительная по глубине и крайне сложная в выражении.

...Как долго и как внимательно ни изучаешь икону св. Троицы, ее нежная грация, ее вдохновенная мистическая сила не перестают волновать воображение; можно приподнять слой за слоем черты ее стиля, можно раскрыть ее содержание, но и после долгого и тщательного анализа остается еще нечто, что придает этому памятнику очарование, по-видимому, неисчерпаемое; словно жизнь продолжает питать эти линии, эти лики, и каждый новый день ложится на них светом своих лучей, горестью своих забот и тоскою своего умирания. Эта зыбкая небесно-светлая красота сама по себе уже говорит о том, что мы имеем дело с памятником, созданным необычайно высокой творческой волей. Дело, конечно, не в чистоте стиля всего памятника, ибо как раз чистота стиля и не служит признаком большого вдохновения; пусть некоторые исследователи и находят, что икона св. Троицы несколько суха (формы драпировок), а «иконописный шаблон уже намечается во всех деталях иконы»; нас поражает выразительность и непосредственность замысла, язык самой живописи, живая сила вдохновения; а при наличии таких условий нет никаких оснований отрицать величие гения, создавшего эту икону.

Пунин Н. Андрей Рублев.— Аполлон,
1915, № 2, с. 19 и 20.

ЕВГЕНИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТРУБЕЦКОЙ

Из большого числа научных, научно-популярных и просто популярных работ об иконописи, которые печатались в период после известной выставки древнерусского искусства 1913 года, до начала революции, выделяются три статьи, где русская икона ставится в теснейшую связь с национальным характером и нравственно-политической историей русского народа. Речь идет о статьях профессора философии Евгения Николаевича Трубецкого (1863—1920). Это, в сущности, лекции, которые и в печатных изданиях сохраняют стиль беседы, словесного общения их автора с аудиторией. Лекции читались Е. Н. Трубецким в Петербурге и Москве и собирали множество слушателей — не только потому, что лектор говорил об иконе, но и потому, что в разговор постоянно вплетались раздумья о бесчеловечности мировой войны, о необходимости осуществления в жизни того соборного начала, образец которого дает русская икона. Первая лекция называлась «Умозрение в красках», и это выражение стало ныне хрестоматийным определением русской иконописи. Затем были прочитаны доклады «Два мира в древнерусской иконописи» и «Россия в ее иконе». Два первых текста вышли в 1916 году отдельными изданиями, а третий напечатан в журнале «Русская мысль» в конце февраля 1918 года, в разгар революции, и долгое время оставался неизвестным даже специалистам. В 1965 году лекции Е. Н. Трубецкого были переизданы в Париже под общим названием «Три очерка о русской иконе». Эта публикация является как нельзя более своевременной, поскольку она возвращает нас от прагматической истории древнерусской живописи к размышлениям о ее сущности, о связях этого искусства с действительностью.

В антологию включен небольшой отрывок о «Троице» из лекции «Россия в ее иконе», который

печатается по журнальной публикации 1918 года. Заметим, что мнение Е. Н. Трубецкого о рублевской «Троице» как об идеальном выражении заветной мысли Сергия Радонежского в точности соответствует мнению П. А. Флоренского, который в своей статье «Троице-Сергиева лавра и Россия» в полемически заостренной форме утверждал, что «Троица» Рублева является не столько творением художника, сколько воплощенной средствами живописи мечтой «печальника земли Русской».

Усадьба Трубецких Ахтырка, где рос Е. Н. Трубецкой, находилась неподалеку от Троицкой лавры, и в отрывке живо чувствуются впечатления автора от посещений Троицкого монастыря. Ясен здесь и «нестеровский» подход к теме жития Сергия, каким мы его знаем по картинам художника. Но, в отличие от М. В. Нестерова, не избежавшего сентиментальности, в лекции Е. Н. Трубецкого есть пронзительная нота сердечности при воспоминании о Сергии и его духовном ученике Андрее Рублеве.

Критико-биографическая литература о Е. Н. Трубецком невелика, и наиболее содержательными являются его собственные воспоминания, раскрывающие в известной мере душевную чуткость автора к историческим судьбам России. См.: Трубецкой Е. Н. Из прошлого. Изд. 2-е. Вена, 1923; Его же. Воспоминания. София, 1922 (на с. 167—172 глава «Ярославские храмы», навеянная, несомненно, длительным пребыванием в Ярославле, где Е. Н. Трубецкой преподавал право в юридическом Демидовском лицее); Его же. Из путевых заметок беженца.—Архив русской революции, XVIII. Берлин, 1926, с. 137—207. Из более официальных справок: Философская энциклопедия, 5. М., 1970, с. 260—261 (статья И. Роднянской и С. Хоружего); Troubetzkoy S. G. Les princes Troubetzkoï. Labelle (Quebec), Canada, 1976, p. 272—273.

Чтобы понять эпоху расцвета русской иконописи, нужно продумать и в особенности *прочувствовать* те душевные и духовные переживания, на которые она давала ответ. О них всего яснее и красноречивее говорят тогдашние жития святых.

Что видел, что чувствовал святой Сергий, молившийся за Русь в своей лесной пустыне? Вблизи вой зверей да «стражи бесовские», а издали, из мест, населенных людьми, доносится стон и плач земли, подневольной татарам. Люди, звери и бесы — все тут сливается в хаотическое впечатление ада кромешного. Звери бродят

стадами и иногда ходят по два, по три, окружая святого и обнюхивая его. Люди беснуются; а бесы, описываемые в житии, до ужаса похожи на людей. Они являются к святому в виде беспорядочного сборища, как «стадо бесчислено», и разом кричат на разные голоса: «Уйди, уйди из места сего! Чего ищешь в этой пустыне? Ужели ты не боишься умереть с голода либо от зверей или от разбойников и душегубцев!» Но молитва, отгоняя бесов, укрощает хаос и, побеждая ад, восстанавливает на земле тот мир человека и твари, который предшествовал грехопадению. Из тех зверей один, медведь, взял в обычай приходиться к преподобному. Увидел преподобный, что не злости ради приходит к нему зверь, но чтобы получить что-либо из его пищи, и вынул ему кусок из своего хлеба, полагая его на пень или на колоду. А когда не хватало хлеба, голодали оба — и святой, и зверь; иногда же святой отдавал свой последний кусок и голодал, «чтобы не оскорбить зверя». Говоря об этом послушном отношении зверей к святому, ученик его Епифаний замечает: «И пусть никто этому не удивляется, зная наверное, что когда в каком человеке живет Бог и почивает Дух святой, то все ему покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступления заповеди Божией, когда он также один жил в пустыне, все было покорно».

Эта страница жития св. Сергия, как и многие другие подобные в других житиях русских святых, представляет собою ключ к пониманию самых вдохновенных художественных замыслов иконописи XV века.

Вселенная как мир всей твари, человечество, собранное вокруг Христа и Богоматери, тварь, собранная вокруг человека в надежде на восстановление нарушенного строя и лада, — вот та общая заветная мысль русского пустынножительства и русской иконописи, которая противопоставляется и вою зверей, и стражам бесовским, и зверообразному человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церковное предание. В России мы находим ее уже в памятниках XIII века; но никогда русская религиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV века.

Тождество той религиозной мысли, которая одинаково одушевляла и русских подвижников, и русских иконописцев того времени, обнаруживается в особенности в одном ярком примере. Это престольная икона Троицкого собора Троицко-Сергиевской лавры — образ живоначальной Троицы, написанный около 1408 года знаменитым Андреем Рублевым «в похвалу» преподобному Сергию, всего через семнадцать лет после его кончины, по приказанию ученика его — преподобного Никона. В иконе выражена основная мысль всего иноческого служения преподобного. О чем говорят эти грациозно склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? И отчего их как бы снисходящие к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой, возвышенной печали? Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова первосвященнической молитвы Христовой, где мысль о святой Троице сочетается с печалью о томящихся внизу людях. «*Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду. Отче Святыи! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы*» (Иоанн, XVII, 11). Это — та самая мысль, которая руководила св. Сергием, когда он поставил собор св. Троицы в лесной пустыне, где выли волки. Он молился, чтобы этот зверообразный, разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в Предвечном Совете живоначальной Троицы. А Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду св. Сергия о России.

Трубецкой Е. Россия в ее иконе. — Русская мысль, 1918, январь — февраль, с. 31 — 33.

ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФЛОРЕНСКИЙ

Перечитывая отрывки о «Троице» из работ П. П. Муратова, Н. Н. Пунина и Е. Н. Трубецкого, нельзя не обратить внимания на то, что в них нет ни слова о красках «Троицы». Это объясняется тем, что все три автора, когда они писали свои очерки, не видели подлинной иконы, а пользовались черно-белыми снимками либо репродукциями из печатных изданий. К тому же первая расчистка «Троицы» не была доведена до конца. Только в 1918 году реставраторы Г. О. Чириков, В. А. Тюлин, И. И. Суслов и Е. И. Брягин произвели новую и на этот раз последнюю реставрацию иконы. Она велась в Троицкой лавре под наблюдением И. Э. Грабаря и А. И. Анисимова. За ходом расчистки с волнением следили и все работники созданной в это же время Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Активными сотрудниками комиссии были П. А. Флоренский и Ю. А. Олсуфьев. Отчасти именно их заботами и трудами был создан существующий и поныне замечательный историко-художественный музей в Троицкой лавре. Комиссия вела также активную издательскую деятельность. Первым опытом такого рода был сборник статей членов комиссии «Троице-Сергиева лавра» (Сергиев, 1919). Несмотря на то, что все издания комиссии выходили мизерными тиражами от 100 до 300 экземпляров и встречаются крайне редко, сохранившиеся экземпляры указанного сборника встречаются еще реже: они исчисляются, вероятно, даже меньшей цифрой, чем уцелевшие экземпляры первого издания «Слова о полку Игореве» или «Путешествия из Петербурга в Москву». Тем более уместно перепечатать из этого сборника яркий отрывок о «Троице», написанный П. А. Флоренским для статьи «Троице-Сергиева лавра и Россия». Впервые в литературе о Рублеве здесь дано представление о цвете «Троицы», а точнее — о знаме-

нитом голубце, которым окрашены гиматий среднего ангела и хитоны двух других ангелов. П. А. Флоренский верно уловил значение лазури не только для колорита иконы, но и для понимания замысла «Троицы».

Павел Александрович Флоренский (1882—1937) — известный ученый-энциклопедист: математик, физик, философ, искусствовед, историк, филолог, инженер. Диапазон его творческих увлечений определяется двумя капитальными трудами: «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи» (М., 1914), с одной стороны, и «Диалектики и их техническое применение» (М., 1924) — с другой. Обладая широтой интересов, богатыми сведениями в различных областях знания и неординарной формой мышления, он — в ряду многих других научных трудов — написал такие существенные для историка искусства работы, как «Обратная перспектива» (1919) и «Иконостас» (1921—1922). Обе они опубликованы много лет спустя после смерти автора. О П. А. Флоренском см.: Философская энциклопедия, т. 5. М., 1970, с. 377—379 (статья, указатель сочинений и литературы о нем). В 80-х годах текущего века, в связи с исполнившимся столетием со дня рождения П. А. Флоренского, одно за другим стали печататься его собственные сочинения и работы о нем: см.: Андроник (Трубачев). Основные черты личности, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. — Журнал Московской патриархии, 1982, № 4, с. 12—19; Его же. К 100-летию со дня рождения священника Павла Флоренского (1882—1943). — Богословские труды, 23. М., 1982, с. 264—276; Его же. Указатель печатных трудов священника Павла Флоренского. — Там же, с. 280—309 (338 названий); Возвращение забытых имен. Павел Флоренский. Каталог выставки. М., изд. Советского фонда культуры, 1989.

Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом и не крилá, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального и были ли в чьих-либо других руках те же краски и те же приемы, — а то, что он воистину передал нам узренное им откровение. Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров,

междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольном, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струющийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь — более небесную, чем само земное небо, да, эту воистину пренебесную лазурь, несказанную мечту протосковавшего о ней Лермонтова, эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность — мы считаем творческим содержанием Троицы. Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни — деревом и земля — скалою, — все мало и ничтожно пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви: все — лишь около нея и для нея, ибо она — своею голубизною, музыкой своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира. Но чтобы увидеть этот мир, чтобы вобрать в свою душу и в свою кисть это прохладное, живительное веяние духа, нужно было иметь художнику пред собою небесный первообраз, а вокруг себя — земное отображение, — быть в среде духовной, в среде умирной. Андрей Рублев питался как художник тем, что дано ему было. И потому не преподобный Андрей Рублев, духовный внук преподобного Сергия, а сам родоначальник земли Русской — Сергий Радонежский должен быть почитаем за истинного творца величайшего из произведений не только русской, но и, конечно, всемирной кисти.

Флоренский П. Троице-Сергиева лавра и Россия.—

В кн.: Троице-Сергиева лавра. Сергиев посад, 1919, с. 19—20.

ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ОЛСУФЬЕВ

Одним из постоянных работников Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, а затем и музея в лавре был Юрий Александрович Олсуфьев (1878—после 1939). По образованию юрист, он в действительности всю сознательную жизнь посвятил охране, реставрации и изучению памятников русской художественной культуры. Такое направление интересов определилось, возможно, тем, что рядом с имением графов Олсуфьевых в Тульской губернии на берегу речки Непрядвы находилось немало старинных церквей и Куликово поле, где в 1380 году произошла решающая битва объединенных русских войск с татарами. Еще в предреволюционные годы Ю. А. Олсуфьев опубликовал шесть альбомов под общим названием «Памятники искусства Тульской губернии» (М., 1912—1914). Они были замечены рецензентами и сделали его имя широко известным в кругах любителей и исследователей русской старины.

В конце 1918 года Ю. А. Олсуфьев был приглашен на должность заместителя, а затем и председателя лаврской комиссии и в течение последующих десяти лет был—независимо от служебных званий—фактическим руководителем научных работ в лавре. Большая часть изданий комиссии и музея подготовлена лично им. Это, в частности, такие публикации, как «Опись икон Троице-Сергиевой лавры» (с тремя дополнениями, 1920) и доклады «Иконописные формы как формулы синтеза» (1926) и «О линейных деформациях в иконе Троицы Андрея Рублева» (1927), выдержки из которых перепечатываются в нашей антологии. В своих изысканиях Ю. А. Олсуфьев намеренно держался формального описания памятников, где трудно, а порою и невозможно обнаружить влия-

ние чувства ученого. Тем удивительнее, что там, где речь заходит о «Троице», в его бесстрастный, протокольно-суховатый стиль то и дело врываются лирические, полные восхищения ноты. Это им, Ю. А. Олсуфьевым, первым замечена «поражающая яркость и свежесть гармонично сочетанных красок, чистых, звонких и сильных, близких к краскам троице-сергиевских полевых и луговых цветов в июне», и ставшее затем хрестоматийным определение цвета одежды правого ангела как «цвета колосьев и стеблей неспелой ржи» (Олсуфьев Ю. Опись икон..., с. 10—11).

Отрывки о «Троице» из сочинений Ю. А. Олсуфьева занимают в антологии особое место. Здесь мы сталкиваемся с восприятием шедевра Рублева ученым, склонным не к поэтически отвлеченному, а к конкретному анализу художественных форм иконы. И надо сказать, что по оригинальности трактовки этих форм и убедительности заключений работы Ю. А. Олсуфьева стоят намного выше аналогичных работ позднейших исследователей, тоже бравшихся «поверить алгеброй гармонию», но у которых по непонятной причине на первом месте всегда оказывалась не гармония, а алгебра.

Арестованный по ложному обвинению в глухие годы сталинской реакции, Ю. А. Олсуфьев до недавнего времени лишь упоминался в трудах по истории древнерусской живописи, изучению, охране и реставрации памятников которой он посвятил двадцать лет жизни. И только в самое последнее время составителем настоящей антологии о нем подготовлены две специальные работы, одна из которых (краткая) напечатана в альманахе «Памятники Отечества» (1987, № 2, с. 83—89), а другая (с приложением его изданных и неизданных сочинений)—будет опубликована в сборнике «Музей».

Нет возможности в нескольких словах выразить полноту впечатления, которое 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.

Олсуфьев Ю. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920, с. 10.

...Мир красок, нежно-прозрачных на ликах и интенсивно-глубоких в доличном, их сочетания и их переливы. Затем золото фона. Как все это бесконечно далеко от натуры, вместе с тем какую реальную все это выражает красоту. Разве эти краски не отклики преобразенной цветовой изысканности, постигнутой Рублевым? Эта нежная, дымчатая прозрачность вохрения, чарующая нас своею юною свежестью? А необычайный голубой цвет четырех оттенков гиматия, несравненный по интенсивности, насыщенности голубец, разве это не суммирующая формула как бы для всей лазури, разлитой в мире? Затем, как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотистой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются с звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетание цветов и сочетание звуков, где элементы музыки переносятся в мир красок и форм, и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы — певучими.

Освальд Шпенглер говорит о полифонии как о явлении звуковой пространственности. Если музыкальность Троицы Рублева сказывается и в графике и в красочных сочетаниях, то можно говорить в отношении иконы Троицы как о мелодии и ритмике, так и о явлении пространственности — о гармонии...

Когда мы упомянули о сочетании красок, то мы переступили за рубеж деталей в область общей композиции. Кем-то уже было отмечено, что фигуры в иконе Троицы композиционно как бы вписаны в круг, но эта композиционная особенность, как и всякая композиция, настолько индивидуальна, настолько присуща данному произведению и гению Рублева, что не может рассматриваться как формула, характерная для иконописи вообще, какими являются многие формулы, выражающие детали в смысле простейших элементов той сложной концепции, которую мы называем композицией, призванной выражать полноту трактуемой темы.

Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формулы синтеза.
Сергиев, 1926, с. 13 — 14 и 15.

...Совершенно тщетны усилия некоторых исследователей объяснять икону «живописностью», «реальностью», в смысле натуралистичности, — чертами, свойственными по преимуществу в той или иной степени ренессансовой живописи... но, так сказать, принципиально не имеющими места в иконописи.

Если эти признаки и встречаются, например, у отдельных мастеров или в те или иные периоды, то они не могут почитаться характерными для иконописи, которая в высших своих достижениях совершенно последовательно и логически творит свои образы из символов отвлеченности.

Переходя к вопросу о деформации, мы имеем в виду изобразительные изменения внешне-опытного постижения натуры. Если так, то в понятие деформации должно включить изменения, которые обусловлены нашим зрением, и изменения, вносимые творчеством.

...Поскольку речь идет о художественном образе, натура будет изменена творчеством, и эти изменения, эти деформации, которые мы называем *диатаксическими*, в отличие от оптических, вызванных условиями зрения, будут различаться между собою лишь в качественности и степенях отвлечения от натуры во имя постижения прекрасного, заключенного в существе явления.

...Задавшись целью рассмотреть линейные деформации в иконе Троицы Рублева, мы обращаемся лишь к одной из сторон деформации, но и эта сторона, прослеженная на одном из высших творений иконописи, нас убеждает, поскольку речь идет о деформациях диатаксических, в *синтезирующем* смысле каждой линейной детали, составляющем один из отличительнейших признаков иконописи.

...Спешим оговориться, что предметом нашего исследования будут лишь важнейшие линейные деформации, наблюдаемые в этом произведении, — деформации в направлениях линий, в их положениях и в их взаимных отношениях.

Икона Троицы состоит, как и всякое произведение иконописи, из элементов графики и цвета. Графика дает внешние и внутренние контуры, цвета заполняют пространства, заключенные в контуры; пространство же, свободное от контуров, представляет фон, в иконописи лучших эпох покрытый золотом и представляющий, по иконописной терминологии, «свет». Из перечисленных творческих элементов одни относятся к архитектонике, другие к деталям, но это так лишь относительно, так как в сущности те же элементы всегда содержат то и другое значение для произведения с тем или иным преобладанием. Так, например, в творческом взаимодействии внешних контуров трех ангелов в иконе Троицы сказывается их архитектурное значение, но те же контуры, взятые в отдельности, имеют значение и частное для каждой фигуры и являются уже деталью по отношению к целому. Мы взяли наглядный пример двоякого значения контура, но если обратиться к любой детали... то и она, обладая частным значением... тем не менее одновременно входит в состав тех элементов, из которых слагается впечатление целого, следовательно, в какой-то мере одновременно входит в состав архитектоники. В этом подчинении частных общему замыслу уже кроется первый признак диатаксической деформации.

Переходя от ... формальных признаков деформации к признакам более внутренним, мы делаем следующие наблюдения. Средняя фигура определяется не только своим центральным положением, но и монументальностью, впечатление которой достигается расширением базы фигуры выступающим за пределы торса правым рукавом, не отделенным, однако, от торса, а затем — выступом левого колена, по видимому, несколько приподнятого от наличия не видного из-за стола подножия. Правый контур ангела, представляющий как бы нарастающую волну и кончающийся внизу крутой дугой, обрисовывающей рукав согнутой правой руки, десницы, придает фигуре могучесть, впечатление которой усиливается мощной гибкостью открытой шеи и поворотом склоненной головы при вертикальности и неподвижности всей фигуры.

Божьие ангелы обращены к среднему, и их головы к нему склонены. Правый ангел тупым углом, образуемым его левым контуром, замыкает собою или приемлет как обращенный на него взор среднего ангела, так и направление его могущества, сообщаемое преимущественно выгибом его правой руки. Правый ангел еще характеризуется параболичностью контура. Положение верхней части его фигуры вертикальное; левой рукой он держит посох, а правая покоится на его правом колене. Характер возможной действенности, приданной фигуре ее вертикальностью, подчеркивается внутренними очертаниями гиматия в виде двух обращенных в взаимно противоположные стороны половин параболы. И правая рука, заметим, не опущена, а, как бы готовая к действию, еще покоится на колене.

Левый ангел, в отличие от правого, выражает пассивность, почти женственность. В его формулировке преобладают четыре, в общем концентричные, отлого выгнутые по отношению к центральной фигуре дуги, обрисовывающие внешние контуры мягко опущенных, как бы в пассивном ожидании, рук, затем правый контур торса и внутренний контур левой руки, держащей, вернее придерживающей, посох. Непосредственная связь характеризующих левого ангела контуров с средней фигурой знаменуется тем, что центр этих концентрических очертаний приходится в верхней области правой руки среднего ангела, которая таким образом является в некотором смысле решающим моментом для структур обеих боковых фигур, в первом случае вызывая тупой угол, во втором — дугу.

Позади фигур диатактически деформированы в тип природа и дело рук человеческих. Первая представлена в виде абстрактно трактованного дерева и скалы, второе — в виде палат античной или византийской архитектуры, также весьма отдаленной от какой бы то ни было конкретности. Отсутствие воздушной перспективы обусловливает деформацию соотношений между вторым планом и первым, сосредоточивая центр внимания на последнем — на трех сидящих ангелах, причем отсутствие перспективной дали является той характернейшей деформацией, которая присуща иконам: даль заменена золотом «света», заменена светом, благодаря чему зритель лишается свойства быть перспективным центром и представленный образ, в целом, уже не удаляется от него в даль, а является для него данностью, дедуктивным фактом, истоком которого служит тот же свет, из которого и в среде которого представляется образ. Вследствие этого перспективным пределом для иконописного произведения, и в частности для рассматриваемого творения Рублева, в значительной степени служит не второй план, не горизонт, а, наоборот, первый план — зритель.

Перечисленными наблюдениями мы заканчиваем наш обзор линейных деформаций, имеющих по преимуществу не частное, а общее значение для целого произведения. Мы повторяем, однако, что нет возможности провести строгую грань между архитектурной значимостью художественного элемента и частным его смыслом...

Олсуфьев Ю. А. Три доклада по изучению памятников искусства
б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1927, с. 6—7, 8—9 и 10—12

[из статьи: О линейных деформациях в иконе
Троицы Андрея Рублева. (Иконологический опыт)].

ВЯЧЕСЛАВ НИКОЛАЕВИЧ ЩЕПКИН

Летом 1920 года Всероссийская комиссия по раскрытию памятников древней живописи, руководимая И. Э. Грабарем, организовала в Москве вторую реставрационную выставку (первая состоялась в декабре 1918 года). Экономическая разруха, нехватка бумаги и квалифицированных типографских рабочих делали невозможным издание каталога, и к открытию выставки удалось напечатать только листовку с разъяснением характера экспозиции и кратким перечнем лучших экспонатов. Вероятно, именно отсутствие каталога явилось причиной крайне слабого представления об этой выставке в трудах по истории открытия и изучения древнерусской живописи. А между тем речь идет о лучшей из выставок подобного рода. В двух помещениях Строгановского художественно-промышленного училища на Рождественке комиссия показала около сорока икон. Но каких икон! За немногими исключениями здесь были выставлены уникальные памятники, одно название которых свидетельствует о целых эпохах в истории византийской и русской живописи. Достаточно сказать, что XII век был представлен «Богоматерью Владимирской», XIII — «Иваном, Георгием и Влаисием», XIV — «Спасом Ярое Око» и «Богоматерью Пименовской», а XV — деисусом Феофана Грека из Благовещенского собора в Кремле, звенигородским чином и «Троицей» Рублева.

Выставка охотно посещалась специалистами и широкой публикой. Неоднократно бывал здесь и московский ученый Вячеслав Николаевич Щепкин (1863—1920). Все знают В. Н. Щепкина как замечательного лингвиста и знатока рукописей, создателя оригинальной по замыслу книги «Русская палеография». Но мало кому известно, что около трети печатных работ В. Н. Щепкина посвящено памятникам изобразительного искусства: миниатюрам, которые украшают изучавшиеся им рукописи, и также фрескам, иконам, лицевому шитью, сюжетной резьбе по дереву и камню. Человек широкого кругозора и пытливого ума, В. Н. Щепкин вообще чувствовал постоянную потребность

в искусстве, и в его статьях о живописи мы находим немало замечаний, свидетельствующих о наблюдательности и о понимании искусства как специфической области духа, раскрывающей национальный характер. Именно в таком ключе написана обширная статья В. Н. Щепкина «Душа русского народа в его искусстве», толчком для которой послужила иконная выставка 1920 года.

Заметки о Рублеве и «Троице» являются главными для замысла и содержания статьи. Ввиду несомненной ценности этих заметок они печатаются в антологии двумя большими разделами. Это продиктовано еще и тем, что статья В. Н. Щепкина ранее не публиковалась. Она предназначалась для издательства М. и С. Сабашниковых, которое в первые годы революции намеревалось приготовить серию книг о художественном наследии Древней Руси. Трудно сказать о причинах неудачи серии, но статья В. Н. Щепкина — в ряду работ других авторов — не была издана, а осталась в архиве Сабашниковых. Это машинописный экземпляр объемом до четырех печатных листов с авторской правкой красными чернилами. На сопроводительном листке указано название статьи, которого нет в тексте, и дата поступления рукописи в издательство: 14 ноября 1920 года. А через две недели, 3 декабря, В. Н. Щепкин неожиданно скончался от крупозного воспаления легких: он простудился в холодном Музее И. С. Остроухова, где показывал кому-то иконы остроуховского собрания. Это означает, что статья «Душа русского народа в его искусстве» является последней научной работой выдающегося ученого.

Личность и научная деятельность В. Н. Щепкина всегда вызвали пристальный интерес ученых, и по этой причине издано немало специальных статей и даже книг о нем. См., в частности: Бернштейн С. Б. Вячеслав Николаевич Щепкин. М., изд-во Московского университета, 1955 (с приложением списка его изданных работ); Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986, с. 217—219.

...Творчество национальной души есть наиболее *общая, бессознательная и благотворная* деятельность данной национальности. Нигде не проявляется она с такою чистотой, как в искусстве, направленном к бескорыстному и вечному. Конечно, дея-

тельность эллинской души выразила себя не в Пелопоннесской войне, а в созданиях Гомера, Платона и Фидия. Национальности наиболее сознательные и наиболее узко эгоистичные поразительно бедны настоящим искусством... Их усилия стать выше себя и овладеть искусством, как овладевают материальными благами, создают только документы воли и мысли. Никто не отнесет русскую душу к таким национальным душам.

...Создания душ национальных типичны и общи, и чем обширней, тем обозримей. Мы можем сравнивать труды национальных душ. Тогда мы ясно видим и их различия и их сходства. Мы поражаемся духовным различием национальных языков. Мы узнаём бесчисленные связи народных душ с материей. Одна открывает себя в мраморе, другая — в красках. Две народных души совсем различно проявляют себя в волнах музыкальных звуков, различно — в высшем понимании сущего. Две души одинаково богато проявляют себя в эпосе. Мы убеждаемся, что славянская душа своим живым движением и своим ясным созерцанием напоминает греческую, и вспоминаем, что та же мысль уже приходила Гердеру... Мы созерцаем поразительные фазы греческой души, которые она проходила в течение трех тысячелетий. Мы узнаём, что греческая душа не только великий строитель, мы видим, что она и величайший созерцатель, что она, как никакая иная душа в мире, созерцает все сущее в образе — наиболее общем, совершенном и прекрасном, какой только доступен душам народов; что широко открытая и свободная в своем античном периоде, она созерцает образы в мраморе и в слове, созерцает даже и в отвлеченном понятии; что в христианский период она замыкается в себе, горит в своем недре и созерцает образы в красках и мелодии, перенесясь сама в ту область света, которую Платон считал когда-то столь далекой, столь недостижимой для земных душ.

Сравнивая другие души с греческой, мы узнаём, что кроме строящих и созерцающих душ есть души чающие. Они открывают себя в поэзии гимнов, в поэзии Псалтири.

Мы спрашиваем себя, наконец, что делает в мире русская душа. Мы обращаемся к ее созданиям и открываем, что это одна из самых *широких* и *простых* душ мира, что она чает без корысти, созерцает сочувственно: людей — скорбно, природу — ясно, небо — радостно... Мы чувствуем при этом, что эта младшая сестра греческой души прекрасна не тогда, когда горит и трепещет, а тогда, когда созерцает и теплится. Тогда, не теряя своей великой юности и своей деревенской простоты, она напоминает свою прекрасную и величавую сестру...

...Про русского иконописца 14 — 15 веков... могут быть повторены слова Боратынского: «Была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна». Русский еще не отрывался от природы и не возвращался к ней ни с холодным взглядом ученого, ни с надеждами страдальца. Краски и линии русских икон той эпохи убеждают нас, как интимно, эстетично и просто умел иконописец обратить в высшие символы все редкие и все незаметные красоты природы. В отличие от символов модерна то были, однако, всегда символы здоровые и ясные: иконописец эпохи Рублева оставался всегда в сфере религиозного чувства и искал ощущений не ради их самих и не в силу смутных (а часто и нездоровых) исканий этой и потусторонней жизни. Если в отношении к краске и линии у русского иконописца и был некоторый «сенсуализм», то сенсуализм совершенно отличный от современного: невинный, мягкий и простодушный, почти бессознательный в момент переноса из жизни в искусство... Что в нем было земного — просветлялось, вступая в религию, но не утрачивало своего деликатного оттенка. Золотой свет солнца, лазурь неба, риза звездной ночи и пурпур

заката давно вошли в византийское искусство Македонской эпохи, основанное на сильных и явных элементах природы. Мы назовем теперь некоторые интимные и редкие элементы, впервые усвоенные русской иконописью в эпоху Рублева. Теперь иконописец схватывал все краски цветущего луга и созревающей нивы: цвет куколя и цвет василька, цветущего льна и цветущей гречи — это небесные ризы; все переходы красных, желтых, зеленых и голубых оттенков догоревшей зари — это краски семи небесных сфер. Другие бесчисленные впечатления еще должны быть открыты сознанием, которого не вносили в эту сторону своего мастерства сами иконописцы... Подобные бессознательные завоевания мы находим и в области линий. Прежде они были прямы и давали резкие изломы. Теперь они научились тихо струиться и закругляться мягко... Но многие линии эпохи Рублева найдены мастерами не у природы, а в сфере идеальных представлений о формах: укажем для примера на изящную серповидность, какой нельзя найти ни в евклидовой, ни в высшей геометрии. Откуда она родом? Ей так легко выражать небесное и божественное. В этой области и многих других мы стоим еще в самом начале интересного национально-психологического анализа, который откроет нам детали самой интимной деятельности русской души.

Документы этой славной эпохи русского творчества открываются только теперь. В 19-м веке мы знали лишь поздние отголоски этого художественного развития — иконопись эпохи Грозного и позднейшую. Уже она заставляла нас предчувствовать то, что было ранее. Только 20-й век принес нам познание нашей национальной живописи 15-го, в том числе славного мастерства Дионисия, которым заканчивается этот век. Но только текущий 1920-й год, расчистками и выставками древнейших прославленных икон, вернул нам творения Феофана и Рублева. В этом последнем мастере нельзя не видеть теперь *национального гения*. Таков был, впрочем, уже давно общий суд всего русского народа. После Рублева все последующие века письменности и устная традиция старообрядчества передавали его имя в ореоле, каким для русского интеллигента 19-го века окружены были только два имени — Петра и Пушкина.

...Когда дело идет о великом и многоличном мастере нашего прошлого, мы должны почувствовать в себе самих те основы русской души, которые воплотились в его творчестве. Подходя к его произведениям, мы должны собрать в себе все русское, что мы вообще за собой числим; освежить в себе те мгновения, в которые мы всего проще и радостнее чувствовали себя русскими. Подходя к картине, особенно к иконе, мы должны не «вчувствоваться» в чужое (как уверяют немецкие психологи), а просто принести с собой нашу человеческую симпатию и посмотреть, не соединяет ли нас с нею что-нибудь общее, в данном случае — общерусское.

...Спросим себя, что чаяла и созерцала русская душа в эпоху Рублева? Она вновь созерцала тогда свою национальную религию, но в ином объеме: не в прежней ее основной простоте и силе, а обогащенную новыми чарами греческой кисти и греческой мысли... Живопись эпохи Палеологов внесла очень много нового: по содержанию — общирность, полноту и разнообразие сюжетов и композиций, по форме — игру масс и плоскостей, ритмы, или «музыку линий», и, быть может, главное — невиданное богатство и свечение краски. Как природные колористы, русские увлекались этим последним впечатлением: русская иконопись 15-го века поражает своею красочностью.

Но универсальное дарование Рублева как будто постигло и все остальное — все пластические ценности новой византийской живописи, всю полноту византийских религиозных идей, выраженную в живописи, в религиозной литературе и в новом направлении византийского монашества.

В своей живописи греческий народ, предчувствуя неминуемую гибель своего государства, как в лебединой песне восславил бессмертие греческого гения. В религиозном чувстве греческого народа предчувствие гибели сказалось отходом от жизни и усиленным созерцанием нездешнего... Рублев, кажется, схватил все это. Рублев, по видимому, схватил и самые лучшие и чистые отголоски, долетавшие на Русь с далекого Запада. Рублев достиг при этом удивительного синтеза: он дал не только примирение, он дал простой и душевный русский облик всем элементам новой византийской культуры. Она оставалась религиозной культурой по преимуществу и вызвала на Руси новый период религиозного творчества. Рублев не стал суровым аскетом и не ушел в глухую окраину. Оставаясь монахом, он не покинул центра Московского княжества и сумел соединить жизнь кроткого постника, общение с миром, способность к дружбе и творчество *тихого гения*. Мы не знаем, как черпал он голоса новой эпохи — из дальних хождений, из книг или из одних созерцаний. Биография Рублева очень коротка и говорит только о его старости. Старец Андрей был в послушании у Никона Радонежского и по его велению написал икону св. Троицы. Старец Андрей в будни писал иконы, а по праздникам (когда нельзя было работать) рассматривал иконы. Старец Андрей имел друга и сопостника Даниила Черного, тоже иконописца, и после смерти, явившись Даниилу в видении, звал его с собою. Старец Андрей написал множество икон и все *чудотворные*. Ясно, что в этих последних словах звучит не обычная религиозная традиция, а особая оценка всего творчества Рублева: из-под его кисти выходили чары национальной религии, его иконы особенно легко переносили в другой мир, облегчали страдания этого.

Нам предстоит теперь трудная задача: в возможно кратких словах дать понятие о высшем произведении Рублева — иконе пр[есвятой] Троицы в Сергиевой лавре. Это Троица ветхозаветная, то есть изображение трех ангелов в шатре Авраама. Это прообраз христианской Троицы. В росписи храмов этот библейский эпизод занимает свое место среди других библейских событий и теряется в великом живописном эпосе общей росписи. Рублев создавал, «в похвалу св. Сергию», главную местную икону Сергиевой обители, то есть не библейское событие и не прообраз, а прямое воплощение главного догмата христианства. То была, следовательно, самая высшая задача, какую мог себе поставить религиозный художник.

Рублев отчасти устранил, отчасти сократил до малых размеров всю земную обстановку события и сосредоточил внимание зрителя на трех спокойно-прекрасных крылатых существах, сблизив их пространством, типом и тремя венцами, которые мыслятся как единый венец божества; линия, проводимая глазом по их верхам, деликатна, проста, но совершенно необычна; такой арки не дает архитектура. То же впечатление деликатно-простого и необычного следует за нами куда бы мы ни обратились: таковы все линии, все детали, все краски; среди них голубая очень глубока, она сияет как полупрозрачный драгоценный камень. Просто-деликатны и необычны позы, наклоны голов, близость и все же различие возраста, фамильное сходство и индивидуальные черты, прекрасные руки и юные крылья, движимые мерным дыханием. Наклоны голов и выражения ликов невыразимо просто объясняют отношение трех лиц Троицы. Говорить об этом словами почти невозможно, они сразу выводят тайну из сферы непосредственного созерцания. Поэтичная *дума* о догмате разлита в иконе повсюду. Зритель не испытывает ни одной из приманок западной живописи: ни силы, ни остроты, ни сладости, ни упоения, ни экстаза, ни грации, ни вкрадчивого аромата, словом — ни одного из тех волнений, какими владеют порознь старые западные мастера. Перед иконой Рублева мы вскоре чувствуем, что все *прекрасное*,

испытанное нами в жизни, несется к нам назад каким-то *цельным дуновением*. Когда мы вновь вдыхаем аромат давно забытого цветка, к нам на мгновение возвращается весь аромат забытой эпохи. Аромат рублевского творчества дает нечто подобное, но более общее и более устойчивое: это ощущение не мимолетно. Ибо когда мы вторично подносим «старый цветок» к нашему лицу, наши ожидания обмануты: аромат утраченной эпохи не возникает более, он улетел; или он возникает еще раз, но так слабо, как прощальный отголосок. То ощущение, которое дает нам икона Троицы, остается с нами. Мы узнаём это потому, что не жаждем повторения. Когда мы сидим над морем, на нас слетают морские думы. Нам кажется, наконец, что все прекрасное, по нашей вине отлетевшее от нашей жизни, еще живет в морской дали: оно скользит там голубою тенью и смотрит на нас без упрека, но безрадостно. Но то, что мы испытываем перед иконой, свободно от сожалений; оно не ушло от нас, оно вернулось; оно вошло в нашу душу и преобразилось; мы испытываем длительное чувство, для которого у нас есть только одно слово: пасхальное настроение. Его мы уносим с собою. Наше удовлетворение полно и чисто и свободно от земных сожалений. Время, прожитое нами, и пространство, которое сейчас разделит нас с иконой, не имеют над нами власти: они не тяготят нас. Пусть судит читатель о том, что переживала русская душа, воплотившись в Рублеве, и справедлив ли отзыв старины о сущности рублевского творчества.

Едва ли Рублев пожелал создать вторично что-либо подобное иконе Троицы. Он писал ее в похвалу св. Сергию. «Шедевры» пишут только раз, потому что не могут иначе. Рублев не смел, и не желал, и не надеялся написать вторично что-либо подобное — у русского иконописца была особая психология творчества. Мы не отрицаем, что Рублев, живя очень долго, развивался и эволюционировал; что он когда-то более сильно поддался влиянию Феофана, с которым стоял по временам у общей работы; что он только в иконе Троицы обрел наивысшее. Но им, конечно, руководила не столько эволюция, сколько иное веление; религиозная поэма православного Востока обладала единством, но обладала и ступенями: иная слава была солнцу, иная луне и звездам; и звезды разнствовали во славе. Так *должны* были разнствовать иконы Рублева: его многоличность прямо отвечала многоличности миров. В иконах, воплощающих не высшие тайны религии, а ее историю, ее эпос, именно в «праздниках», мы находим у Рублева радостную красочность, по настроению особо светлую, по краскам — довольно яркую. Сами краски «радостей» много светлее у Дионисия, они весенние. Но у этого мастера радостность уже не знает ступеней и потому близится к манере. У Дионисия она много утратила и из благоуханности светлого чувства. Рублев не чуждался людей, но брал от них для своего творчества только очень общий жест и очень общее выражение, он как бы ограничивался исканием человечности; более высокие религиозные радости он брал у природы. В этом чистом источнике он черпал без опасений...

В течение 15-го века радостная красочность остается главным направлением русской иконописи. Красочность даже усиливается количественно в сравнении с Рублевым; она продолжает заимствоваться из всего божьего мира и давать бесчисленные бессознательные символы национальной религии. «Умозрение в красках» — так определил все это русское направление один из ценителей русской иконописи. Это направление становится общим. Но, создавая по частям еще массу прекрасного, оно не воплощается более в едином национальном гении. Глубина, тонкость и поэзия религиозной мысли, достигнутые Рублевым в иконе Троицы, никогда более не повторяются, хотя не перестают появляться иконы, говорящие о искренности и деликат-

ности религиозного чувства. Еще продолжает отзываться и другое, более старое направление, понимающее национальную религию как силу. Но это уже не великие стихийные силы самой природы, это силы просветленной человеческой личности и ее торжество над теми явлениями природы, которые рассматриваются как силы зла. Понимание стало детальнее и слилось с речью краски.

Щепкин В. Н. Душа русского народа в его искусстве, 1920(?).—
Отдел рукописей Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина,
ф. 261, карт. 16, ед. хр. 12, л. 2—3, 5—7, 55—56 и 58—62.

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ЩЕКотов

В 1963 году Академия художеств СССР опубликовала сборник статей известного советского искусствоведа Н. М. Щекотова «Статьи, выступления, речи, заметки». Особую ценность сборнику придают воспоминания о Н. М. Щекотове (в том числе воспоминания В. Н. Лазарева), а также неиздававшиеся статьи самого автора. Одной из таких ранее неизвестных работ является статья о «Троице» Рублева. Источником публикации, по указанию составителей сборника, послужила рукопись из архива Третьяковской галереи, фрагменты которой были объединены в статью и условно датированы 1919—1920 годами. В действительности речь идет не о рукописи в прямом значении этого слова, а об авторской корректуре. Изучение корректуры привело нас к выводу, что статья предназначалась для журнала «Искусство», издававшегося в Москве, первый номер которого вышел в 1923 году. По неизвестным причинам статья Н. М. Щекотова, уже находившаяся в производстве, не появилась в указанном журнале.

Николай Михайлович Щекотов (1884—1945) занимает в истории нашей науки почетное место. На заре изучения русской иконы как самостоятельного художественного явления он осветил икону и родственное ей лицевое шитье с новой точки зрения, указал на значение русской иконописи в мировой культуре. Наряду с Н. Н. Пуниным он остро почувствовал рутину иконографической школы и применявшегося ею метода, чем и обусловлено явно полемическое направление его программной работы «Иконопись как искусство» (1914). Безупречный вкус, интуицию и умение молодого критика находить для выражения своих эстетических переживаний точные слова в свое время ценил И. С. Остроухов, страстно любивший древнерусское искусство

и составивший замечательное собрание икон. К сожалению, ранние, еще дореволюционные работы Н. М. Щекотова о русской средневековой живописи не получили дальнейшего развития. Вернувшись в 1918 году из Германии, где он четыре года провел в плену, Н. М. Щекотов перешел на музейную работу, а затем полностью отдался изучению русской живописи XIX века и советского искусства. Статья о «Троице» Рублева — единственное исключение на этом новом этапе его творческой биографии. Можно предполагать, что она написана не в 1919—1920 годах, а в 1920-м или 1921-м, когда по решению Музейного отдела Народного комиссариата РСФСР по делам просвещения Н. М. Щекотов был направлен официальным представителем в Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры.

Выдержки из статьи Н. М. Щекотова о «Троице» печатаются нами не по изданию 1963 года, а непосредственно по архивной корректуре, так как опубликованный текст имеет неоговоренные произвольные вставки, исправления, сокращения и опечатки. В отдельных случаях редакторские исправления улучшают текст автора, но нет уверенности, что они были бы приняты самим Н. М. Щекотовым. В архивной корректуре нет названия статьи, и заглавие «Троица Рублева» в сборнике 1963 года принадлежит не автору, а составителям сборника. Статью предваряет отрывок из стихотворения В. С. Соловьева.

Имеются сведения, что статья о «Троице» была дорога Н. М. Щекотову и он не раз сожалел, что она не была напечатана. Следует, вероятно, опубликовать эту работу заново, поскольку в упомянутом сборнике издана не вся статья, а только выдержки из нее.

Не там, где заковал недвижную броню
Широкою Неву береговой гранит
Иль где высокий Кремль над пестрою Москвою,
Свидетель старых бурь, умолкнувший, стоит,—
А там, среди берез и сосен неизменных,
Что в сумраке земном на небеса глядят,
Где праотцы села в гробах уединенных,
Крестами венчаны, сном утомленных спят,—

Там на закате дня, осеннею порою,
Она, волшебница, явилася на свет...

«Родина русской поэзии»

Вл. Соловьев

Троица Рублева — не икона. Не потому, что она не вызывает молитвенного настроения, но потому, что она далека от церковного богослужения.

Его три ангела — не икона, они родственны Моне Лизе Леонардо и Венере Боттичелли; на эти произведения можно молиться, но свободной, не церковной молитвой.

Даже там, где художник, как нам кажется, рисует характерные лица, мы часто бываем не в состоянии понять его характеристику. Не лежит ли тень печали на Венере Боттичелли? Или улыбка на лице Моны Лизы? Отчего печаль? Отчего улыбка? — Мы не знаем. Мы, привычные читать на лицах наших ближних, стоим перед этой печалью, перед этой улыбкой растерянные, непонимающие. О чем они говорят? Что хочет нам сказать через них художник? Какое, наконец, отношение они имеют к изображенным художником женщинам?.. Нам жутко перед улыбкой архаических кор и аполлонов, равно как и под страдальческим взглядом Примаверы, жутко, как перед привидением, нарушившим наш привычный уклад; мы смущены и взволнованы кроткой печалью, которой, неизвестно и непостижимо как, овеяны склоненные главы рублевских ангелов... Откуда их печаль? Откуда эта кроткая грусть, пожалуй даже кроткий укор? — Только от склонения их голов... Надо быть великим художником, чтобы одним течением линий наполнить вашу душу неизбывной печалью или радостью, надо обладать мощью гения, чтобы взволновать вас не страданием и слезами, но одним только тихим преклонением главы.

Ангелы Рублева не укладываются в повествование: им нет места ни в Евангелии новозаветном, ни в старозаветном Писании, и раз они явлены в единое «безвременное мгновение» и вместе с тем влияют на нас непосредственно от души к душе, значит, их воздействие можно назвать лирическим.

В картине нет ремесла, каждое малейшее пространство в ней овеяно творческим духом, неожиданным и в то же время убедительным, как сам образ трех ангелов. Небольшие проталинки под воскрылиями светятся вдруг нежно-голубым отрывом облака. Как? Почему? Откуда эта скромнейшая голубизна? — Тихая тайна творчества эти следы звездных сфер на крылах ангельских, тайна, сливающая золото с лазурью.

Наконец, мы легко открываем некоторое несовершенство в его мастерстве, которое так же несет на себе печать личности художника, как известные ошибки в стихотворном размере, встречающиеся у всех великих поэтов и придающие их песням самобытный характер. Первый ангел не вписался в поле иконной доски, и Рублев должен был утончить его тело, срезать несколько его руку. С каким, вероятно, сомнением покачивал своей курчавой головой греческий мастер, заметив эту ошибку, младенческую для иконописца; с подобным же недоумением смотрел он, вероятно, и на срывающиеся линии Рублева, колеблющие традиционную бесконечность и точность византийского очерка. Мы же глубоко благодарны Рублеву за то, что он не поправил этих «ошибок», как и некоторых других, легко заметных при значительной величине его произведения. Этим он дал нам возможность уловить трепет своего творческого нетерпения...

Ангелы Рублева лишены драгоценных камней и металлов византийцев, но обогащены, может быть, более великолепным цветовым сиянием. Он сбросил с их плеч тяжелые облачения и облек их в невесомую ткань, сотканную из цветовых лучей...

Ритмическое волнение золото-оранжевых крыл, преклонение голов ангельских — вот что создает ему славу, вот источник лиризма, который мы уже отметили в Троице и которого лишено было иерархическое искусство Византии.

Когда Рублев писал крылья своих ангелов, эти крылья не были для него только знаком, определившим иерархическое место их носителей среди других насельников рая, нет, — это золотистые волны, колебание которых связывает три одинокие ноты темных ликов в один аккорд, трех ангелов в Троицу единую и художественно нераздельную; с другой стороны, ритмический подъем и опускание их вызывают в картине то «дыхание небес», ту особенную жизнь, которая находит отзвук в душе созерцающего и еще раз подтверждает мнение, что подобное «бездумное», мистическое проникновение доступно не только одной музыке, но и линейному очерку и красочному сочетанию.

В этой ритмике Рублев отказывается от византийского искусства. Не то, чтобы ритм не был свойственен произведениям последнего, но характер византийского ритма был иной: биение его ритмического пульса вызывает представление о церковной процессии, о церковном марше, если дозволено так выразиться, у Рублева — это пастушеский рожок, звучащий издали, нежный напев струи, падающей на дно мрачного водоема.

Первыми из самобытных достижений древнерусского искусства были изысканность и совершенство ритма, и Рублев достиг в нем непередаваемого и неповторяемого, «своего» совершенства. Ритм линий, которыми он описал крылья, головы и тела своих ангелов, это целая божественная поэма. И поэма, которая могла быть написана только краской. Ни в какой момент своих стилистических метаморфоз искусство Ромейской империи не было способно создать такого волнения своей «каменной живописью», не было способно разрешить этой величайшей из задач изобразительных искусств.

Рублев, при всей кажущейся «скудости» своей композиции, смог вызвать в нас глубокие и неведомые, «внеразумные» переживания, так как верил в композиционную драму, составляющую дух и основу всякого великого произведения искусства. Византийские же художники XIV и особенно XV века, как показывают фрески Пантанассы в Мистре, готовы были отказаться от композиционной мудрости, добытой их же собственными предшественниками. Византийские мастера эпохи Палеологов, обрадованные свержением мозаической неподвижности, внесли преувеличенную живость в свои композиции, порывистость, иной раз даже как бы предваряющие наступление стиля барокко, но при этом совершили крупную ошибку: им показалось, что недостаточно волнения линии и цвета, чтобы передать это движение, они стали искать помощи у окружающей действительности. Стремительно поднятые руки, закинутые головы, изломанные тела, резкие пятна цвета, иллюзионизм, никогда не покидавший византийского искусства, поколебали композиционную мудрость и меру прежнего времени...

Если византийские мастера к XV веку перестали доверять чисто художественным законам, то русское искусство, а тем более Рублев никогда не нарушали их и, наоборот, всю силу своего творчества, все свое вдохновение направляли на наичистейшую их кристаллизацию.

Действительно, Троица почти лишена всякой житейской печати: как мало жестикуляции у ее ангелов, как бесхарактерны их лица, и тем не менее редкая картина обладает такой волнующей, определенной выразительностью. Казалось бы, чтобы передать столь тонкое, почти неуловимое настроение кроткого, умиляющего укора, должно было долго выискивать подходящую «натуру», надлежащий жест и надлежащую тему, а между тем Рублев достиг этого только отвлеченным началом своего ритма.

Ритм — это всеобразующее начало в Троице. Никакая геометрическая фигура не может точно выразить, как это часто бывает в других великих произведениях, схему ее композиции — механику ее внутренних, чисто художественных сил.

На первый взгляд кажется, что треугольник есть та архитектура, которая связывает воедино трех ангелов, но это впечатление вызывается только тем исключительным вниманием, с которым мы имеем обыкновение относиться в изображениях к голове и к лицу человеческому; если окинем взором всю картину полностью, то увидим, во-первых, что самое большое богатство цвета и линии придано телам ангельским и, во-вторых, что головы в нимбах неотторжимы от остального; тогда нам начинает казаться, что ангелы составляют как бы цветоносное кольцо вокруг беломраморной поверхности стола, что в своем расположении они приближаются к тондо, но горка и здание наверху, особенно тогда, когда они были сохранены, образуют как бы некий очерк с приподнятыми крыльями. — Так вот какова «скудость» рублевской композиции, вот какова ее простота!

Композиционный смысл Троицы не в *состоянии*, а в *течении*, и в этом еще раз ее отличие от византийской и, может быть, даже от античной композиции.

Горка и здание — две византийские гирьки, брошенные на весы рублевской композиции, — держат этот мир ритма в границах иконной доски.

В ритмической композиции заключена вся невесомость, вся отвлеченность, все чудо Троицы, в ритме лежит и женственное ее начало. Женственность... — в смысле ласки, кротости и светлости переживания, в смысле недейственного, бескорыстного, созерцательного отношения к миру, в смысле души, радостно созерцающей себя в зеркале мира, в смысле души, любовно открывающей свое лоно «Солнцу мира», в смысле души, украшающей себя лилиями, чтобы достойно встретить обетованного и долго, долгожданного жениха.

На обновляющий... и освобождающий гимн любви искусство отозвалось в лице Дуччо, Джотто и Рублева. Все они творили по-разному, шли разными путями, но были одушевлены одним началом.

Все трое изображают «не душевное движение, но душевное состояние», и этим утверждены в них момент внутренней созерцательности. Все трое безусловно верят в действительность драмы, созданной чисто художественными элементами в искусстве. Подобно тому как выразительность у Рублева вызывается склонением голов ангельских, ритмом их крыл, цветоносным кольцом их одежд — не житейской мимикой, не гримасой страстей наших, — так и у Джотто: «...в сцене, изображающей возвращение Марии и Иосифа из храма, впечатление серебряной мелодии достигается не движением (иллюзионистическим) процессии, но профилем Марии, *склоненной головой* и круглящейся линией плеча музыканта».

Рублев ближе к Дуччо, чем к Джотто, но Дуччо, когда писал свою *Maestà*, не отда-

вался всецело внутреннему видению. Нанося линии складок, он помнил об осязаемой ткани: одежду в его Мадонне мы могли бы соткать и края ее вышить золотым узором, — «ангельских» одежд Рублева нам не достать нигде и никогда...

Предполагая, что в художественном творчестве господствуют два начала — иллюзионистическое и противоположное ему отвлеченное, внутренне-созерцательное, — мы на пересечении этих двух линий встретим искусство итальянского Возрождения. Рублев же в своем творчестве примыкает ясно к началу отвлеченному. В сущности, пытаюсь на словах уловить тайну творчества Рублева, мы наталкиваемся на непреодолимые трудности: нет слов, чтобы выразить путь, запечатленный в Троице, от внутреннего видения к его *отображению* на поверхности иконной доски и от трех ангелов обратно в душу человека — в нашу душу. Все словесные формулы, легко определяющие и описывающие иллюзионистические изображения, здесь неуместны.

Войдя в душу созерцателя, ангелы Троицы не будят в ней добродетели, как не пробуждают и зла, они волнуют ее необычайным, «бездеятельным» волнением, похожим на томление ожидающего. Таково было томление Марии в момент Благовещения.

Ожидание чего-то исключительно важного... есть одна из самых драгоценных особенностей искусства. «Ведь то, что мы называем земной жизнью или просто жизнью, всегда поражало или поражает роковым отсутствием в ней кого-то, постоянной разлукой с кем-то. Все художественное творчество, например, вытекает из факта этой разлуки, так как стремится внести в наш мир что как бы из него выпало. И подлинный образ не тот, который дает нам *сходство* с какой-нибудь частью мира, но тот, который входит в мир — будь то звездное небо или чья-нибудь душа — как *дополнение* его до некоторого гармонического целого».

До сих пор мы только косвенно говорили о цвете рублевской Троицы, а между тем в этой области он достиг наибольшего совершенства. Правда, многое из цветового лада картины ныне утрачено, но сами утраты намечены временем как-то благородно, не искажая и не уродуя изображенного. Подобное благородство утрат вообще наблюдается у больших произведений искусства — у древнегреческой скульптуры, например, где отбитые руки, ноги и носы не в состоянии уничтожить прекрасных форм и даже, может быть, придают последним особенную изысканность и силу.

Безусловно, богатство цвета составляет достояние древнерусской живописи, которым она одарена в значительно большей степени, чем искусство раннего итальянского Возрождения. Богатство это заключается, с одной стороны, в силе цвета, а с другой стороны, в мудром цветовом сочетании. Силой цвета русская живопись превзошла свой исход — Византию: моделирующая тень не заглушала ее цветов, как это случалось при постоянных иллюзионистических возвратах византийского искусства к живописи александрийского периода. Цветовые сочетания русской живописи не были связаны подражанием действительности и возникали свободно... Благодаря этой свободе древнерусский живописец и при небольшом количестве цветов мог создавать весьма богатый цветовой лад.

Сам цвет изменялся сравнительно не сильно, но зато сильно различались цветовые лады. Один и тот же голубец, одна и та же празелень или киноварь служили разным художникам на протяжении столетий с неизменной верностью, но доля голубца в одной иконе была меньше или больше пространства, уделенного ему в другой.

Наконец, соседство того или другого цвета имело свое решающее значение. В Троице Рублева, обладавшего полным знанием древнерусского живописца в области колорита, словно бы намечается некоторое отличительное начало. Он уже не соглашается пользоваться готовым цветом, приготовленным по древнему и всеми усвоенному рецепту, а стремится создать его самобытно. Он не мог бы обмакнуть свою кисть в горшочек какого-либо из своих товарищей, так как, положив краску на поверхность иконной доски, не почувствовал бы удовлетворения, не счел бы ее *своей*.

Розово-лиловая одежда левого ангела Троицы окрашена не готовым, заранее уже определенным цветом, но создана в момент самой живописной работы; то же можно сказать и про оливково-зеленоватую одежду ангела на противоположном конце стола. Каждый мазок, легший на поверхность доски, особенный и различен от другого, хотя бы и соседнего; отсюда и происходит тот колористический трепет, который свойственен Троице и который творчески нарушает плоскостное впечатление, получаемое от расцветки других икон высокого мастерства.

Эта цветовая вибрация усилена еще более сильными белыми просветами, наложенными на ангельские одежды. Цвет то появляется, то скрывается под белизной и становится безграничным, расплавленным, неуловимым.

Подобную способность художника создавать *новый цвет*, не руководствуясь наблюдениями действительности, мы называем *творчеством цвета*, подобным творчеством обладали художники венецианской школы. Если бы русское древнее искусство пошло дальше по этому пути, оно, возможно, достигло бы высочайших и чисто живописных вершин, но в настоящее время мы затруднились бы назвать древнюю икону, которая, в смысле творчества цвета, способна была стать наравне с Троицей.

Несомненно, золотой фон, когда он еще был сохранен, должен был несколько ослаблять и без того нежные цветовые гаммы левого, лилово-розового, и правого, блекло-зеленого, ангела; нужны были более сильные ноты, чтобы противопоставить их мощи золотого сияния, и вот Рублев бросает необыкновенно чистую и сильную лазурь на плечо среднего ангела — бога, но ему мало этого «удара», он увеличивает и без того мощный голос лазури пурпуром хитона, на который падают лазурные складки гиматия. Золото побеждено цветом...

...*Художественно* композиция Рублева безусловно стройна и слитна: ритм ангельских «крил» обнимает всех трех ангелов, «деисусное» расположение их за трапезой не позволяет отнять ни одной из голов ангельских, но, тем не менее, явственен и ряд намеков, выделяющих из числа трех преимущество одного — среднего ангела. Он первый между равными, потому что расположен в середине; середина картины, подчеркнутая равнокрыльным расположением остального, есть мир царства и торжества, мир, возглавляющий всю композицию, стержень, который держит в равновесии ее весовые чаши. Но, кроме того, как мы уже говорили, художник одарил среднего ангела особенной цветовой силой, лазурью, принявшей цвет надзвездного пространства, и лазурь он положил на пурпур, красно-лиловый пурпур, который в византийской символике цвета служил знаменем помазанничества, силы и власти, и, наконец, он подтвердил превосходство среднего ангела, возвысив его над другими и украсив его плечо золотым клавием. Все это дает понять, что этот ангел — бог, что он живоначален в композиции, что им живут другие два ангела, *ему не единосущные*.

Рублев жил в то время, когда духовное раскрепощение, выраженное впоследствии Нилом Сорским с такой определенностью и ясностью, уже начинало овладевать сознанием лучших людей. Вот откуда те особенности, которые мы отметили в его произведении, вот почему его Троица не создана для той церковной молитвы, которая законна перед древнерусскими иконами, вот почему молитва, читаемая перед ней, свободна и глубоко необыкновенна, вот что дало нам право указать на то, что Троица Рублева — не икона, не *пособие* для богослужения, но произведение самодовлеющее.

Мы не знаем ни одной иконы, написанной греческим художником на *греческой почве*, которая могла бы вполне предсказать и объяснить появление Троицы Рублева, но вместе с тем отдельные черты ее облика как бы разлиты во всей живописи тогдашнего восточнохристианского мира. Хотя бы ее женственность. Многие ангелы Периблепты в Мистре являются носителями этого начала, но далеко не в такой острой, если можно так выразиться, степени. Женственность вообще есть особенность искусства XIV века, с величайшим увлечением преданного обожанию Марии и грации женоподобных ангелов. Образ Благовещения, соединяющий ангела с непорочной Девой, и образ Умиления, соединяющий Богоматерь с младенцем, встречают нас в эту эпоху необыкновенно часто и пишутся с сердечной чистотой и высокими художественными совершенствами, недостижимыми ни для предыдущих, ни для последующих времен. Джотто, Дуччо, Шонгауэр, Рублев и многие, многие другие художники восхваляют белую лилию, «честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим». Дивные образы их творчества не заимствованы ими из окружающей действительности, но явлены нам из области «умопостигаемой», по выражению Григория Богослова, или, лучше сказать вместе с Исааком Сирином, из второй сферы, доступной ведению человека.

Щекотов Н. М. [Троица Андрея Рублева], 1920 или 1921. —

Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, ф. 78, ед.хр. 59,

л. 1, 3, 4, 8—9, 10—11, 12—15, 16, 23 и 24.

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ТАРАБУКИН

В 1974 году издательство «Искусство» опубликовало небольшую монографию о Врубеле, автором которой является замечательный историк и теоретик искусства Николай Михайлович Тарабукин (1889—1956).

Старшее поколение советских искусствоведов знает Н. М. Тарабукина: он был активным участником московской научной жизни в первые десять лет после Октябрьской революции. Знают его также многие режиссеры и актеры: с 1930 года он читал лекции по всеобщей истории искусства в институтах кинематографии (ВГИК) и театрального искусства (ГИТИС). Но другим имя Н. М. Тарабукина известно только по упомянутой книге, и совсем не случайно она открывается предисловием М. В. Алпатова, который вынужден представлять Н. М. Тарабукина как совсем нового автора. А между тем Н. М. Тарабукин писал об искусстве в течение сорока лет, и монография «Михаил Александрович Врубель» — не единственное из его законченных сочинений. В творческом наследии Н. М. Тарабукина, значительная часть которого остается неизданной, десятки больших и малых работ на самые разнообразные темы: от русской иконы и теории кино до архитектуры Закавказья и философии культуры. И почти каждая из его книг и статей содержит нечто новое, никем ранее не замеченное, но ценное и нужное специалистам и широким кругам читателей. Открытие Н. М. Тарабукина как писателя об искусстве — дело близкого будущего.

Особенностью большинства известных работ Николая Михайловича Тарабукина является теоретико-философский уклон мышления их автора. В этом нетрудно убедиться даже по названиям его исследований: «Философия иконы» (1916), «Ритм и композиция в древнерусской живописи» (1920 —

1923), «Опыт теории живописи» (1923), «Жест в искусстве» (1929), «Проблема пространства в живописи» (1929), «Теория композиции» (1934), «Проблема времени в искусстве» (1935), «Теория колорита» (1946) и др. Но ни в одной из этих работ нет и тени беспредметности, поскольку мысль автора постоянно возвращается к вещи или явлению, которые занимали Н. М. Тарабукина в тот или иной период его научной и педагогической деятельности. Н. М. Тарабукин имел также обыкновение прибавлять к общим суждениям специальные разделы о конкретных произведениях искусства, чтобы тем самым сделать свою мысль особенно ясной.

Подготавливая антологию «Троица Андрея Рублева», я подумал, что в своем неизданном докладе «Ритм и композиция в древнерусской живописи» Н. М. Тарабукин не мог не говорить о произведении Рублева. Доклад был прочитан автором в 1923 году в Институте истории искусств в Петрограде и в 1925 году в Государственной Академии художественных наук в Москве. Но в архиве Н. М. Тарабукина, поступившем в Государственную Библиотеку СССР имени В. И. Ленина, нет рукописи под соответствующим названием. Выяснилось, что в 1933—1934 годах, когда Николай Михайлович готовил книгу «Теория композиции в живописи», он включил разрозненные и вторично отредактированные страницы упомянутого доклада в новое исследование. К счастью, сохранился весь раздел о рублевской «Троице», и с прибавлением заключительного листка к докладу он является главным отрывком о «Троице» в тарабукинской части антологии.

Два других отрывка извлечены нами из «Философии иконы» и из неизданной книги Н. М. Тарабукина «Жест в искусстве».

...Наиболее прославленные чудотворные иконы одновременно являются и художественными шедеврами древности, как, например, Владимирская Богоматерь и Троица Андрея Рублева... Летописцы, говоря о прославленных иконах и их мастерах, неизменно подчеркивают «велию красоту» первых и «прехитрое дело» последних. Можно сказать, имея в виду, например, Троицу Рублева, что слава этого образа началась как слава художественная, а сам чернец Андрей приобрел у своих совре-

менников значение авторитета как «пресловущий изограф», удивлявший своим «чюдным» мастерством.

...Древность, чтя святую, одновременно ценила ее и как произведение высокого искусства. Но, разумеется, художественная оценка не была сомодовлеющей. В Андрее Рублеве ценили глубину его религиозного содержания, которую он сумел выразить так ярко, обладая не только духовным опытом, но и огромным мастерством.

Тарабукин Н. М. [Философия иконы], 1916.— Отдел рукописей
Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина,
ф. 627, карт. 2, ед.хр. 1, с. 45.

Это один из замечательных образцов всей древнерусской иконописи... Икона венчает собой вершину русской живописи, которой она достигла под кистью знаменитого Андрея Рублева, освобождаясь от византийских влияний и выработав самобытный стиль.

Композиция построена по кругу и кольцу. Круг здесь... символизирует идею иконы. Кольцо охватывает трех сидящих ангелов в горизонтальной проекции (в глубину), круг огибает левого и правого ангела, смыкая композицию в вертикальном разрезе. Композиция имеет трехчастное членение. Тема первой (левой) части почти та же, что и третьей (правой) части... Первая часть повторяется в третьей части лишь незначительно варьируясь ($A \ B \ A_1$).

Левая часть композиционного кольца по темпу представляет сдержанное движение (*andantino*), едва намеченное в повороте фигуры левого ангела по направлению к центру. Почти полная неподвижность этой фигуры подчеркнута статическими формами архитектуры второго плана и вертикально стоящим жезлом, который держит в своей руке этот ангел. Третья (правая) часть, зеркально отражая мотив первой темы, разрабатывает ее с некоторым вариантом. Фигура правого ангела более динамична (*moderato*). Это сказалось в интенсивном повороте его фигуры и в беспокойно разбросанных по диагоналям складках одежды. Движение правой фигуры повторено в крутом, к центру изогнутом склоне горы и в наклонно поставленном жезле. Тема центральной части (средний ангел) разработана спиралеобразно. Поворот ангела подчеркнут изгибом дерева («дуб Мамврийский»).

Что имитационный строй, коим обусловлена связь двух параллельных планов... не случаен и не представляет лишь внешнюю аналогию с фугированным строем в музыке, может быть доказано сравнением центральных частей композиции в Троице... Резко склоненная, почти под углом в 45° , голова центрального ангела в рублевской Троице подчеркнута склоненной под тем же углом кроной дерева. Ствол же дерева, имитируя вертикаль фигуры ангела, представляет прямую... Закон имитационного строя в иконописи выведен индуктивно на основании анализа... значительного числа других образцов древнего письма и рассматривается как органический прием ритмической структуры произведений древнерусского искусства.

Ритмический параллелизм легко усмотреть, с одной стороны, в двух взаимно расходящихся кривых, образуемых линиями сгиба колен обоих ангелов, а с другой — в рисунке чаши, стоящей на престоле, абрис которой повторяет форму изгиба ног ангелов.

Общая структура композиции Троицы построена по закону органической симметрии. Изображение правой части композиции повторяется в левой части как отпечаток, получающийся в результате поворота вокруг центральной оси правой и левой сторон на 90° по направлению друг к другу. Обращение левого ангела вправо имеет

зеркальное отражение в повороте правого ангела влево. При смыкании левой и правой частей композиции изображения ангелов почти совпадают в основных контурах.

Надо отметить архитектурность построения иконы. Нижней части композиции присуща строгая симметрия. С точностью воспроизводится левая часть в правой. Таково расположение подножий, самих ног и сидений. Уже положение рук ангелов несколько нарушает симметрию. Еще более относительной она становится в расположении крыльев и склона голов и наконец исчезает совершенно в верхнем плане иконы (архитектура \neq горе). Как видно, наиболее строгая симметрия присуща нижним частям композиции. В этом сказалось изумительное архитектурное чутье Рублева. Симметрия всегда тяжелит форму, потому она здесь введена как устойчивая база в «фундаментальную» часть композиции. Чем выше, тем дальше изобразительные формы отступают от симметрии, «облегчая» композиционную структуру, придавая ей все большую свободу. Этот прием наблюдается в архитектуре.

...В Троице нетрудно обнаружить наличие нескольких тем, параллельно развиваемых. Главную тему, развернутую по кольцу и кругу (три ангела, сидящих за престолом), мы уже анализировали. Параллелизм двух пространственных планов — переднего и дальнего — мы также отметили (фугированный строй). Нам остается указать, что в главную тему вплетены две вводные темы волнообразного движения. Абрис первой из них идет по нимбам и верхним округлениям крыльев. Вторая проходит по округлениям ниже стоящих крыльев и по вырезам воротов одежд. Эти две волны образуют ритмический ряд падений и подъемов, построенный так, что подъему первой волны (нимбу) соответствует падение второй волны (вырезка ворота).

Ритмическая характеристика дается каждому ангелу, символизирующему одно из лиц Троицы. Ниспадающие по вертикалям складки одежды левого ангела ритмом своих линий рисуют спокойный, женственный, лирический облик этого ангела (Сын). Складки перекинутого через плечо гиматия на фигуре центрального ангела образуют четкий, крепкий рисунок, в котором преобладают формы треугольника, характеризующая эпически-спокойный, мужественный и властный образ (Отец). Наконец, складки на одежде правой фигуры, расположенные по диагоналям и сталкивающиеся в острые стыки линий, подчеркивают мелодией линий порывность и драматизм ангела, символизирующего третье лицо Троицы (Дух).

Световые «пробела» на одеждах ангелов указывают на объемную трактовку изобразительной формы, а «обратная» перспектива на пространственные решения. Смотри на эту лепку, удивляешься, каким образом могло сложиться убеждение в будто бы плоскостной форме в иконописи.

Колорит рублевской иконы изумителен по своей гармоничности... В Троице нет насыщенных цветов. Живописец в своей тональной гамме избегал звонких цветов. Цветовой покров искрится сложными нюансами. Тонко построенный цветовой контрапункт по своей тональной гамме ставит это произведение древнерусского искусства в ряд лучших колористических образцов мировой живописи. Гамма основана на цвете, а не на световых эффектах. Свет отсутствует в иконописи, ибо, олицетворяя изменчивое и неуловимое, свет воплощает преходящее. Между тем события, изображаемые в иконах, рассматриваются *sub specie aeternitatis*.

Пока глаз был нечувствителен к восприятию ритма, в иконописи видели искусство плоскостное и статическое. Когда на древнюю икону взглянули как на ритмическую композицию, она предстала как особый род искусства, соотносимый скорее с музы-

кальными и поэтическими произведениями, нежели с иллюзионистической живописью. Структура иконописи — поэтична, в противовес прозаической форме натуралистической живописи.

Иконописец воспринимал мир в ритме и мелодии и ощущал в мире певучую гармонию. Ритм являлся формирующим фактором композиции. Из ритмического зерна выросал художественный организм, преисполненный необычайной стройности. Проблемы пространства, объема, движения, которые стояли перед западноевропейской живописью Ренессанса, решались в то же самое время, а в некоторых случаях опережая Запад, и русской живописью. Но на Западе эти проблемы получили реалистическую трактовку в перспективных и иллюзионистических построениях пространства и объема. Иконописец же их решал в ритмическом строе композиции. Реализм иконописи того же порядка, как реализм метрико-ритмической речи в стихе и мелодико-гармонических звуков в музыке. Объем иконописец создает не иллюзионистической лепкой формы «под скульптуру», а выражает его «музыкально» ритмом линий. Пространство решает иконописец не линейной перспективой и светотенью, а ритмически, воплощая его в структуре имитационного строя. Движение в живописи доступно лишь как иллюзия. Ритмом создается подлинное видение движения.

Через ритм проблема пространства и времени получает единое выражение как *отношение* частей изобразительной формы. Отдельная изобразительная деталь композиции становится лишь некой «переменной», функционально зависимой от иных частей композиции. Именно таково понятие интервалов в музыке как отношений между высотой звуков.

Что касается вопроса, сознательно ли создавалась подобная композиция, то, имея в виду традицию, существовавшую веками, и передачу художественных приемов, из поколения в поколение, надо ответить на поставленный вопрос утвердительно. Качество отдельных произведений выдающихся мастеров, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, можно объяснить исключительным дарованием и наличием у них тонкой творческой интуиции. Но самые композиционные приемы воспринимались и воссоздавались вполне сознательно. Об этом говорят тексты иконописных «подлинников». Если бы весь творческий процесс был плодом интуиции, то не могли бы появиться столь подробные описания, как надо компоновать икону, которые имеются в иконописных «подлинниках».

Тарабукин Н.М. Ритм и композиция в древнерусской живописи, 1920—1923 (в редакции 1934 года).— Отдел рукописей Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 627, карт. 5, ед. хр. 4, л. 25—30 (разделы «Троица Андрея Рублева» и «Заклучение»).

...Всякое устойчивое равновесие тела достигается тем, что жест приобретает антиномическую форму. Устремленность в одну сторону тела создает неустойчивое положение, которое организм может выдержать только краткое мгновение... Антиномия заложена в самой природе движения нашего тела в пространстве.

Противоречивое направление одной части тела в отношении другой есть условие движения... Каждое движение слагается из действия и противодействия... Антиномия двух направлений движения образует динамическое единство. Там, где нет этого противоречия, там нет и движения. Диалектическая природа жеста налицо: одна часть тела, направленная в одну сторону, вызывает, в силу ли требования закона о равновесии, в силу ли эстетических условий (в искусстве), движение другой части

тела в противоположном направлении. Синтез этих двух противоречивых направлений... образует фигуру движения...

В композициях групповых антиномия жеста выходит за пределы отдельного тела и получает выражение в приемах соединения нескольких персонажей в одно целое. Так, например, в Троице Андрея Рублева жест среднего ангела является связующим звеном между правой и левой фигурами. Корпус этого среднего ангела повернут к правой (от зрителя) фигуре, а голова — к левой. Мотив такого развертывания фигуры на две стороны, в основе которого лежит спираль как композиционный стержень, удачно связывает воедино все три фигуры.

Тарабукин Н. М. Жест в искусстве, 1929.— Отдел рукописей
Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 627,
карт. 6, ед. хр. 2, л. 304—306 и 307—308.

ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧ ГРАБАРЬ

Еще в дореволюционные годы, работая над «Историей русского искусства», И. Э. Грабарь осознал недостаток подлинных произведений русской средневековой живописи. Целые эпохи не поддавались изучению совсем, а о других приходилось судить на основании поновленных вещей, рискуя ошибиться при определении стилей, школ, мастеров. Но опыт подсказывал, что с помощью квалифицированных реставраторов-иконописцев можно наладить плановую расчистку произведений, о которых сообщают летописи и другие письменные источники, и тем самым постепенно образовать фонд памятников с точными сведениями о месте и времени их происхождения. Именно такая цель была поставлена перед Всероссийской комиссией по раскрытию памятников древней живописи, созданной по инициативе И. Э. Грабаря в июне 1918 года в Москве. Комиссия оказалась на редкость нужным и жизненным учреждением, а начатое ею дело выросло в советскую школу реставрации. Не будь комиссии, не было бы, вероятно, и тех замечательных открытий в области древнерусского искусства, которые получили ныне признание всей гуманитарной науки.

Одной из первоочередных задач комиссии Игорь Эммануилович Грабарь (1871 — 1960) считал расчистку произведений Рублева. В 1918 и 1919 годах были раскрыты праздники из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле, фрески Успенского собора во Владимире и «Троица» в Троице-Сергиевой лавре. Параллельно велось обследование церковных хранилищ в подмосковных городах, где предполагалось найти не зафиксированные в источниках иконы и фрески Рублева или художников его школы. Так были обнаружены остатки фресок начала XV века в Успенском соборе на Городке в Звенигороде, а в сарае при соборе — три удивительные по живописи иконы с изображениями Спаса, архангела Михаила и апостола Павла, которые известны ныне под названием «звенигородского чина». А через несколько лет накопленный материал был систематизирован и об-

думан уже настолько, что И. Э. Грабарь мог приступить к большому исследованию об Андрее Рублеве. Его статья вышла в 1926 году и называлась «Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг.».

В нашей антологии приведены два высказывания И. Э. Грабаря о «Троице»: первое — из краткой и долгое время оставшейся непечатанной статьи, написанной в 1919 году для неосуществленного издания «Вестник Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины», и второе — из упомянутого очерка 1926 года. Ввиду общего характера обеих работ «Троица» рассматривается без детального разбора иконографии, символики, техники, рисунка или колорита. Но, как и всегда, именно общее описание дает цельное восприятие памятника. Автор — искусственный в вопросах живописи художник — заостряет наше внимание на красках «Троицы», точно определяя то новое, что русская живопись приобрела в эпоху Рублева. Знаменитое «сладостное воспоминание о зеленом, слегка бурющем поле ржи, усеянном васильками», идет, как мы уже знаем, от Ю. А. Олсуфьева, но это не лишает тексты И. Э. Грабаря о «Троице» научной и литературной ценности.

Еще в дореволюционное время И. Э. Грабарь занял одно из ведущих мест в художественной жизни России, а после Октябрьской революции он благодаря своей неутомимой энергии, таланту организатора, ученого и живописца стал фактическим руководителем всесоюзного художественного обучения и всех работ по истории русского и советского искусства. Вследствие этого ему посвящено много статей и монографий, из которых выделяются книга О. И. Подобедовой «Игорь Эммануилович Грабарь» (М., 1964). Еще более яркую картину собственной жизни и творчества нарисовал сам художник и ученый: Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М., 1937 (эта книга дополнена ныне тремя томами переписки: Грабарь И. Письма. 1891—1917. М., 1974; 1917—1941. М., 1977; 1941—1960. М., 1983).

Рублевым завершается целая эпоха и начинается новая. Оттого так ясно и определенно обозначился в это время перелом в русской живописи. Если образцом его жизненного, «земного» искусства может служить роспись большого нефа владимирско-

го Успенского собора, — примером второго рублевского лика является его Троица. Впервые представшая во всей своей изначальной красоте, ибо, по счастью, утрат не много, Троица подлинно сверкает высшим, неземным светом, тем самым, который излучают только создания гениев искусства. Вся ее цветовая гамма, этот непередаваемо прекрасный, небывалый по силе голубой тон одежд среднего и правого ангелов, живопись голов, и жизненных и отвлеченных в одно и то же время, ритмическое волшебство линий, не застывших, не жестких, а одухотворенно трепетных, заставляют признать рублевскую Троицу совершеннейшим из всех произведений древнерусской живописи, доселе нам известных. Стоя перед нею в благоговейном оцепенении, ясно понимаешь, что такая красота подлинно чудотворна, ибо действительна.

Грабарь Игорь. О древнерусском искусстве. М., 1966, с. 46
(из статьи «В поисках древнерусской живописи»,
написанной в 1919 году).

...Яркость рублевских красок не была новостью, и мы знаем новгородские иконы, не уступающие рублевским по яркости и силе цвета, но никогда еще русский иконописец не задавался такой определенной задачей гармонизации цветов, приведения их в единый гармонический аккорд, как это мы видим на Троице и центральных фресках владимирского собора. В рублевскую эпоху живопись даже в самых прекрасных образцах была по преимуществу искусством иллюминирования, подбора ярких и красивых цветов, и мы тщетно будем искать сознательного тяготения к задачам чисто колористического порядка, стремления к максимуму цветовой согласованности и улаженности. Краски владимирских фресок поблекли под действием разъедавшей их известковой побелки, но и блеклые они необычайно гармоничны, в том смысле понятия, как мы его применяем к цветным гравюрам старых японских мастеров вроде Харунобу. Но достигнуть гармонии в линиях, погашенных цветах всегда легче, чем в цветах ярких, — задача обычно не дающаяся, и при освобождении древней стенописи от побелки всегда есть искушение принять за сознательную гармонию гармоничные расцветки, получившиеся от времени и деформации. Краски Троицы являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании легких оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-желтых (крылья, седалища), цветовая гамма Троицы неожиданно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко на хитон правого ангела, еще слабее на хитон левого ангела и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цвета, переливами — на «подпапортки» ангельских крыльев. В центре композиции получила свое разрешение и борьба света и тени — в белой скатерти стола и темно-вишневом хитоне среднего ангела, являющегося узлом всей композиции. Лица и руки написаны плотно, в светло-желтоватых, с розовым отливом, оттенках, с типичными суздальскими зеленоватыми санкирями теней. Одежды и все «доличное» написаны жидко и «плавко», местами прямо «в приплек».

Лица трактованы почти в живописной манере, с контуром, теряющимся под сочно наложенной краской, которая его покрывает; он играет здесь роль лишь легкого притенения, акцентирования формы. То же можно сказать и о волосах. Одежды, напротив того, прочерчены по складкам довольно решительными контурами и энергично пробелены, что не дает им расплываться в бесформенных массах. Таким

образом здесь как бы сочетается принцип живописный с графическим, причем с мудростью великого мастера попеременно используется то один из них, то другой, в зависимости от задачи. При помощи такого балансирования, напоминающего работу педалей фортепиано, достигается то, что мы называем в игре «туше» и что дает Рублеву возможность, через голову реального восприятия жизни, создавать впечатление шелковых тканей с переливающимися оттенками, как ему это удалось на одежде левого ангела, или путем изысканной красочной гаммы, этой незабываемой цветовой концепции нежно-зеленого с розовыми, с сизыми и бурыми переливами и синезелено-голубого, вызывать у зрителя сладостное воспоминание о зеленом, слегка бурующем поле ржи, усеянном васильками.

Несмотря на довольно значительные утраты поверхности изначальной живописи — сильно смыты одежды двух боковых ангелов, особенно левого, утрачены контуры щек левого и среднего ангелов, написано новое дерево на фоне, — 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 передающей, и не только в чарующем ритме, в музыке линий, но и в одухотворенности, вдохновенности всего замысла. Прав Ю. А. Олсуфьев, тонко чувствующий эти вещи, когда он говорит о Троице: «Можно смело сказать, что нет ей подобной по творческому синтезу вершин богословской концепции с воплощающей ее художественной символикой, нашедшей выражение в ритмографических, гармонично-красочных и сверхпластических построениях; икона онтологична по преимуществу, не только по замыслу, но и во всех деталях выявления».

Грaбарь Игорь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг.— Вопросы реставрации, I. М., 1926, с. 72, 74 и 77.

НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ СЫЧЕВ

Изучая искусство Андрея Рублева, многие ученые уделяют видное место школе великого художника, а также вопросу о влиянии его искусства на характер московской живописи в целом. Еще в 1926 году И. Э. Грабарь высказал верную мысль о том, что «властный гипноз» Рублева давал о себе знать на протяжении всего XV века. Именно с этой цитаты из исследования И. Э. Грабаря о Рублеве начинается содержательный отрывок о рублевской «Троице» из работы Н. П. Сычева об иконе на аналогичный сюжет, которую написал другой знаменитый художник — Симон Ушаков. Может показаться странным, что Н. П. Сычев пишет о шедевре Рублева там, где речь идет об искусстве совсем другой эпохи и стиля. Но в действительности его отклонение от главной темы имеет свои причины. Отчасти оно продиктовано полемикой с теми исследователями, которые распространяют тезис И. Э. Грабаря далеко за XV век и видят влияние Рублева даже в творчестве Ушакова. Отчасти же Н. П. Сычева привлекала возможность сопоставить два произведения на одинаковую тему и тем самым лучше оттенить уникальность композиции и колорита «Троицы» Рублева. Он первым дал глубокий анализ композиционной основы «Троицы», где в диалектическом единстве присутствуют две разные геометрические фигуры: восьмигранник и круг. Пересматривая различные изображения Троицы от IV до XIX века включительно, собранные в конце антологии, легко заметить, что икона Рублева и в самом деле занимает особое место: она сияет как алмаз даже там, где мы видим другие выдающиеся произведения на тему Троицы.

Николай Петрович Сычев (1883—1964)— историк искусства, музейщик, реставратор, художник и преподаватель. Ученик Д. В. Айналова, работавший также с Н. Я. Марром и Н. П. Кондаковым, он получил хорошую школу. Но его знания сочетались еще и с талантом организатора, что давало плодотворные результаты там, где начина-

лось новое и сложное дело. А Н. П. Сычев был охотником до новых начинаний, новых идей, новых направлений в науке. О необходимости Н. П. Сычева и о доверии к нему в такого рода обстоятельствах свидетельствует, например, то, что в 1921 году, когда потребовалась реорганизация дореволюционных музеев, общей конференцией петроградских научных и художественных учреждений Н. П. Сычев был избран на пятилетний срок директором Государственного Русского музея. При участии Н. П. Сычева были намного увеличены фонды художественного отдела Русского музея, разработаны новые постоянные экспозиции и выставки, выпущены капитальные научные сборники и монографии. Приходится удивляться, что Н. П. Сычев находил время и для самостоятельной творческой работы. Именно в эти годы написана статья, из которой мы выбрали отрывок о «Троицах» Андрея Рублева и Симона Ушакова.

В 1934 году Н. П. Сычев, как и многие ленинградцы, был отстранен от активной научной и художественной жизни, и вся его последующая, более поздняя, биография связана с Владимиром и Москвой, где он и его единомышленники-ученики вели реставрацию памятников архитектуры и монументальной живописи XII—XVI веков. С реставрационными находками связаны и его последние научные публикации. Талант Н. П. Сычева многое обещал еще в годы студенчества, но по независящим от ученого причинам его планы реализовались далеко не полностью. Будущий биограф Н. П. Сычева столкнется, по существу, с личной и общественной драмой целого поколения. Пока же литература о Н. П. Сычеве ограничивается краткой посмертной заметкой В. Н. Лазарева (Николай Петрович Сычев.— Византийский временник, XXVI. М., 1965, с. 291—292) и не менее краткой биографической справкой С. В. Ямшикова (в кн.: Сычев Н. П. Избранные труды. М., Советский художник, 1977, с. 11—14).

«Московская живопись,— замечает И. Э. Грабарь,— на всем протяжении XV века не могла уйти из-под властного гипноза рублевского искусства, являя в своем развитии непрерывную цепь тех же мыслей, чувств и форм». Необходимы были большие культурно-исторические сдвиги, чтобы ослабить силу действия этого гипноза, и поэтому вопрос об устойчивости этого гипноза в эпоху Ушакова не лишен извест-

ного значения. Действительно, покорился ли силе его действия тянувшийся по родовым связям к старине Ушаков и сохранились ли в его художественном мирозерцании стремления к «невещественному и божественному свету», которыми, как говорит препод[обный] Иосиф Волоколамский, характеризуются художественные настроения Рублева, всегда был одержим этот «пресловущий» иконописец? Сравним, для того чтобы получить ответ на эти вопросы, произведения того и другого художника.

Помещенная в прямоугольном обрамлении композиция Рублева... кажется вписанной в невидимый, мыслимый круг. Круг этот не является в общем замысле композиции элементом пассивным, по трафарету взятым из предшествующих композиционных исканий византийских и русских художников. Наоборот, положенный в основу построения композиции, он приобрел значение главного момента, подчиняющего себе все части композиции настолько, что ни одна из них, даже мелкая деталь, не может быть признана случайной, выпадающей из общего композиционного замысла. Для того, чтобы построенная по круговому началу композиция не приобрела характера расплывчатости, художник обрамляет мыслимый круг мыслимыми же секущими прямыми, делящими общую прямоугольную плоскость иконы и замыкающими мыслимый круг в мыслимый же восьмигранник. Грани этого последнего, служа направляющими при построении форм подножий ангелов, здания и горки на фоне, придают вместе с тем центральному круговому началу особую сосредоточенность. Гармонируя с центральным мыслимым кругом, реальные круги нимбов, округлые формы крыльев и элементы круга, положенные в основу построения фигур ангелов, сообщают общей композиции динамизм движения линейных форм, ритмически сдерживаемый внутренними цезурами — прямыми горизонтальными, вертикальными линиями трапезы, мерил и складок драпировок ангелов. Ритмическое сочетание движущих кривых и прямых в линейных формах композиции уравновешивает начала движения, придавая им характер спокойствия и мягкости, но не расплывчатости и вялости. Это сочетание направляющих линий уже само по себе подчиняет зрителя и дает ему представление о графически разрешаемой художником проблеме пространства на плоскости. Эта же проблема разрешается художником и в цветовом отношении. Рублев мыслит цветовыми силуэтами, построенными в строго композиционных формах. На его иконе нет ни одного цветового пятна, положенного случайно и стоящего вне проблемы цветовой композиции. Цветовой силуэт является в руках художника новой движущей силой. Располагая на плоскости композиционно оформленные цветовые силуэты различного напряжения, Рублев заставляет их удаляться и приближаться, создавать представление пространства, но не нарушать общего представления о плоскости.

Подобно тому как каждая линейная деталь его композиции находится в полнейшей гармонии с общим замыслом, так и каждая цветовая деталь ее является определенным аккордом общей цветовой симфонии. Цветовая четкость и чистота этих отдельных, композиционно замкнутых аккордов придает всей цветовой поверхности характер изумительной чистоты и ясности, увеличивающихся ещё благодаря чрезвычайно умелому распределению цветовых контрастов, заставляющих отдельные поверхности то понижать динамику своей цветовой сущности, то напряженно выявлять всю ее цветовую потенцию. Точно древние, давно уже утраченные принципы мозаического расчленения цветных поверхностей воскресают вновь в композиции Рублева, сообщая ей характер монументальной величавости, чуждой, однако, суровости древних произведений мозаической техники.

Технические знания Рублева при выявлении цветовой сущности как отдельных красочных аккордов, так и всей поверхности композиции огромны. Он великолепно владеет системой прокладок, способствующих положенным поверх них цветам сохранять свою чистоту и звучать в полную меру. Рублев не делает ни одного случайного мазка. Каждый из них имеет у него строгую форму, притом положенную не случайно, а с намеренным расчетом и в определенном направлении. Благодаря этому цветовая поверхность его иконы находится в каком-то внутреннем борении — она вся мерцает и переливается едва уловимыми цветовыми созвучиями.

Едва ли в каком-нибудь древнем или новейшем произведении живописи цветовая и пространственная проблема были разрешены с таким изумительным мастерством и вряд ли когда-либо реальные наблюдения жизненных явлений получали столь чуждый реализма — «*невещественный*» — вид, как в «*божественном свете*» живописи Рублева.

Различные точки зрения, традиционно сохраненные Рублевым при построении линейных форм композиции, изображенных в так называемой «обратной» перспективе, и различные источники света, падающего на фигуры то слева, то справа или едва скользящего сверху, также взятые художником из старых византийских живописных принципов, совершенно не тревожат глаз современного наблюдателя. Наоборот, при полном отсутствии в композиции начал определенной светотени, он созерцает какой-то мерцающий свет и ощущает присутствие теней. Несмотря на очевидную плоскостную концепцию композиции, он получает ясное впечатление пространства и, постепенно вникая в невидимое круговое начало ее линейных форм, незаметно входит в заколдованный круг тех древних художественных идей и форм, о великом значении которых в искусстве говорил впоследствии в своих библейских эскизах поздний потомок Рублева — А. А. Иванов, утомленный условным классицизмом искусства своей эпохи.

Организованное разрешение художественных проблем цвета и пространства на плоскости в ритме движения — вот задачи, волновавшие Рублева. К ним он стремился и, воплотив их, «*божественная радости и светлости исполняхуся*».

Иначе мыслит и строит свою композицию Ушаков. Мыслимый восьмигранник как начало композиции, ведущее к мыслимому же центральному композиционному кругу, у него отсутствует. Искание на плоскости этого восьмигранника не входило в план его комбинационных работ. Благодаря этому и размещение композиции по мыслимому кругу приобрело иной, трафаретный характер. Центр мыслимого круга у Рублева приходится почти на середине вертикали, опущенной из середины верхней линии «ковчега» иконы, и падает посередине фигуры центрального ангела на высоте видимого его колена. Этот центр падает вместе с тем в точку пересечения прямых, соединяющих середины коротких и длинных сторон «ковчега». В композиции Ушакова этот центр приходится на груди среднего ангела и не совпадает с центром мыслимого композиционного круга, находящимся значительно ниже. Благодаря этому композиция ангелов Ушакова кажется опущенной вниз, что придает ей тяжеловесность, увеличивающуюся еще и потому, что высота фона с грузными формами дерева и аркады давит на фигуры сверху и сообщает мыслимому композиционному кругу сплюснутый характер. Стройный и легкий ритм композиции Рублева Ушаковым утрачен безвозвратно...

Рублевское чувство меры и гармонии сменилось исканием пышных, но дешевых эффектов, раздражающих глаз нагромождением деталей, блеском черного по золоту орнамента, условной витиеватостью живописного выражения.

Искусство Рублева на иконе Ушакова сменилось мастерством эклектика, комбинирующего разнообразные и чужеродные элементы при выполнении своего замысла. Принципы обратной перспективы он сочетает с плохо усвоенной линейной перспективой. «Геометрические чертежи», о которых так образно писал друг Ушакова изограф Иосиф, уже более прельщают глаз нашего мастера. Рублевскую цветосветопись он заменяет живописью. «Невещественный» вид явлений Рублева принимает у него реальную вещественность, «толстоту плотскую», и бесплотные ангелы Рублева с их нежными, «дымом писанными» ликами превращаются на иконе Ушакова в «светообразные персоны», под златоткаными одедами которых зритель уже ясно ощущает присутствие реального тела.

Проблему пространства, разрешаемую Рублевым путем взаимоотношения композиционно оформленных цветовых плоскостей, Ушаков, стремясь передать его трехмерную сущность, разрешает введением проблемы объема. Гармоническое подчинение Рублевым деталей композиции ее общему замыслу и ритму в замысле Ушакова отсутствует. Наоборот, с любопытством примитивного натуралиста стремясь к передаче предметности видимого мира, он ищет реального выражения каждой вещи, придавая каждому объекту композиции — будь то ангелы, или *nature morte* в виде золотых чаш, блюд и кувшинов, или, наконец, дерево — самодовлеющее значение. Ликующий цвет в композиции Рублева на иконе Ушакова сменился «пышным» колоритом, по существу бесцветным, так как в серых тонах горки и земли и мутной, серовато-зеленой листве Мамврийского дуба сквозят лишь отзвуки тональности фламандских и голландских пейзажей.

Очевидно — динамика цвета и формы композиции Рублева на иконе Ушакова сменилась статикой. Художественное мирозерцание Ушакова полярно противоположно «мудрости зельней» великого художника, а представление его о древнерусских художественных традициях было, говоря языком Аввакума, «пестрое»...

Говорить, следовательно, о сохранении Ушаковым самого духа знаменитого создания Рублева возможно, лишь перескочив «ограду святых правил». Не только Ушаков, отделенный от наследия творчества Рублева полусторастолетним историческим процессом, но и ближайшие по времени художники, еще жившие «под властным гипнозом» его творчества, не могли удержать и сохранить его достижения в полной мере. Уже в XV веке художественные принципы Рублева были поколеблены, хотя слух о них сохранялся в различных областях Древней Руси... Ни постановления Стоглавого собора, ни кодификационная деятельность Макария, в связи с которой развивается рост иконописных русских подлинников, не могли возратить к древним художественным принципам неуклонно менявшегося в историческом процессе мирозерцания русских художников...

Сычев Н. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее. — В кн.: Материалы по русскому искусству, I. Л., 1928. с. 103 — 107.

НИКОЛАЙ ВЛАДИМИРОВИЧ МАЛИЦКИЙ

После того как в декабре 1918 года закончилась новая расчистка «Троицы», икона — уже без ризы — была снова поставлена в местном ряду иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре. Этот беспрецедентный случай освобождения чудотворного образа от оклада, как и сам факт окончательного раскрытия иконы оставались, однако, почти незамеченными до тех пор, пока «Троица» не была вывезена из лавры на выставку в Москву. Только здесь она сделалась предметом горячего поклонения любителей искусства и специалистов-исследователей. И москвичи и ученые из Петрограда стремились посетить выставку в Строгановском училище, чтобы собственными глазами увидеть «Троицу» и другие уникальные памятники византийской и русской иконописи.

В 1927 и 1928 годах появилось несколько статей по иконографии ветхозаветной Троицы с привлечением иконы Рублева: это статьи М. В. Алпатова, А. И. Некрасова и Н. В. Малицкого. У М. В. Алпатова использован обширный иконографический материал западного и восточного происхождения, сравнительное изучение которого привело автора к заключению о существовании двух типов изображения Троицы: западного (исокефального) и восточного (где за основу композиции берется пирамидальная фигура или круг). Ленинградский ученый Н. В. Малицкий подошел к этой проблеме с иной точки зрения и высказал резонное соображение о том, что композиционные варианты в изображениях Троицы имеют не столько эстетические причины, сколько идеологические, и что та конструктивная схема, которая нашла себе место в ико-

не Рублева, во многом объясняется самим пониманием сюжета как явления Аврааму не бога с двумя ангелами, а трех равносущных лиц святой Троицы.

Статья Николая Владимировича Малицкого (1881 — после 1939) — образец чисто научной интерпретации шедевра Рублева. Достаточно пересмотреть все предыдущие разделы антологии, чтобы осознать разительный контраст эстетических переживаний и размышлений Н. Н. Пунина, В. Н. Щепкина или Н. М. Щекотова, с одной стороны, и холодный скальпель ученого типа Ю. А. Олсуфьева и Н. В. Малицкого — с другой. Но это не мешает нам понять первых и постараться понять вторых: без учета экзегетической основы «Троицы» невозможна подлинная оценка нового подхода Рублева к сюжету, история изображения которого уже в XV веке насчитывала тысячу лет.

Николай Владимирович Малицкий еще до революции окончил Петроградскую Духовную академию и университет и к моменту Октябрьского переворота состоял сотрудником академии и Археологического института. Его последующая научная работа связана с университетом, Академией истории материальной культуры и Русским музеем. После 1934 года он находился в Вологде, а после 1939-го — в Архангельске или Архангельской области. Точное время и место смерти неизвестны. Фундаментальное образование сочеталось в Н. В. Малицком с отзывчивостью и добротой, о чем единодушно свидетельствуют его ученики. Печатные биографические сведения о Н. В. Малицком отсутствуют.

...Нам кажется, что особенности в построении композиции [ветхозаветной Троицы] диктовались не одними стилистическими вкусами эпохи, но, кроме того, самим пониманием композиции как сюжета, которое требовало соответствующего выражения в стилистических формах своего времени. Дело в том, что при видимой однородности представляемой сцены, изображения трапезы у дуба Мамврийского, могло все-таки различно пониматься достоинство участников этой трапезы, явившихся Аврааму странников, соответственно дававшемуся истолкованию библейского рассказа. То художник, следуя экзегезе своего времени, мог иметь в виду подчеркнуть, что среди трех ангелов, явившихся Аврааму, один был достоинством выше, чем ангел, что это было само божество, сопровождаемое служителями-ангелами, то, наоборот, у него было задачей изобразить только ангелов, то, наконец, ему могла предноситься мысль о едином триипостасном божестве, явившемся в троичности лиц.

Ясно, что соответственно колебаниям в толковании изображавшейся сцены изменялась в своем построении и композиция — конечно, в пределах художественных форм эпохи. Те типы, какие устанавливаются исследованиями А. И. Некрасова и М. В. Алпатова, в конечном итоге имеют идеологическую подоснову.

Высшее художественное выражение новый тип композиции, как известно, получил в знаменитой иконе Андрея Рублева, где центральный ангел хотя и выше боковых, но не подавляет их, не господствует над ними, а, наоборот, их соединяет, где благодаря поворотам фигур ангелов, наклонам их голов, благодаря, в частности, изгибу корпуса среднего ангела достигается впечатление особой связанности и объединенности всей группы и во всю композицию вливается настроение какой-то особой интимности и задушевности. Сейчас, по раскрытии иконы, не видно признаков крестчатого нимба у среднего ангела; может быть, его не было и с самого начала, то есть всем трем ангелам были даны одинаковые простые нимбы в целях полного уравнивания их достоинства...

Троица Рублева нашла бесчисленные подражания и реплики. На множестве памятников повторяются общий тип композиции, драпировка ангелов, положение их рук и ног, наклон горки и дерева и отвечающий им наклон здания и пр. Тем не менее, при всем исключительном значении этой иконы для дальнейшей истории нашей композиции, данный тип не оказался единственным. Правда, прежний тип вертикального построения с выделенным центральным ангелом постепенно отмирал. Догматическая мысль времени должна была уже отрицательно относиться к подобным построениям, так как считала ересью учение о явлении Аврааму не трех лиц Троицы, а Господа с двумя ангелами... Но кроме композиции типа рублевской Троицы мы встречаемся с другим еще опытом разрешения задачи представить три лица Троицы в единстве их существа. Мы имеем в виду икону Исторического музея [ныне Третьяковской галереи] в Москве. Композиция может напомнить построение на раннехристианских и западных памятниках, так как все три ангела сидят позади трапезы и расположены по принципу исокефалии, они все обращены фронтально и смотрят на зрителя, все трое совершенно похожи друг на друга, отличаясь едва уловимыми чертами (линия бровей), все одинаково одеты в темно-зеленый хитон и киноварный, с обильным ассистом иматий, одинаково задрапированы, все трое поднимают правую руку с жестом благословения и левой рукой держат опущенный к столу свиток, все трое одинаково высоко посажены, представляя импозантную, строго иератическую группу. Авраам и Сарра стоят симметрично по краям стола, Авраам более наклонный; несмотря на удлиненность их фигур, они лишь головой выше стола. В пролете, образуемом продольной стороной стола, Авраам совершает заклание тельца. Если в Троице Рублева так пластически передана идея связанности лиц Троицы, их объединенности, то здесь с особою силою выражена идея их равенства, тождества их сущности... Названную икону традиция выводит из Пскова... Она была или местной иконой Троицкого собора в Пскове, или же являлась репликой такой иконы. И нужно отдать справедливость искусству Пскова: в то время как Москва имела право гордиться великим творением своего знаменитого художника, то есть Рублева, Псков создал на ту же тему при несколько другом подходе тоже высокий памятник искусства, с идеологической точки зрения весьма выразительный.

Малицкий Н. К истории композиции ветхозаветной Троицы. — *Seminarium Kondakovianum*, II. Prague, 1928, с. 33 — 34, 40 — 41 и 42 — 43.

БОРИС ИВАНОВИЧ ПУРИШЕВ

В научной литературе о русском искусстве выделяется книга Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева «Очерки истории древнерусской монументальной живописи» (М.—Л., 1941). Она написана не историками искусства, а литературоведами, причем настоящие интересы того и другого автора мало соприкасались с художественной культурой Древней Руси: Б. В. Михайловский был специалистом по русской литературе начала XX века и, в частности, по творчеству М. Горького, а Б. И. Пуришев — известный специалист по литературе Германии XII—XVIII веков. По словам Б. И. Пуришева, «Очерки» появились почти случайно. Посещая в течение ряда лет старинные русские города, где сохранились расписанные фресками церкви, Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев заинтересовались этими слабо изученными памятниками, и получилось так, что их увлечение вышло из рамок обыкновенной любознательности и оформилось в виде книги. Сильной стороной «Очерков» является обзор русской монументальной живописи на широком фоне общеевропейской художественной культуры. Не ограничиваясь естественным обращением к Византии, стоявшей у истоков русского искусства, оба автора сближают русскую живопись XIV—XVII веков с искусством Италии, Германии, Голландии и Франции, выявляя черты сходства и различия живописи допетровской эпохи с искусством готики, Возрождения и барокко. С этой точки зрения продумана вся книга, остающаяся и по сей день уникальным опытом оценки древнерусского изобразительного искусства.

Глава «Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства XIV—XVII веков»

из которой для антологии извлечены отрывки о стиле Рублева и «Троице», написана Борисом Ивановичем Пуришевым (род. 1903). Так как книга посвящена монументальному искусству, характеристика «Троицы» здесь поневоле краткая. Но поскольку «Троица» дает наиболее полное понятие о творчестве Рублева, Б. И. Пуришев правильно обращает внимание читателей на шедевр московского художника. Он верно уловил ясность и величавую простоту «Троицы», заметно отличающую этим от намеренной утонченности современных ей итальянских, немецких и французских картин, но обнаруживающую родство с искусством греческой классики и таких мастеров итальянского Возрождения, как Перуджино, Джорджоне и Рафаэль.

Книга Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева была закончена незадолго до войны, а напечатана в Ленинграде весной 1941 года. Значительная часть и без того небольшого тиража погибла при первых бомбежках города в июне—июле того же года, и сохранившиеся экземпляры «Очерков» представляют библиографическую редкость. Может быть, по этой причине многие ценные наблюдения Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева остались как бы забытыми и ныне заново делаются другими авторами. Не будет, однако, преувеличением сказать, что, несмотря на всю новую литературу, «Очерки» не утратили своей актуальности. Подкупая свежестью подхода к избранной теме, они к тому же написаны ярко и увлеченно, а это верный залог их дальнейшей активной научной жизни. О Б. И. Пуришеве см.: Краткая литературная энциклопедия, т. 6. М., 1971, стб. 84—85.

...Своеобразие и значение Рублева в том, что, явившись подлинным классиком древнерусской национальной живописи, он с небывалой до того времени силой воплотил в своем творчестве черты национального художественного гения. Не случайно народ окружил его имя легендой, а его произведения стали высшими образцами в глазах последующих поколений, каковое мнение канонизировал в XVI веке Стоглавый собор, повелев иконописцам «писать иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы». Рублев достиг исключительных высот, создав произведения, естественно вызывающие в памяти различные замечательные образцы мирового искусства. Рублева назы-

вали «русским Рафаэлем», «русским Беато Анжелико», сравнивали с Перуджино, Джорджоне, мастерами сиенской и умбрийской школ, Чимабуэ, с Дуччо и Симоне Мартини ... с «миром идеальных памятников Периклового века».

Рублев чужд миру трагического. Его творчество лишено какой бы то ни было внутренней дисгармонии, вполне явственной подчас в памятниках западноевропейской готики. Подлинную природу его искусства составляют классическая ясность и гармония. Через византийскую живопись, в которой никогда не иссякали античные мотивы, Рублев глубоко и с большой творческой мудростью проникает в сущность эстетического идеала древней Эллады. Отгалкиваясь от беспокойного, резко индивидуализированного стиля Феофана Грека (в котором ряд исследователей без достаточного для того основания хотел видеть учителя Рублева), он населяет свои произведения идеальными образами, черты которых в значительной мере подсказаны ему многовековой историей византийской живописи... В отличие от Феофана Рублев не порывает с традициями византийского классицизма. Это сказывается и в его Троице и во владимирских фресках, производящих подчас несколько архаическое впечатление. Было бы, однако, глубоко неправильным усматривать в этом косность художественной мысли Рублева. Он необычайно чуток к достижениям новой византийской живописи, о чем достаточно убедительно свидетельствует хотя бы та же Троица. В то же время он не порывает и с миром византийского классицизма, так как ему импонирует величавая торжественность форм и представлений последнего. Чуждый всему суетному, мятежному и дисгармоничному, Рублев продолжает лелеять в своем художественном сознании идеальные видения величавой старины, не разрывает нитей, идущих к нему от монументального искусства Дафни. У него было в высокой степени развито чувство монументального, и его обращение к стенописям, от которых до нас дошли всего лишь скудные фрагменты, было, разумеется, отнюдь не случайным. Но при всем том Рублев, по существу, далек от иератически-ригористического духа средневизантийского искусства, которое растворяло человека в безличном однообразии церковной догматики, отвергало его в качестве субъекта жизненного процесса...

Религия Рублева была религия одухотворенной любви, что сближает великого русского мастера с религиозными исканиями итальянской готики, вдохновлявшейся идеями Франциска Ассизского. В произведениях Рублева древнее божество теряет свой грозный характер. В его благостном, задушевном светловолосом Спасе из [церкви] Успения на Городке в Звенигороде мы видим самобытный русский вариант сурового Пантократора царственной Византии; традиционной суровости лишен и апостол Павел из того же звенигородского чина, погруженный в тихое раздумье; юношеской нежностью и мягкостью проникнуты его ангелы, в которых Рублев наиболее полно раскрывает свой идеал прекрасного. Духом гармоничного, прозрачного лиризма овеяна Троица. Фигуры ангелов не застыли в иератическом, величественном бесстрастии; они интимно и с подлинным чувством склоняют голову набок, ведя между собой «священную беседу». Их внутреннее лирическое движение подчеркнуто кругообразным движением композиции, плавным ритмом певучих линий и контуров. В то же время повышенный лиризм Рублева нигде не переходит в жеманную грацию, в ту утрированную манерность, которая присуща многим памятникам французской и немецкой готики, а также иным, более поздним произведениям древнерусской живописи. В Троице изысканная динамика парабол подчинена классически ясному, замкнутому в себе построению целого, к числу характерных свойств которого относится и безупречная цветовая гармония, давшая И. Э. Грабарю основа-

ние говорить о типологической близости Рублева-колориста к венецианцам XVI века. Подчиняя свои «чистые, звонкие и сильные» краски гармонирующему началу, Рублев возвышается до редкого тонального совершенства, возможного лишь на ступени подлинно великого искусства. В ряду мастеров старорусской живописи Рублев был, быть может, самым «классическим», что оправдывает его сближение не только с живописцами умбрийской и сиенской школ, но и с Перуджино, Джорджоне и Рафаэлем. В тесной связи с классической природой Рублева стоит и его культ выразительной линии, силуэтного контура, который, однако, у него еще не приводит к нераздельному торжеству графически-плоскостного начала. Формы у Рублева сохраняют известную пластичность, объемность, пространство не утрачивает определенной конкретности, краски не служат лишь целям иллюминирования, но играют наряду с линией самостоятельную роль в гармоническом построении картины. Все это способствует монументальной выразительности произведений Рублева...

Рублев не чуждается реального, его искусство не отрицает жизни в ее чувственных основах, но реальное неизменно соединяется у него с идеальным в гармоническом синтезе. В этом подлинное величие Рублева, основы его духовного родства с искусством древней Греции и итальянского Ренессанса. Именно поэтому, будучи представителем средневекового искусства, Рублев в то же время, по существу, является крупнейшим мастером русского Возрождения, наиболее полно и в то же время самобытно воплотившим в своем творчестве эстетический идеал, созвучный искусству Эллады. Его творчество отражает тот новый тип в развитии национальной культуры Древней Руси, который последовал за Куликовской битвой, завершившейся решительной победой русского народа над полчищами монгольских завоевателей. В лице Рублева русский народ вновь выходил на арену мировой культуры, неся с собой неисчерпаемый запас творческих сил и возможностей. В этом смысле Рублев — глубоко народный художник; после Слова о полку Игореве его творчество — величайшее явление в истории древнерусского национального искусства. Его художественная мощь и самобытность, его величавое мироощущение в конечном счете отражают в формах сакрального искусства интенсивный подъем народно-национальных сил Древней Руси. В связи с этим следует отметить и обращение Рублева к русскому национальному типу, отдельные черты которого он подчас воспроизводит с большой тонкостью... закрепляя таким образом новую культурно-художественную концепцию в истории древнерусского искусства. Включение русского национального типа в сферу эстетики прекрасного знаменовало решительный успех народно-национальной идеи, в течение долгого времени заглушавшейся монгольским владычеством. Подводя величественный итог многовековой средневековой культуре и в то же время указывая пути будущему, Андрей Рублев сыграл решающую роль в развитии национального искусства и не был превзойден последующими поколениями.

Пуришев Б. И. Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства XIV—XVII веков. — В кн.: Михайловский Б. В.,

Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, с. 16—19.

ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ВАСИЛЕНКО

Несмотря на величайшую лирическую настроенность рублевской «Троицы», она имеет на редкость мало откликов со стороны прошлых и нынешних поэтов. Создается впечатление, что они проявляют несвойственную им стеснительность и не решаются вступать в состязание с величайшим поэтом древности. Исключение — семнадцать сонетов о «Троице» в стихотворном цикле «Андрей Рублев» В. И. Пальчикова (его книжечка с одноименным названием «Андрей Рублев» вышла в 1970 году в Элисте). Но здесь присутствует скорее количественный, а не качественный счет, и ни один из сонетов не оставляет в нашей памяти яркого, запоминающегося образа. Известны опубликованные стихотворения о Рублеве еще четырех авторов: Н. С. Гумилева (1918), Б. А. Слуцкого (1962), Ю. А. Адрианова (1963) и К. А. Некрасовой (1973). Однако в намеренной примитивизации стихов К. А. Некрасовой и рациональности Б. А. Слуцкого мы не ощущаем сколько-либо заметного волнения перед тайной художника-живописца, а в произведении Н. С. Гумилева слишком велика «любовная сладость» выраженного в нем чувства и образа. В этом на удивление скучном ряду лишь один, пока еще не названный мною, автор обнаруживает приближение к теме Рублева.

Речь идет о поэте и ученом Викторе Михайловиче Василенко (род. 1905) и о его до сих пор оставшемся неизданным стихотворении «Троица Андрея Рублева».

Специалист по истории народного искусства и автор двух поэтических сборников, В. М. Василенко, глядя на себя со стороны, решительно отдает первенствующее место в своем творчестве поэзии. «Я не оцениваю отнюдь моих стихов, я о них самого скромного мнения, — говорит он. — Но хочу сказать, что всю жизнь мою я отдал поэзии, а через нее мог лучше, полнее, глубже постигать человека, природу, дела человека в прошлом и в наше время... И если я смог что-нибудь сделать в науке, то делал это скорее как поэт и только уже потом как ученый» (Василенко В. Немного о себе. — В его кн.: Облака. М., 1983, с. 8). Не беремся взвешивать дела Виктора Михайловича в науке и поэтическом ремесле на неверных весах авторской самооценки, но его стихотворение — несомненная творческая удача.

Писать стихи В. М. Василенко стал рано, но его систематическая работа в этом направлении началась в 1920-х годах и особенно активно велась в тридцатых. Немало времени и сил отдано им и переводам, преимущественно с французского и английского, причем он один из двух советских переводчиков, который перевел все сто восемнадцать труднейших сонетов Ж.-М. Эредиа из книги последнего «Трофеи». К величайшему сожалению, почти все ранние стихотворения В. М. Василенко были утрачены в 1947 году: случайно сохранились отдельные произведения, находившиеся у его друзей и попавшие в другие архивы. Уцелело и стихотворение о рублевской «Троице», которое перепечатывается здесь по авторизованному машинописному списку, полученному составителем непосредственно от автора.

«Троица Андрея Рублева» написана своеобразным «переступающим» стихом, заканчивается «округленным» итоговым двустушием и в целом на удивление точно соответствует ритмике иконы. Поскольку ритм не выдумывается, а возникает как явление, адекватное мироощущению автора в том или ином состоянии его души, нельзя не признать естественности этого небольшого поэтического произведения. Что уловленный здесь смысл иконы верен — об этом говорят другие авторы, представленные в антологии и высказывающие сходные соображения или передающие ту же тайну «Троицы».

Виктор Михайлович Василенко — едва ли не старейший ныне профессор Московского университета. Он читает здесь ежегодные курсы по народному и прикладному искусству. Изданные им книги нашли признание среди специалистов, и, быть может, в силу своего неординарного подхода к предмету, продиктованного поэтическим дарованием автора, они с охотой восприняты всеми любителями национального русского искусства. См.: Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1977; Его же. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X—XX вв. М., 1974, на с. 277—280 «Список научных и критических работ В. М. Василенко». По словам одного из критиков, А. А. Ахматова «причисляла Василенко к поэтам-неоакмеистам за ясность мысли и выражения, осязательность красок и звуков, сдержанность интонации».

Три ангела, три странника у дуба
Мамврийского. Какая тишина
от них исходит! Как, озарена,
сияет глубь иконы! Сердцу любви

они давно. Печалью мягкой светят
глаза у одного, и нежный лик
его задумчив, он главой поник;
в другом — величие; строг и светел третий!

Пред ними чаша. Посохи свои
они поставили. Пред вещей тайной
дух замирает. Тихи, не случайны
сейчас их речи, полные любви.

Они здесь близко. В мир сошли печали,
чтоб осенить покровом и спасти,—
три странника из озаренной дали,
вкушающие хлеб и соль в пути.

Василенко В. М. «Троица» Андрея Рублева, 1947.—
Неизданное стихотворение из архива автора.

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВИЧ УСПЕНСКИЙ

Может показаться странным, но с тех пор как в 1929 году «Троица» была перенесена из Троицкой лавры в Третьяковскую галерею в Москву, о ней долгое время не было написано ничего существенного. В немногих специальных и популярных работах о древнерусском искусстве, опубликованных в тридцатые годы, их авторы, за исключением Б. И. Пуришева, описывают «Троицу» стереотипными словами, ничего не прибавляя к тому, что было сказано их предшественниками. Еще менее содержательной была иностранная литература. Правда, в 1929—1932 годах в Германии, Австрии, Англии и США состоялась большая выставка русских икон, где «Троица» была представлена хорошей копией в натуральную величину работы известного иконописца-реставратора Г. О. Чирикова, и в связи с этой выставкой в заграничной печати появилось немало восторженных строк о Рублеве и «Троице». В книге В. Н. Лазарева «Андрей Рублев и его школа» (М., 1966) приведено два таких высказывания английских критиков М. Конуэя и Р. Фрая. Но они свидетельствуют скорее о пробуждении интереса к шедевру Рублева в среде зарубежных ученых, чем о попытках увидеть в этой иконе что-либо новое. И только в 1952 году на немецком и английском языках вышла книга двух русских авторов, Л. А. Успенского и В. Н. Лосского, «Смысл икон», в которой намечена новая линия изучения «Троицы».

Автор раздела о «Троице» в указанной книге Леонид Александрович Успенский (1902—1987) является одним из признанных авторитетов по

истолкованию икон. Но он далек от профессионального подхода к произведениям средневекового искусства и богатые теологические познания удачно соединяет с эстетической оценкой предмета своих исследований. Именно по этой причине его статьи и книги вызывают живой интерес всех историков древнерусской живописи, которые находят в трудах Л. А. Успенского немало точных и аргументированных ответов на специальные вопросы о содержании и вариантах интерпретации того или иного иконографического сюжета. Отлично зная произведения патристической литературы, Л. А. Успенский тактично использует их при изучении изобразительного искусства. Этим достигается многогранность и убедительность его исследований.

Отрывок Л. А. Успенского о «Троице» дается по русскому тексту его статьи «Праздник и иконы Пятидесятницы», опубликованной в 1957 году и повторяющей в своих основных положениях соответствующий раздел книги Л. А. Успенского и В. Н. Лосского «Смысл икон» (Ouspensky L. und Lossky W. *Der Sinn der Ikonen*. Bern—Olten, 1952, S. 203—204, 207).

Цитируя Л. А. Успенского, необходимо заметить, что он, в свою очередь, использует выдержки из брошюры М. В. Алпатова «Андрей Рублев», которая была опубликована в Москве в 1943 году и явилась зерном его последующих, более значительных работ об Андрее Рублеве и «Троице» (в частности, его большой монографии о художнике, изданной в 1972 году).

Наиболее полное соответствие учению Церкви образ Троицы нашел в величайшем как по своему содержанию, так и по художественному выражению произведении, известном под именем Троицы Рублева, написанном преп. Андреем Рублевым для Троице-Сергиева монастыря, как полагают, между 1408 и 1425 годами. Как и на других, более ранних иконах Троицы, здесь изображены три ангела. Представлены хоромы Авраама, дуб и гора, но сами Авраам и Сарра отсутствуют. Не упраздняя исторического аспекта события, преп. Андрей свел его к минимуму, благодаря чему главное значение приобрело не библейское событие как таковое, а его догматический смысл. Отличает эту икону от других и основная форма ее композиции — круг. Проходя по верхней части нимба среднего ангела и обрезая частично внизу подножия, круг этот включает в себя все три фигуры, едва заметно проступая в их очерта-

ниях. Такая композиция Троицы встречается и раньше, но лишь на панаягах, маленьких круглых иконах и на донышках священных сосудов. Однако там эта композиция обусловлена самой формой предмета и отсутствием свободного места, а не догматической мыслью. Поместив фигуры ангелов в круг, преп. Андрей объединил их в одном общем, плавном и скользком движении по линии круга. Благодаря этому центральный ангел хотя и выше других, не подавляет их и не господствует над ними. Нимб его наклоненной головы, отклоняясь от вертикальной оси круга, и подножия, сдвинутые в другую сторону, еще более усиливают это движение, в которое вовлекаются и дуб и гора. Но в то же время этим наклоненным в одну сторону нимбом и сдвинутыми в другую сторону подножиями восстанавливается равновесие композиции и движение задерживается монументальной неподвижностью левого ангела и хоромами Авраама над ним. И все же, «куда бы мы ни обращали наш взор, всюду мы находим отголоски основной круговой мелодии, линейные соответствия, формы, возникающие из других форм или служащие их зеркальным отражением, линии, влекущие за грани круга или сплетающиеся в его середине, — невыразимое словами, но чарующее глаз симфоническое богатство форм, объемов, линий и цветовых пятен».

В иконе преп. Андрея — и действие, выраженное в жестах, и общение, выраженное в наклонах голов и поворотах фигур, и неподвижный, безмолвный покой. Эта внутренняя жизнь, объединяющая три заключенные в круг фигуры и сообщающаяся тому, что их окружает, раскрывает всю неисчерпаемую глубину этого образа. Он как бы повторяет слова св. Дионисия Ареопагита, по толкованию которого «круговое движение означает тождество и одновременно обладание средним и конечным, того, что содержит, и того, что содержится, а также и возвращение к нему того, что от него исходит». Если наклон голов и фигур двух ангелов, направленных в сторону третьего, объединяет их между собой, то жесты рук их направлены к стоящей на белом столе, как на престоле, евхаристической чаше с головой жертвенного животного. Пробразуя добровольную жертву Сына божия, она стягивает движения рук ангелов, указывая на единство воли и действия заключившей завет с Авраамом святой Троицы.

Почти одинаковые лики и фигуры ангелов, подчеркивая единство природы трех божественных ипостасей, в то же время указывают на то, что икона эта ни в коем случае не претендует изобразить конкретно каждое лицо св. Троицы. Это та же историческая сцена (хотя и со сведенным к минимуму историческим аспектом), которая в проявлении троичного действия в мире, божественной икономии, символически раскрывает единство и троичность божества. Поэтому, при единообразии ангелов, они не обезличены и у каждого из них определенно выражены его свойства в отношении действия его в мире.

Ангелы помещены на иконе в порядке Символа веры, слева направо: верую в бога Отца, Сына и Духа святого. Полной неопишемости первой ипостаси, которой и в Символе веры посвящены лишь немногие и сдержанные выражения, соответствует неопределенность и сдержанность расцветки верхней одежды левого ангела (нежно-розовый плащ с коричневыми и сине-зеленоватыми рефлексам). Пространному по сравнению с другими и точному изложению в Символе о второй ипостаси соответствуют четкость и ясность цветов среднего ангела, одежда которого имеет обычные цвета воплощенного Сына божия (пурпуровый хитон и синий плащ). Наконец, главный цвет третьего ангела — зеленый. По толкованию св. Дионисия Ареопагита, он означает «молодое, находящееся в полноте сил», что определенно указывает

на свойства все обновляющего и возрождающего к новой жизни третьего лица св. Троицы. Тонко прочувствованная гармония красочных взаимоотношений иконы Троицы преп. Андрея составляет одно из главных ее очарований. Особенно поражает необычайной силы и чистоты васильковый синий цвет плаща среднего ангела в сочетании с золотистыми, цвета спелой ржи, крыльями. Четкой и ясной цветовой характеристике среднего ангела противопоставлены мягкие цвета двух других ангелов; но и в них врываються, сияя как драгоценные камни, яркие пятна синего. Объединяя в цветовом отношении все три фигуры, он как бы указывает, в свою очередь, на единство природы лиц св. Троицы и придает всей иконе спокойную и ясную радость. Таким образом и в красочных сочетаниях этой иконы звучит та же жизнь, которой проникнуты ее образы, формы и линии. «Здесь есть и выделение центра, и цветовые контрасты, и равновесие частей, и дополнительные цвета, и постепенные переходы, уводящие глаз от насыщенного цвета к мерцанию золота, и надо всем этим сияние спокойного, как безоблачное небо, чистого голубца». Эту икону, с ее неисчерпаемым содержанием, гармонически уравновешенной композицией, величаво спокойными фигурами ангелов, легкими, по-летнему радостными красками, мог создать только человек, унявший в душе тревоги и сомнения и просвещенный светом боговѣдения.

Успенский Л. Праздник и иконы Пятидесятницы.—
Журнал Московской патриархии, 1957, № 6, с. 54—55
(из раздела «Икона Святой Троицы»).

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОЛУБЦОВ

В сентябре 1960 года по решению ЮНЕСКО отмечалось предполагаемое шестисотлетие со дня рождения Андрея Рублева. Активное участие в торжествах принимала русская православная церковь. От популярных работ, опубликованных в церковных журналах, авторы которых чаще всего пересказывают статьи и книги П. А. Флоренского, Ю. А. Олсуфьева, И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и М. В. Алпатова, выгодно отличается капитальное исследование Н. А. Голубцова «Пресвятая Троица и домостроительство. (Размышления зрителя у иконы Святая Троица Андрея Рублева)». Размышления, написанные в 1956—1959 годах, незадолго до юбилея, пока не изданы. Но в 1960 году вышла небольшая статья того же автора, где конспективно, в общих чертах, излагаются основные положения упомянутого исследования. Николай Александрович Голубцов (1900—1963) высказывает убеждение, что икона в целом и в составляющих ее частях выражает догматические определения. Сохраняя внешний вид библейского предания, она, однако, прообразует его в чисто новозаветные представления. Это прежде всего образ триипостасного божества, причем Н. А. Голубцов считает и старается доказать, что средний ангел в иконе Рублева олицетворяет собою бога Отца, а левый ангел — Христа.

Троица изображена как Предвечный Совет, решением которого начинается домостроительство, или путь спасения человека жертвенной смертью Христа. Бог Отец обращается к Сыну, посылает его в мир, а Сын выражает готовность к жертве, освящаемой содействием святого Духа. Сосредоточением фигур и положением десниц вокруг чаши на жертвенном престоле-трапезе утверждается мысль об искуплении. В указанном исследовании и отча-

сти в изданной статье немало точных наблюдений и обоснованных толкований, без которых невозможно правильное понимание иконы. Н. А. Голубцов верно заметил, что произведение Рублева в силу ограниченности избранных им фигур и предметов требовало от него чрезвычайно ответственного подхода к воплощению поставленной перед ним задачи в этой скупой на первый взгляд композиции. «Творческая мысль, — говорит автор, — идет путем углубления содержания, умножения богатства идей, уплотнения символов и технических приемов многообразными значениями».

Поскольку нет возможности исчерпать содержание исследования Н. А. Голубцова даже в обширных выдержках, нами приводится краткая, но выразительная характеристика иконы из его изданной статьи-конспекта.

Николай Александрович Голубцов — сын известного в начале текущего столетия ученого А. П. Голубцова, внесшего существеннейший вклад в разработку литургики и церковной археологии. Из той же семьи вышел еще один историк — Павел Александрович Голубцов (в монастыре Сергей, с 1956 года — архиепископ Новгородский и Старорусский). И он является автором специальной работы о творении Рублева (Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева. — Богословские труды, 22. М., 1981), которая нами лишь упоминается, но не перепечатывается из-за очевидной скованности ее языка. Согласно этому автору, три лица Троицы на иконе Рублева определяются слева направо (от зрителя) таким образом: Христос, святой Дух, бог Отец. О Н. А. и П. А. Голубцовых см. в «Журнале Московской патриархии»: 1963, № 11, с. 22—23 и 1982, № 10, с. 18—23.

Икона Святая Троица не только великое произведение искусства, но и яркое проявление религиозного сознания в иконописи. Выразителем этого сознания является инок Андрей, о жизни которого мы, к сожалению, мало знаем...

Ко времени написания иконы Святая Троица Андрей Рублев был не только прославленным мастером, но и мужем, достигшим высокой духовной жизни. Современник свидетельствует о его даре созерцания, благодатном состоянии безмолвия. Образ святой Троицы созрел в чистой душе как жемчуг в жемчужнице. Верою постигал Андрей Рублев то, что, по слову св. Исаака Сирианина, открывается уму че-

ловеческому на пути благодатного духовного вѣдения. Он был и «живописцем преизрядным», и духоносным мыслителем, молитвенным созерцателем божественных тайн, который «богословствовал в красках». Летописцы называют его «смиреным» и «чудным» старцем, «в добродетели совершенным», «всех превосходящим в мудрости», преподобным.

На иконе Святая Троица изображены три ангела, облеченные равной силою и властью многою, восседающие на тронах...

Единство [их] внутреннего состояния передано серьезностью выражения лиц с оттенком скорби, сосредоточенностью мысли, глубоким безмолвием и в то же время проявлением воли через движение десниц. Ангелов объединяет какая-то единая глубокая мысль, побуждающая к действию. Взаимным пристальным взором подтверждается общение мысли, взаимное обсуждение, единство восприятия. Единство мысли, действия и движения свидетельствуется положением десниц ангелов: направленные движения их строго согласованы, оно выражает единое мнение, принятое определение...

Непередаваемо первое впечатление от иконы Андрея Рублева: впечатление неземного величия и царственного достоинства божественных лиц. Состоянием безмолвия, внутреннего созерцания подчеркивается вечная, неизменная, всеблаженная жизнь святой Троицы. Отсутствием какого-либо стремительного движения выражается идея непоколебимости, постоянства, всемогущества божия...

Высочайший ум, божественное достоинство, единосущие, всемогущество, равенство, равночестие, непрестающее промышление о мире изображены тождественным образом в лице каждого ангела. Можно сказать, что здесь в живописном образе выражено определение святой Троицы, данное св. Григорием Богословом: «Слово Троица обозначает не счет вещей неравных, но совокупность равных и равночестных, причем наименование соединяет то, что соединено по естеству».

Безмолвие, бесстрастие ангелов в ликах — это отражение созерцательной мысли божества, а всемогущая творческая деятельность ипостасей выражается во всем остальном, и прежде всего в символике красок. Каждый ангел облачен в одежду особого цвета, но с обязательным наличием «голубца». Основных цветов не так уже много, но благодаря искусному сочетанию тонов и яркости красок икона производит огромное впечатление.

Взоры ангелов не устремлены на зрителя или в сторону, как на большинстве других икон, изображающих Троицу, а друг на друга и в определенной последовательности. Взорами представлено взаимное обращение и постоянное общение ипостасей. На иконе средний ангел обращается к правому от него ангелу и взором и поворотом головы; правый ангел обращается к левому и левый ангел обращается тоже к правому.

Что это за удивительная последовательность или порядок, который так ярко выражен иконописцем и который, очевидно, имеет важное значение в композиции? Порядок общения ипостасей проистекает из единосущия (природы) и единоначалия, ибо Отец есть начало и источник и первый по изволению. «Бог Отец — изволение, Сын — совершитель, Дух святой — завершитель нашего спасения». Все акты исходят от Отца, исполняются Сыном, завершаются Духом святым. Все три лица действуют совместно в совершенном единении, что ясно подчеркивается взаимным склонением лиц.

Ипостаси божества не только находятся в общении, но по единству божественной природы (вспомним символику «голубца») взаимно проникают друг в друга и в мысли, и в воле, и в действии. Бог един, и единство требует непрерывности и постоянства во взаимном общении и действии лиц...

Иконописное изображение лиц святой Троицы, находящихся в состоянии не только беседы, но и во взаимном общении и согласном действии, естественно возводит нашу мысль к ...Совету Предвечному святой Троицы, положившему начало бытию мира и промыслу о человеке. Этот величественный момент... Совета, определяющего судьбы мира и путь спасения человека через умиловительную жертву, и запечатлел в образах и символах смиренный инок Андрей.

Через эту идею понятие о триипостасном божестве неразрывно соединяется с понятием «домостроительства» и раскрывается основная мысль композиции: «Триипостасный бог есть любовь». Сближением фигур и глав показывается собезначалие, сопрестолрие, соучастие, то есть равенство лиц святой Троицы в Совете, а также единомыслие, единогласие и единоволлие. Это наглядно выражено через взаимное воззрение ангелов, последовательное их обращение друг к другу лицом или жестами, а также и склонением глав в знак завершения Совета в полном единомыслии и согласии. Единовременность и согласованность движений говорят о принятом едином решении, единой воле, едином действии лиц святой Троицы: спасти человека ценою крестной жертвы Сына человеческого. Определение это кладет начало домостроительству спасения рода человеческого...

Три ангела тесным кольцом окружают трапезу и стоящую на ней чашу с таинственным содержимым. Хотя их взоры не устремлены на чашу, но движение десниц сосредоточено вокруг нее. Не указывается ли этим, что чаша является центральным объектом, объединяющим их мысль, завершающим их действия?

Содержимое чаши — это единственное на иконе темное, почти черное пятно, резко выделяющееся на белом фоне трапезы и находящееся в полном контрасте с оранжевой (золотистой) окраской самой чаши, с золотым фоном иконы и празднично яркими расцветками одежд ангелов. Самая чаша стоит на трапезе. Последняя — прямоугольной формы и походит больше на жертвенник или престол. Гладкая поверхность сверкающей белизны не похожа на скатерть обычного стола. Четырехугольное отверстие в передней стенке трапезы (обычное отверстие, оставляемое в мраморных престолах для вкладывания мощей) показывает значительную толщину стенки трапезы. Сопоставляя массивность стенки с ровными, прямыми, резко очерченными гранями, можно предположить, что трапеза сделана из мрамора (или из тесаного камня). Передними углами трапеза несколько «утесняет» фигуры ангелов, чем отчасти объясняется неудобное положение ног и ступней. Благодаря выпуклому очертанию колен ангелов трапеза кажется имеющей очертания большой чаши.

Изображение чаши, стоящей на трапезе, могло быть навеяно иконописцу библейским повествованием о трапезе Авраама, который поставил перед ангелами уготованного тельца. Но на данной иконе чаша, очевидно, имеет особое символическое значение. Так как трапеза очень похожа на жертвенник, то чаша может выражать идею жертвы, идею, тесно связанную с общей композицией иконы и составляющую не только композиционный, но и «догматический» центр иконы.

Лица ангелов задумчивы, серьезны, исполнены глубокой внутренней скорби...

Чаша по суду правды божией поставлена перед Сыном человеческим, Отцом будущего века, как выражение воли Отчей — избрать его Спасителем мира. В таком освещении чаша — совокупность грехов всего человечества, символ страдания человека от греха и смерти...

«Неужели мне не пить чаши, которую дал мне Отец?» (Иоан. 18, 11) — так отвечать может только любовь сыновняя на произволение Отца. Поэтому в догматическом освещении чаша напоминает о страданиях и крестной смерти Иисуса Христа и является символом искупления человека от греха кровию Агнца; она может быть и прообразом евхаристии, заменившей ветхозаветные жертвы.

«Совет Предвечный и искупительная жертва» — такова мысль, выраженная композицией иконы. Бог Советом Отчим предопределяет чашу страданий. Сын возлюбленный послушно приемлет ее. Дух святой утверждает истину определения и непреложности жертвы... Так постепенно вводит иконописец в глубину тайны искупления, открывает миру, что любовь божественная есть любовь жертвенная: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Иоан. 15, 13).

Композиция иконы показывает, что ум иконописца то погружается в созерцание тайны святой Троицы, то изумляется премудрости божественной любви, изыскивающей пути к спасению человека. Его религиозное чувство то открывает в догматах пленяющую разум красоту мысли, или вернее источник живой веры, то разрешает мучительную проблему греха и искупления. Художественный талант и зрелый опыт избирают самые доступные символы и образы для изображения предметов веры. Глубокие личные переживания, сострадание народу в его скорбях способствовали созданию глубоко православной по содержанию, дорогой верующему сердцу иконы Святая Троица.

Рублев как инок-созерцатель обладал исключительной способностью одухотворять образ. Он является в нашем представлении «духоносцем», «боговидцем» — лицом, отмеченным особой силой благодати. Краски и линии кисти Рублева «звучат» как струны или голос певца. Сила его творчества не только в его необычайном таланте как художника и мастера, но и в присущем ему благодатном даре наглядного раскрытия содержания православных догматов, способности запечатлеть в незабываемых образах вечную красоту божественной Истины.

Символ веры для него — голос Церкви, наивысшее проявление просвещенного Духом святым соборного разума, объявившего сущность веры. Что провозгласил и написал на пергаменте за тысячу лет перед этим Афанасий Великий, то изобразил кистью Андрей Рублев. Выношенный в сердце, согретым любовью, образ святой Троицы заблистал яркими красками и сделался источником радости, духовного утешения и размышления для многих поколений.

Поразителен самый факт возникновения этого гениального произведения, живого «гимна любви», на Руси в начале XV века, среди всеобщего мрака и угнетения, среди постоянной опасности уничтожения огнем и мечом. Но не менее поразительно и построение величественного каменного Троицкого собора на месте пожарища, оставленного Едигеем. Эти факты свидетельствуют, что в наших предках «совершенная любовь изгоняла страх» (1 Иоан. 4, 18)...

Создать образ, достойный собора, воздвигаемого во имя святой Троицы, и притом «в похвалу преподобного Сергия», — вот стремление, воодушевлявшее благоговейного инок.

Но мог ли думать «смиранный инок» Андрей, что образ, созданный им, переживет века, станет истинным мерилем красоты, будет провозглашен мировым произведением искусства, объявлен общенародным достоянием, а скромная обитель — Андрониев монастырь, место его погребения, — станет народным архитектурным памятником с присвоением ему имени Андрея Рублева!

Голубцов Н. Пресвятая Троица и домостроительство. (Об иконе инокa
Андрея Рублева). — Журнал Московской патриархии.
1960, № 7, с. 32, 35 — 36 и 40.

НАТАЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА ДЕМИНА

В 1947 году, когда было принято решение правительства об учреждении в Москве, в Спасо-Андрониковом монастыре, Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, одним из первых его работников была Наталия Алексеевна Демина. Она и Давид Ильич Арсенишвили — подлинники организаторы этого всеми любимого теперь московского музея, без коллекций которого уже невозможно представить ни саму русскую средневековую живопись, ни изучение этой живописи.

Имя Н. А. Деминой неотделимо не только от истории музея, но и от изучения искусства великого русского художника. Список печатных работ Наталии Алексеевны невелик, и, за одним-двумя исключениями, все они посвящены живописи Рублева. Вот названия некоторых ее статей: «Поэзия живописи Андрея Рублева», «Национальные истоки творчества Андрея Рублева», «Историческая действительность XIV—XV веков в искусстве Андрея Рублева и художников его круга», «Троица Андрея Рублева». В 1972 году лучшие работы Н. А. Деминой, печатавшиеся ранее в журналах или специальных сборниках, собраны ею в отдельной книге «Андрей Рублев и художники его круга». В новый сборник вошла и главная работа Н. А. Деминой — о «Троице». Изучению иконы «Троица» Н. А. Демина посвятила многие годы жизни. Работа была начата в конце войны и с течением времени

выросла в небольшое, но емкое по содержанию исследование. Н. А. Деминой затронуты не столько фактические, сколько принципиальные вопросы, связанные с изучением «Троицы»: иконографическое и общее содержание, литературные источники и символика, особенности композиционного построения и колорит, значение «Троицы» в истории русского изобразительного искусства с XV по XVI век.

Исследовательская полнота и характерная для творческого метода Н. А. Деминой поэтическая интерпретация произведения Рублева таковы, что ее работа о «Троице» надолго останется руководящим пособием для каждого, кто изучает искусство Рублева и его эпохи.

В нашей антологии перепечатываются отдельные страницы из первого издания статьи Н. А. Деминой. Но так как в этой публикации смысловые абзацы по непонятной причине разделены на отдельные фразы, мы корректируем текст по новому сборнику статей Н. А. Деминой, ядро которого образует как раз ее исследование о «Троице».

Насколько велика популярная литература о Рублевском музее, настолько же она скудна о самой Н. А. Деминой. См.: Подобедова О. К читателю. — В кн.: Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972, с. 5—6.

Созерцание Троицы дает человеку радость обретения душевного равновесия, тишины и умиротворенности. Обычно о ней говорят: ее цвет звучен, линии певучи и ритмичны, она гармонична и т. д. К этому можно добавить, что она, как музыка, способна затрагивать чувства, невыразимые словами. Как поэзия в искусстве слова приближается к музыке, так и живопись Троицы музыкальна и поэтична. Рублев был, бесспорно, величайшим поэтом в живописи.

Идейным и композиционным центром Троицы является чаша с головою жертвенного тельца, прообразующего агнца новозаветного, то есть душу Христа. Она означает любовь, готовую жертвовать собой. Вокруг престола с чашей группируются три задумчивых ангела. Они образуют как бы замкнутый круг — символ света, вечности и любви.

Трапеца ангелов символична. Древнейшим символом пищи духовной в истории

человечества является трапеза, пир. По словам византийского писателя VI века Исаака Сириянина, «любовь есть упоение души», она есть «пища ангельская», и «любви достаточно, чтобы напитать человека вместо пищи и питья... и когда достигнем любви, тогда... путь наш совершен, и пришли мы к острову тамошнего мира, где Отец, Сын и Дух святой», то есть достигается созерцание Троицы.

Многие тысячелетия люди вкладывали свои лучшие мечты о совершенстве в образ окрыленного человекоподобного существа. Крылатой древние греки представляли Nike — победу, Психе — душу человека, веря в ее прелесть и чистоту. В христианском искусстве ангелы — бесплотные силы. У них много разных значений. Они хранители, вестники, стражи, воины, аскеты и т. д. В их образах наиболее свободно воплощалось поэтическое воображение художников.

В Троице ангелы — «мысленные творения». У Рублева они делаются символами человечности. Изображая человека, он мыслит его как «земного ангела», а изображая ангела, видит в нем «небесного человека».

С тихой грустью, любовно склоняет средний ангел голову к ангелу, сидящему от него справа. Он как бы вопрошает и убеждает. Опустив руки на престол, он жестом благословения как бы указывает на чашу — символ жертвенной любви. Поза ангела, к которому он обращается, несколько напряженна, он сидит прямо, на его лице тень скорби. В задумчивой сосредоточенности он поднял руку и благословляет чашу, как бы изъявляя согласие на ее приятие. Покорно склоняется в сторону среднего погруженный в тихое раздумье третий ангел. Легкая гора над ним ритмически вторит его движению. Жест его правой руки, покоящейся на престоле, направлен тоже в сторону чаши. Всем этим завершается полное единство действия.

Жест благословения в древней Греции был ораторским жестом. В эллинистическом искусстве значило, что жестикулирующие таким образом ведут между собой беседу. Эта условность переходит в искусство Византии, а следовательно и в русское. В Троице изображена беседа двух ангелов. Она означает ниспослание богом Отцом своего Сына на выполнение им земной миссии страдания и смерти для спасения человечества и согласие последнего с волей Отца. Третий ангел — Дух — «утешитель» в страданиях, его вдохновением свершается жертва любви.

Общение ангелов безмолвно, оно только мысленно. Склонение и самоуглубленный взгляд среднего ангела как бы внушает правому мысль о необходимости жертвы. Едва приметное в ответ движение глаз вверх дает понять, что тот воспринял повеление и размышляет о нем. Покорно и задумчиво склонение третьего ангела в сторону среднего. В его облике отражены мир, тишина и согласие, завершающие все действие.

Необыкновенная душевная чуткость Андрея Рублева в Троице обрела поразительное по своей тонкости художественное воплощение. В его творении через богословскую оболочку ясно проступают глубокая философская мысль и знание человека.

Завет истинно античной мудрости звучит в словах Исаака Сириянина: «Всякую вещь красит мера. Без меры обращается во вред и почитаемое прекрасным». Это наставление соблюдено в Троице Рублева. Расположение масс и пропорции предметов в ней, начиная от доски иконы и до прямоугольного углубления в престоле, включено в строгую систему соотношений. В ней все проникнуто единой закономерностью; в ней нет ничего случайного, что могло бы иметь значение само по себе, без отношения к целому. Существуют в ней и тонко продуманные возможности отступлений от

строгое построения, как в лучшую пору античного искусства, когда художники умели быть свободными в пределах строгих правил эстетических канонов. Желая обратить особое внимание зрителя на чашу, являющуюся идейным центром изображения, и на среднего ангела, склонение которого предельно эмоционально выражает милосердие и любовь, Рублев сместил чашу и руку, на нее указующую, несколько вниз и вправо от центра иконы, а голову среднего ангела несколько влево от основной вертикали построения. Зритель действительно воспринимает их поэтому в первую очередь.

Построение композиции Троицы, подчиненное кругу, обуславливает первенствующее значение гибких и закругленных линий. Склонение фигур ангелов, горы, многозначительные жесты рук сопровождаются волнообразным колыхающимся ритмическим движением линий, очерчивающих ангельские крылья. Прямые энергичные линии и острые углы Рублев чередует с необыкновенным тактом с плавными закругленными, в которых заключено очарование музыкального ритма. Прямые сообщают необходимое разнообразие и предохраняют произведение от расплывчатости и безвольности, столь чуждых темпераменту Рублева. Несмотря на мягкость, гибкость и женственную грацию его образов, в них всегда чувствуется сдержанная сила...

Линия, очерчивающая силуэт, у Рублева прежде всего выразитель движения, а потом объема. Крайне обобщенная, она никогда не приостановит своего живого течения ради того, чтобы излишним изгибом выявить объем, что могло бы утяжелить форму. Некоторая вздутость в очерке одежд создает ощущение, что за ними скрывается безупречно стройное, но воздушное тело. Преувеличенная пышность прически с локонами придает особую хрупкость нежным лицам ангелов.

Характерная бесплотность ангелов Троицы создается также чистотой и прозрачностью красок, просвечивающих одна через другую, и особой утонченностью в рисунке и лепке ликов и рук. Этому же впечатлению способствует особая выразительность движений и поз.

Беседа ангелов в Троице изображена лишь символически: склонение среднего и правого в сторону левого, условные жесты рук — в остальном кажется, что общения между ними нет и каждый безмолвно как бы погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз сдержанна, как будто малейшее колебание может расплескать их драгоценную внутреннюю настроенность, которой они так полны. Здесь в совершенстве воплощено правило, провозглашенное позднее Леонардо да Винчи, что «движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит».

Та же осязательность невещественного свойственна характерному жесту ангелов, которым они держат свои невесомые посохи. Они только едва их касаются. Особенно выразителен жест правого ангела. То же выражение легкого касания свойственно и позам крайних ангелов. Их стройные фигуры как будто опираются слегка, с одной стороны, на подножие, а с другой — на острые концы одежд. В целом это как будто отражает то душевное состояние, при котором человек ни за что земное крепко не держится, и символизирует непривязанность к «вещам мира преходящего».

Если гибкая ритмическая линия является характернейшей чертой стиля Рублева, то колорит можно назвать душою его творений.

«Тень имеет природу мрака, а освещение природу света», — говорит Леонардо да Винчи. Про живопись Рублева мы можем сказать, что она имеет «природу света», так как тень в ней почти отсутствует. Темное пятно или сгущенный цвет появляются у Рублева лишь для того, чтобы подчеркнуть светлую природу цвета, с ним граничащего...

Красота и прелесть цветových сочетаний Троицы Рублева имеет такой характер, как будто цветовая гамма подбиралась не при ярком солнечном свете, а в светлый, но с рассеянным светом летний день, когда самые сокровенные оттенки предметов как бы проявляются и начинают мерцать с мягкой согласованностью.

Византийская и древнерусская иконопись не знала изображений, где реальный источник света, избираемый художником, определял [бы] тот или иной эффект или настроение произведения и гамму его колорита. Все изображенное на иконе представляло в равной мере ясности и четкости, чем исключалось напоминание о мире случайного и изменяемого бытия, но тот или иной характер света, которым освещал художник образ, представляя его в своем воображении, определял весь колористический строй произведения. Так, например, монументальные образы произведений Феофана Грека предстают как бы освещенные молниями его мощного темперамента. Они выступают у него из мрака и на мгновение озаряются столь ослепительным светом, что художник едва успевает схватить несколько характернейших бликов и цветов, создающих грандиозность впечатления, как это имеет место в фресках Спаса на Ильине в Новгороде. В византийской литературе подобные вспышки воображения уподобляются «неизреченным всецело и неопишваемым блистаниям божественной красоты».

На Руси такого рода изображения встречаются чаще всего в псковской школе живописи XIV века.

Они особенно должны были воздействовать на зрителей в полумраке храмов, освещенных свечами и лампадами.

Не таким был ровный, ясный, тихий свет Рублева... Вся интенсивность, полнота и прелесть чистых цветов Троицы может быть постигнута только при самом ярком дневном свете...

В византийском искусстве интенсивные мерцающие цветové сочетания уподоблялись драгоценным камням с их таинственным сдержанным мерцанием и давались в окружении темноватых полутонов. Яркие блики приобретали особую выразительность оттого, что накладывались на темный тон. Форма воспринимала свет и выявлялась постольку, поскольку ее лепил свет-блик.

Краски Рублева имеют не только цветосилу, но и светосилу. У него поражает необыкновенное сияние больших цветových пятен, выделяющихся на фоне светлых, нежных, вибрирующих полутонов. Светлые празелени, золотистые охры, лиловая прозрачная черлень как бы передают свет, исходящий от иконы. В живописи Рублева предметы не освещены светом, а излучают его, проникая через тонкие прозрачные красочные покровы на поверхность в виде белых и голубоватых пробелов и нежных высветлений лиц и рук с тончайшими переходами от тени к свету. При таком понимании проблемы света и цвета палитра Рублева сильно высветляется по сравнению с его византийскими и русскими предшественниками. Он смело дает свободу цветовым звучаниям своих лучистых голубцов и отказывается от резких бликов, предпочитая им нежные плавы. Небольшие штрихи бликов присутствуют у него как привычный прием старого искусства, но не они творят форму, как это имеет место в живописи Феофана Грека, — они только завершают ее.

Рублев создал новые художественные ценности, которых не знало до него ни искусство Византии, ни Древней Руси. Согласованное сияние ярких цветов, приведенных к гармоническому единству, безупречный музыкально-лирический ритм, слитность и единство свободного действия, композиционное равновесие — все это вместе взятое отлилось в понятие «рублевского стиля». Новым в творчестве Рублева оказался и его отказ от властного воздействия на зрителя. Весь ясный строй его произведений, и в особенности Троицы, не допускает ничего случайного, что могло бы нарушить покой зрителя или отвлечь его внимание. Его ангелы, погруженные в созерцание, не общаются с предстоящим, оставляя его свободным, принадлежащим самому себе. Лишь своим обаянием они вовлекают его в свой гармонический мир, располагая, по выражению Исаака Сириянина, «изумевать перед красотой собственной души» — и совершенством изображенного, добавим мы. Благодаря удивительной мудрости и такту художника моменты созерцания и самосозерцания сосуществуют у зрителя перед Троицей в гармоническом единстве, способствуя взаимному углублению друг друга.

В Троице как бы сокрыт величайший творческий потенциал, вызывающий у людей, смотрящих на нее, ответный творческий процесс. В этом заключается непреходящая ценность произведения Рублева, его неуываемая ценность для людей всех времен и национальностей. Глубокое философское содержание Троицы получило столь гармоническое и ясное художественное воплощение потому, что у Рублева страх перед смертью, страданием и одиночеством души оказался преодоленным всепоглощающим чувством доверия к закону жизни, понятому как любовь.

В Троице Рублева страдание пребывает как бы в прошедшем времени, в виде следа или печати страдания на уже ушедших из-под его власти предельно прекрасных образах. В своем мироощущении Рублев полон самоотверженной любви ко всему существующему. Для него аскетический подвиг перестал быть полем брани, он стал единственно возможной сферой бытия. Характерное для Троицы настроение «умиления» определялось византийскими авторами как «печаль, возбуждаемая сострадательной милостью», рождающейся от великой жалости. В этом чувстве отразилось широкое приятие мира гениальным сердцем художника, в нем причина его оптимизма и гармоничности.

Знаменитая Богоматерь Владимирская конца XI века, привезенная на Русь из Константинополя в Киев, оказала, по-видимому, весьма значительное влияние на Рублева. Он мог ее видеть и в Москве и во Владимире...

Древнерусскому человеку издавна было свойственно обращаться за помощью к женственному божеству: сначала к матери-земле, а затем к Богоматери. Рублеву Троица предстала скорее в образе женственном, чем мужественном. В Троице общий строй покорной женственности, обретающий полноту своей гармонии в сочетании грусти и любви, близок образу Владимирской. Их сближает идея жертвы и любви.

Владимирская — это величайшее материнское милосердие, жертвующее Сыном ради любви к миру. В Троице — бог Отец, также жертвующий «возлюбленным Сыном». В обоих произведениях «преклонение любви» выражено одинаково нежным склонением головы. В обоих произведениях глубоко личное получает значение общечеловеческого и подлинно монументального. Это качество стало отличительным признаком стиля Рублева.

Особая утонченная нежность ликов с узкими овалами, с закрытыми лбами, сильно преуменьшенными молчаливыми устами и преувеличенно большими глазами говорит о близости иконографического типа, однако, несмотря на сходство, в образах

византийского и русского художников имеется большое различие. Владимирская, несмотря на всю условность своей живописи, кажется более реалистичной, конкретной, оваянной сгущенной атмосферой чувства благодаря воздушной изменчивости светотени, живости взгляда Богоматери и страстной выразительности младенческой ласки. Лики ангелов Рублева при сопоставлении с Владимирской кажутся лишеными элементов жизненной изменчивости. Они настолько обобщенны, что воспринимаются как знаки, символы человечности. Прямые, скорбно сжатые брови Владимирской у Рублева обращаются в легкие дугообразные, что придает лицам ангелов более спокойное и безболезненное выражение. Свободная живописность приемов Владимирской сменяется у Рублева большей графичностью, хотя остается тщательность моделировки светотени тончайшими прозрачными плавями. Прямые линии носа у ангелов и более светлые тени передают форму менее пластичную, чем у Владимирской.

Самое значительное различие между этими двумя гениальными произведениями, несмотря на их глубокую взаимосвязь, заключается в способе художников воздействовать на зрителя. Тайной обаяния Владимирской является сила ее взгляда, что заставляет вспоминать о традициях иллюзионистического портрета, оживотворяющих византийскую живопись на протяжении многих столетий. Всякий человек, стоящий перед Владимирской, равно встречает скорбный взгляд всепрощающего сострадания. Ответная на этот взгляд эмоция зрителя как бы находит воплощение в образе младенца, приникшего к матери в порыве страстной нежной ласки. Его взгляд, напряженно устремленный на ее лик, снова возвращает внимание зрителя к тому, что поразило его в первое мгновение, то есть к глазам Богоматери. Таким образом, волнуемое в своем драматизме общение с памятником превращается в иллюзию общения с живым существом.

В Троице Рублева совсем иное. В ней нет прямого общения ангелов со зрителем; цель художника — дать ему ощутить полноту самосознания. Он, как бы воодушевившись величайшим доверием к человеку, делает зримой сокровенную красоту своей души. Созданный им образ рождает созвучие в душе человека. Без воздействия художественного произведения чувство и его осознание не в силах были бы достигнуть такой наивысшей степени ясности и возвышенности, до которых их поднимает созерцание Троицы. В своей разумной уравновешенности и соразмерности всему человеческому Рублев ближе к эллинам классической поры, чем к напряженно-взволнованным людям эллинистического мира и Византии.

Демина Н. А. Троица Андрея Рублева. М., 1963, с. 45—46, 48, 61—62, 71, 72—74, 76—77, 80 и 82—85.

ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ

Всем, кто когда-либо интересовался историей византийского, итальянского и русского искусства, известны книги и статьи выдающегося советского ученого Виктора Никитича Лазарева (1897—1976). Подобно Ф. И. Буслаеву, Н. П. Кондакову и Д. В. Айналову, он оставил яркий и значительный след в нашей науке. Обладая на редкость чутким восприятием искусства, широтой эрудиции, современной исследовательской методологией и, наконец, талантом ясно и понятно излагать свои впечатления и суждения, он привлекал самые широкие круги читателей: от узкого специалиста в той или иной области знания до обыкновенного любознательного человека.

О «Троице» Андрея Рублева В. Н. Лазарев писал неоднократно, но все новые тексты об этой иконе из его трудов о русской иконописи повторяют, с незначительными изменениями, специальную статью, опубликованную в 1958 году на французском языке и в 1970-м на русском. По словам самого автора, работая над статьей, он имел на руках еще не изданное в то время исследование о «Троице» Н. А. Деминой, из которого им позаимствованы отдельные весьма тонкие наблюдения о колорите иконы, а также иконографические подробности. Это, конечно, не означает, что статья В. Н. Лазарева лишена оригинальности. Досконально зная литературу предмета, он охотно использовал правильные и всеми признанные суждения о «Троице» других авторов, своих предшественников, если они не противоречили его личному восприятию памятника. Но в контексте статьи В. Н. Лазарева о «Троице» все ранее известные факты и наблюдения приобретают совсем новую окраску. Более того, в литературе о «Троице» его статья является наиболее значительной: освещая этот памятник с научно-объективной точки зрения, она в то же время написана так ясно и просто, что приобщает к шедевру Рублева всех интересующихся искусством Древней Руси.

В. Н. Лазарев избегал пускаться в беспочвенные размышления, но если ему приходилось высказываться о спорных фактах, он старался тщательно

аргументировать свою точку зрения. Именно так воспринимаются его мнения о дате создания «Троицы» и о том, кого олицетворяет каждый из трех ангелов. Во всех работах В. Н. Лазарев твердо настаивает на сравнительно ранней дате иконы, около 1411 года, полагая, что столь совершенное произведение не могло быть исполнено Рублевым в старости, когда он принимал участие в украшении каменного Троицкого собора, строительство которого закончилось в 1424 году. Последовательно отстаивалось им и мнение о левом ангеле как бже Отце, а о среднем как об Иисусе Христе. Но основанием для таких определений ему послужила не столько формулировка Символа веры, сколько обычные для Христа одежды среднего ангела и то, что в подавляющем большинстве других русских изображений Троицы средний ангел действительно изображает Христа и обозначается крестчатым нимбом, клавом либо свитком в руке.

Как никто другой, В. Н. Лазарев был наделен чувством равновесия анализа и синтеза. Поэтому замечания о датировке иконы или описание составляющих Троицу фигур и предметов не заслоняют у него образа в целом, и вся статья имеет характер синтезирующей работы о «Троице».

О В. Н. Лазареве имеется немало специальных работ, опубликованных в основном по случаю его юбилейных дат и после смерти. В целом они неплохо характеризуют его плодотворную научную деятельность, но сохраняется задача издания его полной творческой биографии, поскольку она была бы глубоко поучительной для нового поколения русских (а отчасти и зарубежных) историков искусства. См.: Гращенков В. Н. Виктор Никитич Лазарев. — В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 5—23 (на с. 24—30 «Список трудов В. Н. Лазарева»); Попова О. С. Виктор Никитич Лазарев (1897—1976). — Советское искусствознание, 1976, вып. 2. М., 1977, с. 275—286; Ruzsa Gy. Viktor Nikitič Lazarev (1897—1976). — Acta Historiae Artium, t. XXIII, fasc. 3—4. Budapest, 1977, p. 357—374.

Создавая Троицу, Рублев, несомненно, исходил от византийских образцов. Вероятно, он использовал какую-нибудь панагию, донышко которой украшалось изо-

бражением Троицы. Но если на греческих панаягах фигуры ангелов чисто механически вписывались в круглую форму блюда, то у Рублева круг приобретает глубокий внутренний смысл, неотвратимо вытекавший из всего творческого замысла. Как мы увидим в дальнейшем, никакая иная композиционная формула была бы здесь невозможна, потому что только построение по кругу — этой идеальной по своей центрической уравновешенности фигуры — могло создать то настроение торжественного покоя и особой просветленности, к которому стремился художник.

В рублевской Троице хотели усматривать отголоски готического и итальянского искусства. Ее сближали с произведениями и Дуччо и Симоне Мартини, полагая, что грация рублевских ангелов навеяна образами сиенских живописцев. Такая точка зрения на икону русского мастера [была] довольно широко распространена как в нашей отечественной, так и в зарубежной литературе. В свете новейших исследований можно определенно утверждать, что Рублев не знал памятников итальянского искусства, а следовательно и ничего не смог из них позаимствовать. Его главным источником была византийская живопись Палеологовской эпохи и притом столичная, константинопольская живопись. Ее произведения он имел полную возможность изучить в Москве, где работы царьградского мастерства всегда высоко ценились. Именно отсюда почерпнул он элегантные типы своих ангелов, мотив склоненных голов, трапезу прямоугольной формы. Но крайне характерно, что он не ограничился использованием константинопольской традиции. Он знал и восточные памятники, иначе трудно было бы объяснить такие детали его иконы, как более высокое положение среднего ангела или размещение боковых ангелов перед трапезой. На основе органического сочетания царьградских и восточных традиций сложилась иконография рублевской Троицы. И все же мы воспринимаем ее как вполне оригинальное решение, в такой мере удалось художнику вдохнуть новую жизнь в традиционный иконографический тип.

Библейская легенда рассказывает, как к старцу Аврааму явилось трое прекрасных юношей и как он вместе со своей супругой Саррой угощал их под сенью дуба Мамврийского, втайне догадываясь, что в них воплотились три лица Троицы. Византийские и восточнохристианские художники обычно передавали этот эпизод с большой обстоятельностью. Они изображали уставленную яствами трапезу и суетливо прислуживавших ангелам Авраама и Сарру, они даже вводили побочный эпизод с закланием тельца. Для них эта сцена была прежде всего историческим событием, произошедшим в определенном месте и в определенный час. Рублев сознательно отказывается от такого толкования. В его иконе отброшено все второстепенное и несущественное: опущены фигуры Авраама и Сарры, отсутствует эпизод с закланием тельца, отпали отягощающие трапезу многочисленные яства. Остались лишь три фигуры ангелов, трапеза, евхаристическая чаша, дуб Мамврийский, дом и скала. При подобной трактовке из иконы изгонялось всякое действие, всякий намек на исторический характер запечатленного в ней события. Фигуры трех ангелов воспринимались как символ триединого божества и как прообраз евхаристии.

В иконе Рублева, созданной для длительного созерцания, нет ни движения, ни действия. В полном молчании восседают на невысоких седалищах три ангела. Их головы слегка склонены, их взгляд устремлен в бесконечность. Каждый из них погружен в свои думы, но в то же время все они выступают носителями единого переживания — смирения. Композиционным центром иконы является чаша с головою жертвенного тельца. Поскольку телец есть ветхозаветный прообраз новозаветного агнца, постольку чашу следует рассматривать как символ евхаристии. Руки среднего и ле-

вого ангелов благословляют чашу. Эти два жеста дают ключ к раскрытию сложной символики композиции. Средний ангел — Христос. В задумчивой сосредоточенности, склонив голову влево, он благословляет чашу, изъясняя тем самым готовность принять на себя жертву за искупление 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». Таким образом, здесь представлен акт величайшей, по учению церкви, жертвы любви (Отец обрекает своего Сына на искупительную жертву за мир). Но этим художник не ограничивается. Он запечатлевает одновременно и акт величайшего послушания — изъяснение Сыном готовности на страдание и принесение себя в жертву миру. Рублев претворяет здесь традиционный иконографический тип в глубочайший символ, который заставляет нас по-новому воспринимать эту старую иконографическую тему.

Для произведения средневекового искусства типична символичность замысла. Рублевская икона не представляет в данном отношении исключения. И в ней моменты символического порядка играют немалую роль, причем символическая трактовка распространяется также на второстепенные детали иконы — здание, дуб Мамврийский и скалу. Эти три элемента композиции ничего не вносят в характеристику конкретной среды. Они ее не уточняют, а, наоборот, содействуют впечатлению вневременности и внепространственности. Дерево — это не столько дуб Мамврийский, сколько древо жизни, древо вечности. Светозарные палаты — это не только дом Авраама, но и символ Христа-домостроителя и символ безмолвия, то есть совершенного послушания воле Отца. Гора — это образ «восхищения духа» (именно так она обычно трактуется в Библии и Евангелии). Можно было бы без труда продолжить толкование символического содержания рублевской иконы. Однако сказанного вполне достаточно, чтобы уяснить исключительную сложность ее идейных истоков.

На современного зрителя, хотя он и не знаком со всеми тонкостями средневекового богословия, рублевская икона все же производит неотразимое впечатление. Чем это объяснить? Конечно, тем, что в рублевской Троице символизм чисто церковного типа перерастает в нечто несоизмеримо более значительное — в символ человеческой любви и дружбы. Вот почему икона исполнена такой неувядаемой свежести. Ее идейное содержание гораздо глубже и действеннее, нежели простая совокупность церковных символов.

Старые источники указывают, что Рублев написал икону Троицы в похвалу Сергию Радонежскому. Иначе говоря, икона была создана в память того человека, который всю свою жизнь призывал к прекращению подтачивавших силы Руси братоубийственных феодальных распрей, который принимал активное участие в идейной подготовке Куликовской битвы, который проповедовал дружбу и любовь к ближнему, который всегда был склонен протянуть руку помощи маленьким людям. Действительность лишь частично оправдала надежды Сергия. Несмотря на то, что Московское княжество встало на путь быстрого подъема и близился час освобождения от татарского ига, жизнь продолжала оставаться трудной, полной опасностей, необеспеченной... Не утихали княжеские междоусобия, мор и голод. «Насилие со стороны сильных, хитрость, коварство со стороны слабых, недоверчивость, ослабление всех общественных уз среди всех» — вот черты, господствовавшие, по мнению С. М. Соловьева, в русской жизни того времени. В этих условиях личность Сергия

приобретала совсем особое значение. Он обладал неотразимым моральным авторитетом, с ним связывались мечты о национальном раскрепощении и социальном мире. В представлении людей XV века Сергей был не только великим «сердцеведом», но и великим человеколюбом. Вот почему в икону, написанную в его память, Андрей Рублев вложил идею мира, идею гармонического согласия трех душ. Для него ангелы, символизировавшие триединое божество, были живым напоминанием о заветах Сергия. Здесь оказалась воплощенной, в совершенных художественных формах, страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в современной им действительности и которые были неосуществимы в тогдашних исторических условиях. И как раз потому, что мечта эта была чистой, благородной и высокочеловечной, она приобрела такую широту звучания.

Как и во всяком гениальном художественном произведении, в рублевской Троице все подчинено основному замыслу — и композиция, и линейный ритм, и цвет. С их помощью Рублев достигает того впечатления тихой умиротворенности, которое его икона порождает у любого непредубежденного зрителя. В ней есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному и пристальному созерцанию. Перед Троицей хочется «единствовати и безмолвствовати», она заставляет усиленно работать нашу фантазию, она вызывает сотни поэтических и музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия. После соприкосновения с рублевским творением зритель уходит внутренне обогащенным, что лишней раз говорит о ее исключительных художественных достоинствах.

Когда начинаешь всматриваться в рублевскую икону, то в ней прежде всего поражает одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию. Это самые поэтические образы всего древнерусского искусства. Тела ангелов стройные, легкие, как бы невесомые. На ангелах простые греческие хитоны, поверх которых наброшены ниспадающие свободными складками гиматии. Эти одеяния, при всей своей линейной стилизации, все же дают почувствовать зрителю красоту скрывающегося за ними молодого гибкого тела. Фигуры ангелов несколько расширяются в середине, иначе говоря, строятся по столь излюбленному Рублевым ромбоидальному принципу: сужаются сверху и книзу. Тем самым они приобретают изумительную легкость. В их позах, жестах, в их манере сидеть не чувствуется никакой тяжеловесности. Благодаря преувеличенной пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Каждый из ангелов безмолвно погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз так сдержанна, как будто малейшее колебание может расплескать ту внутреннюю драгоценную настроенность, счастливыми обладателями которой они являются. Среди всех созданий древнерусских художников рублевские ангелы представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени сурового аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, а целиком с ним сливается. Это и есть причина того, почему при взгляде на рублевских ангелов так часто вспоминаются образы классического греческого искусства.

В иконе Троица мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Он звучит и в склоненной фигуре правого ангела, и в наклоне горы, дерева и головы среднего ангела, и в параболическом очерке фигуры левого ангела, и в придвинутых друг к другу подножиях. Но в отличие от итальянских тондо, с их несколько

нарочитыми композиционными приемами, этот лейтмотив звучит тихо, ненавязчиво. Художник не боится нарушить круговой ритм вертикальным положением дома, прекрасно зная, что этим он внесет только бóльшую гибкость и свободу в свою композицию. И его не смущает склоненное положение головы среднего ангела, нарушающее симметрию в верхней части иконы, потому что он уверенно восстанавливает равновесие, сдвигая подножия несколько вправо. Вправо же сдвинута и евхаристическая чаша, чем создается еще бóльший противовес склоненной влево голове среднего ангела. Благодаря широкому использованию таких свободных асимметрических сдвигов композиция приобретает редкую эластичность. Целиком сохраняя свой центрический характер и отличаясь равновесием масс, она в то же время обладает чисто симфоническим богатством ритмов — в такой мере разнообразны отголоски основной круговой мелодии.

Положив в основу своей композиции круг, иначе говоря геометрическую, а не стереометрическую фигуру, Рублев тем самым подчинил композицию плоскости иконной доски. Хотя боковые ангелы сидят перед трапезой, а средний позади нее, все три фигуры кажутся расположенными в пределах одной пространственной зоны. Эта зона минимальна по своей глубине, и глубина ее находится в строгом соответствии с высотой и шириной иконной доски. Из этой соразмерности трех измерений рождается та законченная гармония, которая делает рублевскую икону столь совершенным произведением искусства. Если бы фигуры были более объемными, а пространство более глубоким, то гармония оказалась бы тотчас нарушенной. Именно потому, что Рублев трактует свои фигуры чисто силуэтно и делает линию и цветовое пятно главными средствами художественного выражения, ему удается сохранить тот плоскостный ритм, который всегда так привлекал русских иконописцев и благодаря которому его композиция обладает удивительной легкостью.

Строя свою композицию по кругу и подчиняя ее тем самым плоскости иконной доски, Рублев сознательно не пользуется светотеневой моделировкой. Последнюю ему заменяет линия, которой он владеет с большим искусством. В его линиях есть нечто столь певучее, столь мелодичное, они согреты таким глубоким чувством, что их воспринимаешь как переложенную на язык графики музыку. Чтобы убедиться в этом, достаточно проследить взглядом за плавным бегом линий, очерчивающих фигуры ангелов. Эти линии мягки и в то же время упруги, в них круговая мелодия повторяется в десятках отголосков, всегда неожиданно новых и чарующе прекрасных. Но Рублев не довольствуется одними закругленными линиями. Он умеет их чередовать и с прямыми линиями, и с диагонально направленными, и с образующими острые углы, благодаря чему он вносит необычайное богатство ритмов в свою композицию. И он умеет с помощью линий раскрыть идейное содержание образа и уточнить отдельные мотивы движения. Так, например, каскад прямых линий плаща среднего ангела влечет взгляд зрителя к его правой руке, указывающей на евхаристическую чашу (идейный и композиционный центр иконы). Косые складки гиматия правого ангела подчеркивают его склонение к центру. Изогнутый клав среднего ангела вторит наклону его головы. Параболические линии силуэтов правого и среднего ангелов, горы и дерева устремляются в левую сторону — к фигуре левого ангела, символизирующего бога. Ножки седалища, пилястры здания и прямо поставленный посох левого ангела заключают его фигуру в сферу прямых линий, что задерживает на ней внимание зрителя. Наконец, с тонким тактом обыгрывает художник линии посохов: наклоненный посох правого ангела указывает на исходную точку горы, более прямо поставленный посох среднего ангела фиксирует наш взгляд на дереве,

вертикально стоящий посох левого ангела перекликается с прямыми линиями архитектуры. Таким образом, посох каждого ангела указывает на его эмблему.

Пожалуй, самым замечательным в иконе Рублева является ее колорит. Она прежде всего воздействует на нас своими дивными красками, в которых есть ни с чем не сравнимая певучесть. Именно краски, в сочетании с плавными линиями, определяют художественный облик иконы — ясный, чистый и гармоничный. Колористическую гамму Троицы можно было бы назвать дружелюбной, потому что в ней с поразительной наглядностью выражено дружественное согласие трех ангелов.

Свои краски Рублев, по-видимому, подбирал не при ярком солнечном свете, а в светлый, с рассеянным освещением летний день, когда самые сокровенные и тонкие оттенки предметов как бы проясняются и начинают мерцать с мягкой согласованностью. Любопытно, что тень у Рублева почти отсутствует. Если он вводит темное пятно или сгущенный цвет, то лишь для того, чтобы подчеркнуть светлую природу граничащего с ним цвета. Благодаря такому пониманию колорита Рублевым его палитра отличается не только своим предельно высветленным характером, но и редкой прозрачностью. Станным образом она напоминает палитру одного из величайших итальянских колористов — Пьеро делла Франческа.

Цветовой строй иконы определяется трехкратным звучанием голубца. Эта чистая ляпис-лазурь — драгоценнейшая и высокочтимая среди средневековых мастеров краска — повторяется в гиматии среднего ангела, в хитонах боковых ангелов и в подпапортках крыльев, причем художник дает ее в оттенках различной силы — от ярчайших ударов голубого на гиматии центральной фигуры до светлых и очень нежных небесных переливов на подпапортках. Фигура среднего ангела выделена не только интенсивностью голубца, но и густым, сочным тоном темно-вишневого хитона. Благодаря тому, что она опирается на белоснежный престол, в ней нет никакой тяжеловесности, и она кажется столь же невесомой, как и фигуры боковых ангелов. Одежды последних окрашены в более легкие цвета: серебристо-лиловый плащ левого ангела имеет голубые пробелы, серебристо-зеленый плащ правого ангела — светло-зеленые пробелы. Этот нежный и чистый цвет, напоминающий тон зеленеющей ржи, находит себе отдаленные отголоски в зеленоватых оттенках горы, дома и луга. Седалища и крылья ангелов — интенсивного золотисто-желтого цвета. Они скрадывали переход от ярких одежд к золоту фона, ныне почти целиком утраченному. Золотистый оттенок присущ и лицам.

Художник добился тончайшей гармонии красок, они дополняют одна другую и перекликаются друг с другом. Каждая из них звучит с такой безупречной чистотой, что, покидая зал, где выставлена Троица, зритель еще долгое время ощущает звучание этих удивительных красок. И воспоминание о рублевском голубце остается в его сознании как незабываемое художественное впечатление.

Троица Рублева вызвала бесчисленные подражания. Она была любимейшей иконой древнерусских художников. Но ни один из них не сумел подняться до нее в своем собственном творчестве. Даже старые копии не передают и сотой доли ее обаяния. Рублев создал ее в один из тех счастливых моментов вдохновения, которые бывают только у гениев. Вероятно, он сам не смог бы написать безупречное повторение этой вещи. Все то, что он почерпнул от своих русских учителей, от Феофана, из византийской живописи, он отлил здесь в классические по своей зрелости формы. Он сочетал сложную средневековую символику с чистотой и непосредственностью чувств рус-

ского инокa, сохранившего живое воспоминание о деле Сергия. Он взял краски для своей иконы не из сумрачной византийской палитры, а из окружающей его природы, с ее березками, зеленеющей рожью, золотистыми колосьями, яркими васильками. И ему удалось создать такое произведение, которое мы по праву рассматриваем как самую прекрасную русскую икону и как одно из величайших произведений всей древнерусской живописи.

Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования.
М., 1970, с. 293—299 (из статьи «Троица Андрея Рублева»).

МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ АЛПАТОВ

Никто не писал об Андрее Рублеве и его «Троице» столько, сколько один из ведущих советских историков искусства, Михаил Владимирович Алпатов (1902—1986). Напомним, что еще в 1927 году он опубликовал статью об иконографии Троицы на Востоке и Западе. Затем, в 1943, 1959 и 1972 годах, им изданы три книги о творчестве Рублева: от совсем небольшой брошюры до монографии. Параллельно готовились специальные работы: «Рублев и Византия» (1958, = 1967), «Классическая основа искусства Рублева» (1958, = 1967), «О значении Троицы Рублева» (1963, = 1967), «Андрей Рублев и русская культура» (1971). Не приходится говорить о разного рода газетных и журнальных заметках и статьях на ту же тему, а также о трудах по истории русской живописи в целом. Такое обилие научных и популярных работ означает, что М. В. Алпатов имел возможность затронуть все значительные проблемы, связанные с изучением искусства Рублева.

Можно без преувеличения сказать, что М. В. Алпатов сделал особенно много для приобщения русского и иностранного читателя к творчеству великого художника. Его книги и статьи о Рублеве неоднократно перепечатывались в СССР и переводились в Италии, Германии, Франции, Венгрии, Польше, Румынии, Чехословакии, Югославии. Логика самого исследования привела наконец автора к понятному желанию изложить свои взгляды на Рублева и его искусство в одной большой книге. Так появилась монография М. В. Алпатова «Андрей Рублев. Около 1370—1430» (М., 1972). Эта книга дает наиболее полное представление о взглядах М. В. Алпатова на художника и его время, поскольку сюда вошли и разделы по специальным вопросам, о которых ранее им публиковались краткие статьи.

Характерная черта всех работ М. В. Алпатова о Рублеве — необыкновенная широта восприятия искусства. Литература, философия, природа, ду-

шевные качества и национальный характер русского человека, поэзия всех времен и народов вовлекаются в рассказ о русском искусстве рубежа XIV—XV веков. Нельзя отказать М. В. Алпатову в умении пробуждать в людях поэтическое чувство. Но вместе с тем не всегда можно в его работах обнаружить ту четкую грань, где кончается наука и начинается литература на научную тему. Автор обладает редким, если не сказать уникальным, даром популяризатора. Он умеет ясно, просто, доходчиво рассказать о прошлом и раскрыть для малоподготовленного читателя поэзию искусства Древней Руси. Отлично понимая, что пути к этому искусству лежат иной раз через весьма далекие от него ассоциации из области новейшей культуры, М. В. Алпатов не боится упоминать для понимания ангелов «Троицы» даже такие, далекие литературные образы, как Татьяну Пушкина или Асю и Лизу Тургенева. Такие же воспоминания приходили на ум и В. Н. Щепкину, когда он писал трактат «Душа русского народа в его искусстве».

В нашей антологии помещены четыре кратких отрывка из отдельных статей М. В. Алпатова, большой раздел о «Троице» из его книги «Андрей Рублев» и выдержка из статьи к альбому «Краски древнерусской иконописи». Взятые в целом, они дают достаточно полное представление как об иконе Рублева, так и о творческом методе самого М. В. Алпатова.

Для более полного ознакомления с личностью и творческим наследием М. В. Алпатова см.: Дмитриева Н. М. В. Алпатов — выдающийся ученый, пропагандист искусства, педагог. — Искусство, 1975, № 3, с. 40—47; Сарабянов Д. В. Михаил Владимирович Алпатов. набросок к портрету. — В кн.: Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. М., 1979, с. 7—12; Данилова И. Ученый, педагог, художник. — Художник, 1983, № 3, с. 39—40 и 57.

...Русские мастера не имели в своем распоряжении таких шедевров античного искусства, которые были перед глазами византийцев. Это делало их путь к античности более трудным. Но в искусстве решающее значение нередко имеет не столько непосредственное соприкосновение одного мастера с другим, сколько их общие тенденции. Наперекор классическим тенденциям сильное воздействие оказывал на византийское искусство суровый догматизм церкви. Любовь к античным формам ча-

сто превращается у византийцев в утонченную, но мало плодотворную стилизацию. Им часто не хватало непосредственного чувства, способности оживить традиции классики. Русским мастерам, и особенно Рублеву, было суждено произвести нечто вроде расшифровки древнего палимпсеста, то есть под позднейшими записями и наслоениями веков обнаружить чудесные остатки древней мудрости и вкуса.

В русской живописи XV века усиливаются черты, близкие к тому течению аттического искусства V века, которое полнее всего проявилось в надгробных стелах и в белофонных лекифах. Эти произведения проникнуты духом Софокла. В них царит мудрость, благочестивая покорность, сердечность. Все происходит среди людей, но сами они подобны бессмертным. Перед лицом смерти в человеке пробуждается созерцательность. Никогда еще искусство не выражало так полно дружбу среди людей. Действие в этих изображениях почти исчезает, бытовые мотивы почти не имеют в них доступа. Язык лаконичный и вместе с тем символический. Каждый образ ведет к пониманию внутреннего смысла жизни. В этом сказываются поиски основы вещей, которой вдохновлялась и древнегреческая философия. Выделяя в предметах лишь общие очертания, греческие мастера проявляют влечение свое к правильным формам, к той тайной мелодии зримого мира, о которой говорил еще Платон.

Удивительно, что смысл греческой мудрости был глубоко постигнут благочестивым иноком Рублевым. Во всяком случае, Троица Рублева ближе к этому течению греческого искусства V века, чем какой-либо другой шедевр XV века.

Троица Рублева — это настоящая икона, и в этом она отличается от греческих надгробных рельефов. Но поскольку речь идет об ее внутреннем смысле, необходимо признать, что в ней многое родственно античности. Три ангела сидят за трапезой, как и персонажи на стелах, погруженные в раздумье о таинстве жизни, о любви и страдании. Фигуры пребывают в особом пространстве, слегка выступают из плоскости, как и в греческих рельефах. Пропорции соразмерные, интервалы между фигурами уравновешенные, контуры плавные, и это также напоминает греческие стелы. Правда, образы Рублева более удлиненные, формы более легкие. Вместе с тем русский мастер проявляет большую чуткость к органической красоте человеческого тела. Рука ангела с тонкими удлиненными пальцами передана с той грацией и простотой, которая нас чарует в рельефах Парфенона. В ней чувствуется тот ритм, который господствует во всей иконе. Сочетание геометрической правильности с чуткостью к натуре — наглядное выражение классической основы искусства Рублева.

Нельзя отождествлять художественный идеал Рублева с тем, который вдохновлял мастеров V века. Но чем большеходишь в сравнительно-исторические исследования искусства, тем больше начинаешь понимать близость творчества народов, отделенных друг от друга пространством и временем, но воодушевленных общими стремлениями.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, 1.
М., 1967, с. 112—113, 115—116 и 117 (из статьи
«Классическая основа искусства Рублева»).

В ангелах Рублева не так полно раскрыты душевные силы человека, как в образах его западных современников. Зато Рублеву удалось увидеть в их слитном единстве и возвышенно-прекрасное и человечески-близкое; при этом самый порыв к высокому

у Рублева не настолько стремителен, чтобы за ним должно было последовать обратное движение, настроение смирения и покаяния, которое у западных мастеров, и в частности у Боттичелли, так часто сменяет радостные взлеты воображения. В ангелах Рублева выражена та совокупность нравственных сил человека, при которой ни одна из них не приходит в действие без участия другой.

Начиная с первых веков христианства вопрос о природе Троицы вызывал немало споров, немало глубокомыслия было потрачено Тертуллианом, Оригеном и многими другими богословами на разработку учения об единосущии, об ипостасях и об исхождении, немало изворотливости потребовала у отцов Никейского собора борьба с прямотой и здравомыслием Ария. Восточные отцы уподобляли Троицу природе отцовства, Августин уподоблял ее двойственной природе человеческого духа. Докматы обрастали учеными толкованиями, но представить их образно и наглядно было невыполнимой задачей.

За сто лет до Рублева величайший поэт средневековья Данте в завершающих строках своей комедии пытался рассказать, как ему представилась Троица в раю. Он говорит об увиденных им трех светлых кругах, сравнивает их с белыми лилиями, а себя — с геометром, пытающимся измерить окружность.

Если в искусстве можно говорить о постановке определенных задач и их решении, то Рублев в Троице решил задачу, над которой билось едва ли не все средневековье. Все представления о высшем благе, которым жили люди его времени, обрели в его Троице плоть и кровь, были выражены образно и наглядно. Троица Рублева поражает богатством своего содержания. Здесь и библейская легенда, и философское глубокомыслие, и рассказ, и созерцание, и беседа, и сосредоточенность, и нежность, и любовь, и задумчивость, и грусть, и сквозь грусть проглядывает светлая радость. Все так собрано вокруг главного образа, что предметы — горка, дерево, дом и чаша — характеризуют не только внешние обстоятельства появления трех юношей, но и их душевное состояние, поэтические мечты. Ничто не принуждало Рублева заключить свою композицию в круг, и все же круг, на который Данте смотрел недоуменным взором геометра, включен в художественную плоть, как скрытая мелодия пронизывает ее. Икона производит впечатление чего-то замкнутого, законченного, но в ней много движения, гибкости, скользящего плавного ритма.

Создание Рублева так и осталось неизвестно за пределами Московской Руси. Но можно думать, если бы Троица стала известна византийцам, они признали бы в ней счастливое завершение своих многовековых исканий.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, 1. М., 1967,
с. 107 и 111 (из статьи «Рублев и Византия»).

...Было бы модернизацией утверждать, что Рублев вовсе не задумывался, что означают три его ангела, и что он просто любовался ими. Но нельзя подходить к Троице, как зритель нового времени подходит к исторической картине — с желанием узнать, кого изображает каждая фигура. Нужно понять, что задачей Рублева в иконе на эту тему было показать не то, что отличает одно лицо Троицы от другого, а как раз обратное: показать и выразить средствами искусства, что они составляют нераздельное единство. Не нужно забывать и того, что Рублеву в высокой степени было свойственно ограничиваться намеком там, где есть опасность нарушить грань, отделяющую человека от высшей тайны бытия.

...В том, что Рублев знал относящиеся к его предмету тексты, их толкования, догматы и легенды и иконографическую традицию,— в этом нет никакого сомнения. Но вопрос заключается в том, выступает ли он в своей Троице в качестве иллюстратора священного текста, мастера, который заключает в оправу искусства содержание, выработанное еще до него, или же в рамках традиции он, как художник-мыслитель, силой творческого вдохновения создает новый смысл, новое содержание, эквивалент которому нельзя обнаружить ни в одном священном тексте, ни в одном постановлении вселенских соборов? Этот вопрос можно сформулировать еще и по-другому: в создании Троицы выразил себя больше благочестивый монах или вдохновенный художник? Говоря о Рублеве-художнике, я имею в виду не только чисто живописные достоинства Троицы, в особенности ее колорита, которые очень хорошо и выпукло обрисовал в своей работе И. Грабарь, а способность Рублева как художника-мыслителя, как создателя своего поэтического мира, которую И. Грабарь совершенно обошел молчанием.

...Это не значит, что Рублев отказывается от богословского понимания. В своем шедевре он как бы передал путь художника от бесхитростного повествования к пророческому вещанию, от него — к философскому прозрению, затем, поскольку над категориями потусторонности начинают преобладать человеческие идеалы дружбы и любви,— ко все большему приближению к человеку. На последней ступени все почерпнутое из традиций превращается в нечто преображенное художником. Человек поднимается на высшую ступень, обретает радость чистого созерцания, почти лицезреет тайну бытия. Рублев передает увиденное и пережитое лишь в самых общих чертах, чтобы не нарушить грани, за которой высокое и всеобщее может снизиться до уровня житейского и частного.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, 1. М., 1967, с. 121 — 122 и 125 (из статьи «О значении Троицы Рублева»).

Рублев часто прибегал к иносказаниям. Но и в них он всегда оставался художником: иносказание у него расширяет значение каждого изображения, придает ему общечеловеческий смысл. Но независимо от своего иносказательного смысла образы Рублева воздействуют как художественные образы. В фигурах Троицы и в их атрибутах заключено немало иносказательного. Вместе с тем три стройных крылатых существа в дружеском единении, с задумчиво склоненными друг к другу головами, как три грации в античных рельефах или в картинах Боттичелли и Рафаэля, захватывают каждого из нас прежде всего своей непосредственной силой, как захватывает песня, даже когда в ней непонятны слова, но слышится голос сердца. Вот почему Троица встречает такое восхищение на всех широтах мира и еще много веков будет трогать людей.

Алпатов М. В. Андрей Рублев и русская культура.—
В кн.: Андрей Рублев и его эпоха. Сборник статей
под ред. М. В. Алпатова. М., 1971, с. 12.

Рублев, конечно, знал византийские изображения Троицы, в которых три гостя Авраама были представлены в образе милостивых, кудрявых, крылатых юношей, похожих на языческих гениев. В византийских изображениях Троицы было больше

иллюстративности, в них всегда подробно передавались все обстоятельства появления ангелов перед Авраамом и перед его супругой Саррой, почтительно угощавшими гостей роскошными яствами. Композиции византийских Троиц обычно перегружены подробностями, им не хватает цельности и единства, даже когда они вписаны в круглое поле.

В отличие от византийских Троиц икона Рублева носит более умозрительный характер. В изображении эпизода библейской легенды художник стремился воплотить выработанные на основе античной философии и учения отцов церкви представления о непостижимом уму единстве трех существ, символизирующем духовное единство мира. Рублев жил среди людей, почитавших традицию. Согласно ей, он изобразил Троицу под видом трех ангелов, явившихся Аврааму, но он почти обошел молчанием обстоятельства их появления. В сущности, он ограничился как бы фрагментом из традиционной ветхозаветной Троицы и сосредоточил внимание на фигурах ангелов. На библейское повествование намекают лишь чаша на столе с головой тельца, дерево и палаты Авраама.

Естественно, что инок Андроникова монастыря писал свою Троицу с самыми благочестивыми намерениями, не помышляя о нарушении канонов...

До него и в Византии и на Руси известны были два рода изображения Троицы. Если преобладал средний ангел над другими, то в этом сказывался отголосок старинного взгляда, согласно которому Аврааму явился бог в сопровождении двух ангелов-спутников. Патриархальное, авторитарное понимание Троицы дает о себе знать и в той Троице, которой Феофан украсил новгородский храм. Рядом с этим некоторые художники в изображениях Троицы тщетно пытались выразить мысль, что все три фигуры являются в равной степени изображениями Христа как второго лица Троицы и ради чего всем им придавали крестчатые нимбы. Однако в этих Троицах ангелы не составляют духовного единства.

...Рублеву в своей Троице удалось то, чего не удавалось ни одному из его предшественников, — выразить в искусстве то представление о единстве и множественности, о преобладании одного над двумя и о равенстве трех, о спокойствии и о движении, то единство противоположностей, которое в христианское учение перешло из античной философии. В его Троице средний ангел, как у византийцев, возвышается над боковыми, те выглядят как его спутники, и вместе с тем он не господствует над ними. Все равны по размерам и по своему отношению к целому образу. Все вместе составляет круг, в центре которого находится чаша.

В изображениях Троицы до Рублева главное внимание сосредоточено было на явлении всеильного божества слабому человеку, на поклонении ему, на почитании его. В Троице Рублева божество не противостоит человеку, в нем самом вскрываются черты, роднящие его с человеком. По замыслу Рублева, три лица Троицы явились на землю не для того, чтобы возвестить патриарху чудесное рождение сына, а для того, чтобы дать людям пример дружеского согласия и самопожертвования. Видимо, увековечен тот момент, когда одно из трех лиц божества выражает готовность принести себя в жертву ради спасения человеческого рода.

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 очерчены, брови нахмурены — видимо, это изображение повелевающего бога Отца (не столько изображение, сколько его подобие). Средний ангел склоняет голову, его опущенная рука

означает его 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.

Приметы каждого их трех ангелов едва различимы. Их заметит и оценит прежде всего тот, кто знаком с богословским учением. Но главное, что вдохновляло Рублева, что больше всего поражает всякого,— это нераздельное единство ангелов. Все они так похожи друг на друга, словно это одно существо среди двух его зеркальных отражений. Три существа сливаются воедино, обрамленные незримым кругом, символом всеединства и нераздельности мира.

Значение Троицы Рублева не может быть сведено к богословской теме. Рублева не могла не увлечь задача наполнить традиционный образ идеями, которыми жило его время,— в этом человеческий смысл рублевского шедевра. В старинных источниках говорится, что икона Рублева написана «в похвалу отцу Сергию», и это указание помогает понять круг идей, которые вдохновляли Рублева. Нам известно, что Сергей, благословляя Дмитрия Донского на подвиг, ставил ему в пример то самое жертвоприношение, которое Рублев увековечил в Троице. Вместе с тем им построен был Троицкий собор для соединенных им «для единожития» людей, «дабы воззрением на св. Троицу побеждался страх ненавистой розни мира сего». Это помогает понять этический смысл Троицы Рублева. В произведении церковного назначения ставится жизненно важный вопрос тех лет, когда на поле боя лишь дружные усилия прежде разрозненных княжеств могли сломить сопротивление векового врага. Как нередко бывало в средние века, выстраданное в суровых жизненных испытаниях представление оказалось облеченным в форму церковной легенды. Человеческий, моральный смысл Троицы Рублева способен покорить и современного зрителя, мало знакомого со старинными легендами и богословскими спорами.

Троица Рублева была плодом счастливого вдохновения художника, который, прежде чем взяться за кисть, уже представлял себе свои порывы и свой жизненный опыт воплощенными в красках и линиях. Рублев первым среди древнерусских живописцев утверждал отношение к иконам как к предмету художественного созерцания. И это более всего проявилось в его Троице...

Новым у Рублева было то, что само изображение силою рождаемых им зрительных впечатлений помогало человеку проникать в недра того, что оно в себе таило. Новый подход к искусству создателя Троицы, видимо, произвел на современников сильнейшее впечатление. Ведь это означало, что он обращался к иконам не с молитвой, не прикладываясь к ним, как набожные люди, но любовался ими и ценил их как произведения искусства. И вместе с тем через созерцание он возносился своими мыслями к «горнему». Такой созерцательный подход к искусству был подготовлен тем, что исихасты, а впоследствии Нил Сорский называли «умной молитвой». Зрительное восприятие произведения искусства предполагало и обращение человека к себе, его чуткость к потоку своих мыслей, чувств и воспоминаний.

Новая эстетика видела в художественном образе не просто воспроизведение предмета, не старательное повторение образца, а всего лишь отправной пункт на пути от одного значения к другому, путь в неведомое и сокровенное, за которым открыва-

лась истина. Троица Рублева, как многозначный символ, содержит в себе несколько смыслов: буквальный, как изображение гостеприимства Авраама, пророческий, как прообраз страстей Христа, моральный, как призыв к дружескому единению, и, наконец, анагогический, символический, как раскрытие истинной сущности вещей. Лишь в итоге длительного чтения этого шедевра зрителю становится прозрачным его глубокий смысл.

Обо всем этом можно догадаться по свидетельствам современников. Сам шедевр Рублева, каким он был им создан и воплощен, каким его видит глаз современного зрителя, подтверждает закономерность такого его понимания.

Троица Рублева производит сильное впечатление и с первого взгляда, с мгновения, как она попадает в поле нашего зрения. Искусству овладевать вниманием зрителя, поражать его глаза небывало прекрасными формами и красками Рублев мог научиться у Феофана. В новгородских фресках Феофана все сосредоточено на первом впечатлении, которое, как вспышка, поражает взор, но и тут же угасает. У Рублева к первому потрясению присоединяются еще последующие, длительные впечатления, сложные внутренние ходы, следуя которым человеческий глаз постепенно извлекает из произведения многообразные соотношения форм и красок, обогащающие его внутренний мир... Зрительный образ долго сохраняет силу своего воздействия, он плывет, застывает, рождает отзвуки, открывает сознанию бесконечную перспективу новых значений, форм, соотношений, которым, кажется, нет предела.

Рублевым представлены в Троице те самые стройные, женственно прекрасные юноши, родных братьев которых можно найти и в более ранних изображениях на эту тему. Однако, поскольку обстоятельства их появления обойдены молчанием, эта недосказанность придает образам смысл, далеко выходящий за пределы церковной темы. Чем заняты трое юношей? То ли они вкушают пищу и один из них протягивает руку за чашей на столе? Или они ведут беседу — один с решимостью говорит, другой внимает и соглашается, третий в знак покорности склоняет голову? Или все они просто задумались, унеслись в мир светлой мечты, словно прислушиваясь к звукам неземной музыки? В иконе переданы и действие, и беседа, и задумчивое состояние. Ее содержание нельзя выразить несколькими словами.

Созданная мастером в годы его творческой зрелости, Троица покоряет с одного взгляда. Но вдохновение озарило мастера после долгих настойчивых исканий. Еще в его ранних произведениях композиция в круге выглядит как образ гармонического совершенства и покоя. Однако лишь в его шедевре, в Троице, эта «круговая тема» приобрела глубокий философский смысл, всю силу художественного воздействия. ...Его икона не круглой формы, но незримое присутствие круга делает его особенно действенным. Едва проступая в очертаниях фигур, он объемлет, замыкает их, как бы дает зрительное подтверждение тому, что три существа могут, не поступаясь своей самостоятельностью, составить одно неделимое целое. Круг служит здесь выражением единства и покоя. Этот традиционный символ неба, света и божества воздействует как незримо присутствующее, возвышенно-духовное совершенство. И вместе с тем круг сам по себе оказывает эстетическое воздействие, как те правильные тела, о которых говорил еще Платон.

Круг вызывает впечатление покоя. Между тем Рублева привлекало также выражение жизни в искусстве, и ради этого в пределах круга возникает плавное, скользящее движение. Средний ангел задумчиво склоняет голову, его душевный порыв нару-

шает симметрию трех фигур в верхней части иконы. Равновесие восстанавливается лишь благодаря тому, что оба подножия ангелов отодвинуты в обратную сторону. Вместе с тем это отступление от симметрии как бы выводит все из оцепенения, заставляя контуры мягко изгибаться, одни более податливо, другие более упруго, и вносит в композицию элементы движения.

Вместе с тем в своей Троице Рублев проявляет исключительную чуткость к строению и к органической форме человеческого тела, и это сказалось и в наклоне корпуса правого ангела, и в очерке его тонкой изящной руки. Эта чуткость к частностям сочетается с ощущением их сопряженности с целым, с основной темой всей композиции. Здесь ясно выступает композиционный закон: часть подобна целому. Действительно, куда бы мы ни обращали наш взор, всюду мы находим отголоски основной «круговой темы», соответствия форм, ритмические повторы. Мощная волна кругового движения подчиняет себе даже неодушевленные предметы. Над задумчивым ангелом кудрявой вершиной грустно поникло дерево, так же мягко склоняется горка. Наоборот, в левой части картины, где ангел сидит более напряженно, висит вытянутое вверх здание. Вся эта часть иконы, в частности фигура левого ангела, меньше подчиняется круговому ритму: она служит утверждением архитектоники, устойчивости композиции.

Краски составляют одно из главных очарований Троицы...

Миниатюры Евангелия Хитрово говорят о том, что Рублев владел палитрой нежных лучезарных тонов. В иконах звенигородского чина чистые, светлые розовые и голубые, краски слегка разбелены. В Троице мастер стремился, чтобы краски зазвучали во всю свою мощь, чтобы красочная гармония стала более насыщенной и плотной. Он добыл ляпис-лазури, драгоценнейшей и высококочтимой среди мастеров краски, и, собрав всю ее цветовую силу, не смешивая ее с другими красками, бросил ярко-синее пятно в самый центр иконы. Синий плащ среднего ангела чарует глаз как драгоценный самоцвет и сообщает иконе Рублева спокойную, ясную радость. Это первое, что бросается в ней в глаза, первое, что встает в памяти, когда упоминается Троица. Если бы Феофан мог видеть этот цвет, он должен был бы признать себя побежденным не только колористическим мастерством, но и прямодушием своего младшего товарища. Поистине такой чистый цвет мог утверждать только человек с чистым сердцем, бодро смотрящий на жизнь, чуждый разъедающим душу тревогам и сомнениям.

Рублев не остановился на утверждении одного прекрасного самого по себе цвета. Он стремился создать богатое цветовое созвучие. Вот почему рядом с сияющим голубцом он положил насыщенное темно-вишневое пятно. Этим тяжелым тоном обозначен свисающий рукав среднего ангела, и соответствие характера цвета характеру обозначаемого им предмета придает колориту иконы осмысленно-предметный характер. Цветовой контраст в фигуре среднего ангела делает его облик наиболее энергичным, волевым. Несколько иначе охарактеризованы его спутники. По правую руку от среднего ангела, рядом с его малиновым рукавом, находится ангел в розоватом плаще, закрывающем его голубой хитон. Наоборот, рядом с голубым плащом среднего ангела, по левую руку от него, сидит ангел в зеленом плаще [и] в более открытом синем хитоне. Соподчиненность цвета одежд боковых ангелов ангелу среднему придает устойчивый характер красочной композиции, подчеркивает впечатлительные дружеской близости между ними. Вместе с тем в расцветке всех одежд преобла-

дающее значение имеют оттенки синего. Впрочем, их уравнивают и дополняют теплые тона: золотистый цвет крыльев ангелов, их седалищ и золото всей доски иконы.

Рассматривая Троицу Рублева во всей сложности ее составных элементов, слоев и значений, не следует забывать и того, что в Троице есть, помимо всего, непостижимое уму, невыразимое словами очарование, которое независимо от наших знаний, сведений, наблюдений охватывает нас каждый раз, когда мы стоим перед ней и самозабвенно вбираем в себя красоту ее как художественного целого. Не будем огорчаться, если убедимся в бессилии словесных определений. Троица создана не для того, чтобы ее разглядывали и изучали. В древнем тексте кратко, но выразительно сказано: «*дабы взирая на нее*». Действительно, существует она прежде всего ради того, чтобы люди на нее взирали. И она говорит им и о том, что в ней изображено и что выражено, и утверждает собой художественное созерцание как источник радостного ощущения цельности, порядка, гармонии, каким одаряют человека совершеннейшие произведения искусства.

В Троице Рублева не изображены ни васильки, ни какие-либо другие цветы, она сама подобна цветам, которые, по словам одного древнерусского текста, «на радость нам даны». В ней не представлен эффект солнечных лучей, которым овладела живопись нового времени, сама она излучает свет, который, как верили тогда, «прогоняет тьму». И теперь в залах Третьяковской галереи среди множества превосходных древнерусских икон Троица Рублева выделяется своей красотой, своим совершенством как невиданное диво, как высокое откровение, как настоящее чудо искусства.

Алпатов М. Андрей Рублев. Около 1370—1430. М., 1972,
с. 98—100, 104, 108, 110, 114, 120 и 124.

Н. Пунин называл Рублева одинокой звездой на небосклоне Древней Руси. Позднейшие исследователи положили много труда на то, чтобы найти его предшественников, спутников и преемников. И все же в Троице Рублева, прежде всего в ее колорите, есть нечто исключительное, небывалое, неповторимое. Сколько творческого дерзания требовалось для того, чтобы похитить кусок небесной лазури и вопреки всем канонам и обычаям сделать этот цвет, по натуре своей созерцательный, трансцендентный, самым активным пятном композиции, превратить неприменную принадлежность иконы — золото — в аккомпанемент к ее краскам.

Несмотря на значительные утраты красочных слоев, особенно в одежде левого ангела, нарушающие первоначальное равновесие красок, в Троице Рублева еще донныне явственно различимы и прозрачные лессировки, и легкие высветления, и соотношения между красками различной светосилы, и, наконец, воздушная прозрачность дали. В самих красках иконы выражено, что здесь представлено всего лишь светлое как сон видение, и вместе с тем в очертаниях, в чистоте их красок угадывается поэтическая сущность вещей, истинная реальность мира.

Алпатов М. Краски древнерусской иконописи.
М., 1974, с. 12.

ГЕОРГИЙ СЕРГЕЕВИЧ ДУНАЕВ

Имя Георгия Сергеевича Дунаева (1936—1978) известно по его книге о Боттичелли. Но художественная культура итальянского Возрождения была только одной из научных тем Г. С. Дунаева. Равным образом он интересовался русскими иконами, философией, музыкой, проблемой синтеза искусств. Он пробовал и собственные творческие силы, создавая странные, не многих привлекающие картины. На вечере 26 апреля 1979 года в Москве, которым отмечалась память Г. С. Дунаева, его учитель, известный философ и историк античности А. Ф. Лосев, верно заметил, что у Георгия Сергеевича в высокой степени было развито чувство духовного постижения окружающего нас мира. Но «тоска от слишком ограниченных человеческих возможностей», ставящих неодолимую преграду на путях уяснения истины, была источником его постоянных мучительных исканий.

Читая статьи Г. С. Дунаева, нельзя не заметить, что все они являются как бы тезисами более значительных суждений. Несколько кратких, не всегда логически связанных фраз, определяющих художественное произведение, со временем могли бы развиться в обширные самостоятельные исследования. Это тем более очевидно, что Г. С. Дунаев нередко обращался к таким сторонам художественного творчества, которые не замечались или только назывались его предшественниками. Перечень художников, которыми увлекался Г. С. Дунаев, велик, но он ярко показывает, в каком направлении работала его мысль. Как правило, это мастера, стремившиеся красками и самой манерой письма выразить невыразимое, но тем не менее существующее и существенное в жизни человека. В од-

ной из последних печатных статей Г. С. Дунаева — «Пластическая музыка и традиции синтеза искусства» — эта «непереводимая образность» настоящего художественного произведения формулируется им как не словесная, а музыкальная тема. Со всем не случайно он изучал таких неуловимых словами художников, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Боттичелли, Эль Греко. Ему было ясно, что подлинное содержание творчества этих великих мастеров ускользает от нас, что оно подобно музыке и обращено не столько к разуму, сколько к чувству зрителя.

В архиве Г. С. Дунаева имеются две неизданные статьи о выдающихся произведениях иконописи: о «Богоматери Донской» Феофана Грека и о «Троице» Андрея Рублева. Ранее опубликованная им статья «Символический язык Троицы Рублева» (1972) представляет не что иное как выдержки из упомянутого рукописного исследования, где с той или иной степенью полноты изучены семантика и архитектура иконы, формальные средства выражения, цвет и свет, духовная среда, в которой возникла «Троица». Рукопись помечена 1968 годом, но четыре года спустя, перед тем как опубликовать отрывки из этого сочинения в журнале «Декоративное искусство», Г. С. Дунаев заново пересмотрел текст, исправляя шероховатости стиля и уточняя прежние наблюдения. Тогда же он снял и подзаголовок статьи — «Опыт структурного анализа», как неотвечающий ее содержанию в целом.

В антологии печатается раздел статьи Г. С. Дунаева о «Троице» под названием «Интонация» (по рукописи 1968 года, с незначительными стилистическими поправками).

При мысли об ангелах и их соотносительности с другими образами возникает вопрос об интонации. «Ангеличность», несомненно, есть главный напев Рублева, его интонация. Но как ее формулировать? Видимо, только исторически, в связи со становлением образа ангела.

Древний поэт был одновременно и певец и композитор. Слово не мыслилось вне музыки. И это относится не только к Гомеру, но и к церковной поэзии, которая поется или особым образом читается (речитатив псалмов). Тогда художник создавал образы предельно обобщенные, идеальные. Он жил в мире богов, как Гомер, или ангелов, как Рублев, и напев руководил его кистью. Потом боги гибнут, и приходят

«герои», а с ними и классицисты — с твердым знанием законов композиции и «идеальных» пропорций. Но ангелы все же существуют, и лучшие из мастеров, такие как Мартос, слышат их рыдания, так как их место теперь на надгробиях. В связи с дальнейшей прозаизацией они воспринимаются только как реквизит искусства и уходят из жизни.

Но «ангеличность» как напев никогда не исчезала из русского искусства, где образ идеальный все же довлеет над характерным. Вспомним «идеальность» женских портретов Рокотова и Боровиковского, «ангеличность» трактовки Пушкина, данную Кипренским, да и саму поэзию «служителя муз» и Аполлона («И шестикрылый серафим на перепутье мне явился...»). Вспомним далее Хождение по водам, Ангела и Захарию и другие лучшие работы Александра Иванова, поиски «идеального» и «отрадного» 70—90-х годов, Ангела с кадилом Врубеля и его Серафимов (последней работой мастера был Ангел, которого он написал уже слепым), Петроградскую Мадонну, лучшую работу Петрова-Водкина, и другие, чтобы тотчас убедиться, что ангелы Рублева не случайны, а как бы квинтэссенция всей русской живописи, а может быть и культуры, ее интонация.

Гете говорит, что есть личности, в судьбе которых предвосхищается судьба всей нации. Возможно, что для русской культуры этой личностью был Андрей Рублев — ее гений-хранитель.

Дунаев Г. Троица Андрея Рублева, 1968.— Из неизданной статьи, хранящейся у М. М. Кедровой (Москва).

МИХАИЛ АНДРЕЕВИЧ ИЛЬИН

Известный специалист по русской и советской архитектуре и прикладному искусству, Михаил Андреевич Ильин (1903—1981) обратился к изучению живописи Древней Руси в юбилейные дни 1960 года. При этом он с самого начала сосредоточился на искусстве Рублева и Феофана Грека. Его первой работой на эту тему была статья «К датировке звенигородского чина» (1963). В дальнейшем последовало еще несколько атрибуционных статей, таких как «К изучению иконы Иоанна Предтечи из Николо-Пешношского монастыря» (1964), «Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV—XV веков» (1966), «К московскому периоду творчества Феофана Грека» (1966), «Мировидение XIV века и его связи с искусством Московской Руси» (1968), «Новое об иконостасе собора во Владимире работы Андрея Рублева 1408 года» (1969), «Троица Феофана Грека» (1976). Закономерным итогом этих специальных публикаций, направленных к одной цели, явилась книга М. А. Ильина «Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева» (М., 1976), в которой высказано немало верных и поучительных замечаний не только об архитектуре, но и о живописи.

Однако для антологии мы выбрали отрывок о «Троице» не из этой книги, а из очерка М. А. Иль-

ина о Троицкой лавре. Первое издание очерка появилось в 1967 году на английском языке, а в 1971 году вышло и русское издание. Троицкая лавра была для М. А. Ильина таким историческим памятником, в котором соединилось все истинно художественное: архитектура, живопись великих художников, замечательные произведения прикладного искусства, которые образуют в музеях и соборах лавры на редкость подлинное в своей продолжающейся жизни национальное достояние. Вероятно, потому, что М. А. Ильин не профессиональный историк живописи и его чувство не притупилось сугубо научными суждениями, он нашел для выражения своих впечатлений о «Троице» свежие, непохожие на других слова. Его восприятие «Троицы» таково, что душа автора как бы беседует с душой художника, воплощенной в ангелах иконы и ее красках.

О М. А. Ильине см.: Янин В. Л. Научное творчество М. А. Ильина и проблемы национального художественного наследия. — В кн.: Ильин М. А. Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурного наследия XVI—XX веков. М., 1976, с. 7—12 (на с. 270—272 «Биографическая справка», на с. 273—277 «Список научных и критических работ. 1926—1975»).

Мы вглядываемся в лики ангелов, стремясь глубже проникнуть в содержание иконы, понять то основное и сокровенное, с чем обращается к нам художник из глубины веков. Они задумчивы, эти три странника, глубоко погруженные в свои мысли. И вот постепенно нам начинает открываться замысел Рублева. Нам кажется, нет, мы все больше и больше убеждаемся в том, что тут запечатлен миг, который пережили в жизни и мы. Во время беседы о чем-то очень серьезном, о самом важном в жизни кто-то, словно осененный высшей мудростью, сказал нужное слово, выразил ту истину, которая не находила дотоле точного выражения в словах. И вот она родилась, эта всеохватывающая и глубокая истина, простая, ясная, мудрая. Она захватила нас, отстранив все будничное, случайное, быстротекущее. И каждый задумался о сказанном, погрузился в свои мысли, ушел в себя, замер, чтобы прочнее закрепить в сознании эту истину. И тогда наступила тишина. Она охватила всех присутствующих, слила их души воедино. И мы, пережившие это великое и неизъяснимое мгновение, выходим из него окрепшими, утвердившись в познанной истине. Ведь она объединила нас и вселила в души мужество, стойкость и спокойствие...

Каким же великим художником был Рублев, если он смог запечатлеть в эпоху строгих церковных канонов столь глубокие человеческие чувства и переживания!

Невозможно не обратить внимания на колорит Троицы, на те полные большого смысла и неизгладимого очарования особенности редких по гармонии цветовых сочетаний, которых нет ни в одной другой древнерусской иконе. Краски Рублева обладают не только цветосилой, но и светосилой. Несмотря на то, что в прошлом икона пострадала от неумелых поновлений, ее краски словно излучают свет, пронизывающий все детали изображения. Этот свет сияет в белых и голубоватых пробелах. Мы видим нежнейшие высветления и переходы от тени к свету. Мы можем любоваться каждым цветом в отдельности или в сочетании с другими, рядом расположенными. Но особенно нас привлечет светло-голубой цвет — знаменитый и несравненный рублевский голубец, напоминающий одновременно и голубизну неба, и зацветающий молодой лен, и первые васильки, появляющиеся к Троицыну дню в зеленой еще ржи. Правы те, которые увидели в колорите Троицы отражение красок природы Средней России той поры года, когда колышутся на взгорьях зеленеющие, но уже посветлевшие зацветающие хлеба, когда над ними плывут в лазури громады облаков-соборов с их лиловыми тенями, когда по деревьям стоят среди еще золотистой щепы свежие срубы будущих изб, когда из глубины небес звенит песнь жаворонка, а солнечные лучи, словно золотые иглы ассиста, пронизывают весь мир, играя в переливающейся ряби безмятежных рек и озер.

Живописное искусство художника не самоцель, а непосредственное выражение его чувств и помыслов. Поэтому оно так сильно трогает нас, оставляя глубокий след в нашем сознании...

Ильин М. А. Загорск. Троице-Сергиев монастырь.
Л., 1971, с. 26 и 27.

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ ВЕТЕЛЕВ

В очерках и исследованиях о «Троице» Рублева преобладает отношение к этой иконе как произведению прежде всего художественному. Такая точка зрения правильна, но ею не ограничивается значение «Троицы». Не следует забывать, что многие века творение Рублева служило воплощением догматической идеи, поскольку искусство было теснейшим образом связано с жизнью церкви. Не зная сюжета «Троицы», а точнее — его различных истолкований, от седой старины до наших дней, невозможно в полной мере оценить и художественное совершенство иконы Рублева. Как никогда, ни в одном другом произведении, здесь сливаются содержание и его живописное выражение.

Наиболее полной из богословских статей о «Троице» — наряду с размышлениями Н. А. Голубцова — является обширная и тщательно разработанная в своих специальных вопросах статья профессора Александра Андреевича Ветелева (1892 — 1976). Подобно Н. А. Голубцову, проф. Ветелев убежден, что средний ангел изображает бога Отца, а левый Христа. Оба исследователя верно обратили внимание на «державное» начало, выраженное в образе среднего ангела и наиболее подходящее именно для бога Отца. В обоснование такого мнения следовало бы указать также на то не замеченное до сих пор обстоятельство, что в диалоге среднего и левого ангелов главным лицом является не средний, а именно левый ангел: к нему обращается средний ангел и ему «сочувствует» правый, тогда как его собственный взор направлен «в немую и тихую вечность». Иными словами, при видимой и как бы очевидной центричности композиции она лишена неподвижности, а представляет собой вращающуюся фигуру и смысловой центр смещен при этом в левую сторону: круговое движение замедляется на изображении левого ангела и заставляет нас с особой силой вдуматься именно в этот — как будто не главный на иконе — образ. По толкованию А. А. Ветелева, средний ангел —

бог Отец — склоняет Сына на искупительную жертву, чем и обусловлен выразительный поворот его головы в сторону левого ангела, Христа, а Сын, повинувшись воле Отца, мысленно переживает свое воплощение, смерть и будущее воскресение, чем и объясняются его задумчивое настроение, сочетание кротости с крепостью.

В работе А. А. Ветелева мы находим не только обоснованное определение лиц св. Троицы, но и продуманное, на редкость многоплановое истолкование всех деталей иконы: престола, чаши, здания, горы, дерева, земли, тронов, подножий, посохов ангелов и даже цвета их одежд. Чтобы иметь представление о полноте охвата исследования А. А. Ветелева, достаточно сослаться на интерпретацию им архитектурного сооружения над головой левого ангела. Двухэтажность здания толкуется как символическое указание на Ветхий и Новый Завет и является вместе с тем указанием на совмещение во второй ипостаси Троицы божеского и человеческого естества. Но двухэтажность является еще и намеком на единение земли и неба. Церкви земной и Церкви небесной — единение, осуществленное по замыслу Предвечного Совета Иисусом Христом. Такому толкованию нельзя отказать в убедительной силе, а оно в свою очередь ведет нас к пониманию левого ангела именно как Иисуса Христа, поскольку здание над его головой является эмблемой этого лица Троицы. Вообще богословские труды в целом явно свидетельствуют об убеждении их авторов в том, что средний ангел в «Троице» Рублева изображает бога Отца, а левый Христа.

Из большой статьи А. А. Ветелева мы включаем в антологию небольшие извлечения как раз на тему об определении ипостасей Троицы.

О проф. А. А. Ветелеве см.: Журнал Московской патриархии, 1976, № 10, с. 30 — 33 (некролог, на с. 32 — 33 список печатных и основных неизданных работ).

Уже в... ранние годы своего иконописного труда — подвига и неотделимо связанного с ним духовного созревания — инок Андрей, созерцающий иконы святой Троицы византийского письма, мог задуматься над несовершенством изображения в этих иконах тайны святой Троицы. В них главной идейной и исторической основой являлось

обетование божие Аврааму о рождении сына Исаака. Поэтому и явившиеся ему ангелы, изображаемые на этих иконах, казались и воспринимались скорее как ангелы-вестники воли божией, чем ангелы лиц святой Троицы.

Как изобразить на иконе ангелов, чтобы они яснее символизировали лиц пресвятой Троицы?

Созерцая «честные иконы» святой Троицы византийского письма и готовясь к собственной работе над этой иконописной темой, богомудрый инок не мог не изучить библейские материалы, касающиеся праотца Авраама, и толкования на них святых отцов, чтобы в этих материалах прежде всего найти указание на возможность нового, чисто новозаветного иконописного изображения святой Троицы под символом трех ангелов.

И здесь его духовное созерцание и размышление не могли не остановиться на важнейшем событии в жизни Авраама — на послушании воле божией при принесении сына своего Исаака в жертву богу на одной из гор земли Мориа. Этим послушанием Авраам показал, что он готов до конца быть верным богу. Его сын показал, что он до конца послушен своему отцу и богу. Оба показали, что жертвенно любят друг друга и бога и готовы расстаться из-за послушания этой любви и преданности богу.

Преподобный Ефрем Сирин, духовно созерцая это событие на горе земли Мориа, узрел в нем символическое, прообразовательное значение: то, что готово было совершиться на горе земли Мориа, прообразовало то, что действительно произошло на Голгофе. В созерцании святого отца представились как бы два параллельных ряда: отец (Авраам) любит своего сына, а сын отвечает ему тем же. Но воля бога (о принесении Исаака в жертву) должна быть выполнена, и оба проявляют полную готовность выполнить ее. Бог Отец любит своего едиnorodного Сына, и Сын искони любит Отца божественной любовью. Но воля Предвечного Совета (с участием всех трех лиц святой Троицы) должна быть выполнена: Отец должен отдать на страдания и смерть своего Сына, а Сын должен испить эту чашу.

Изначальным, предначертанным моментом спасительной жертвы Христовой явился именно этот Предвечный Совет святой Троицы. Это знали святые отцы. Этого не мог не знать и богомудрый инок Андрей.

Здесь-то, в этой именно идее Предвечного Совета, и был найден нашим иконописцем ключ к решению задачи композиционного и идейного изображения святой Троицы. И вот мы и созерцаем на его иконе Совет пресвятой Троицы. Но не тот изначальный, недоуменный и неизобразимый Совет, который предшествовал созданию мира, а Совет, который сам иконописец условно изобразил как домостроительно приуроченный к «ходу времени», к важнейшим историческим моментам в божием домостроительстве спасения человека.

Таким образом, икона Святая Троица имеет глубокий домостроительный смысл. Она символически изображает дело нашего спасения в лицах, временах и событиях, самых важных и решающих.

Вместе с тем дивное творение инока Рублева носит на себе печать вневременности, вечности. С его иконы на нас смотрит триипостасное божество. Для безначального, вечного бога нет времени. Время царит там, где происходит процесс непрерывных изменений с отмиранием старого и появлением нового. Бог же, как абсолютное существо, неизменен и тем самым вневременен.

Такой вневременностью, такой напоенностью и завершенностью внутренней жизни божества и дышит икона духоносного инока. И именно этими качествами триипостасного божества — жертвенностью взаимной любви, нерушимостью мира, нераздельностью единства и полнотой божественного покоя — и производит Святая Троица наибольшее впечатление на зрителя. Все временное, преходящее в содержании иконы связано с человеком, с его спасением. Хотя самого человека и нет на иконе, но он незримо присутствует в ней. Спасение человека, совершающееся в условиях времени, вытекает в изображении Рублева из недр вечной жертвенной любви бога к человеку. Самые основные жизненные проблемы своего времени («ненавистная рознь», татарское нашествие, голод и пр.) вдохновенный инок также стремится решить при помощи вечности: показа людям высочайшей, вечной божией любви, мира, единства в ипостасных отношениях божества. Так вечное и временное переплетаются и сожительствуют в бессмертном творении нашего инокa.

Икона Святая Троица светоносна и красочна. Она полна дивного сочетания света и красочной расцветки. Чарует гамма нежнейших, благоухающих цветов-самоцветов. Основных красок немного, но многообразны их взаимодействия, сочетания, переходы, переливы, оттенки и их созвучия. Это создает живое, трепещущее красочно-цветовое богатство иконы и вызывает особое внимание и неотрывное притяжение к иконе.

Высочайшие, «горние» умы на иконе Святая Троица как бы погружены в глубокое размышление, в созерцание домостроительных тайн, в сокровенное внутреннее взаимное общение. Они едины в своей сосредоточенности, в этом молчаливом, интимно-скрытном, скорбном священном диалоге с собой, друг с другом, со своим зрителем и со всем остальным миром.

Центральный ангел изображает... первую ипостась святой Троицы — бога Отца. Искусным приемом (увеличением высоты сидалища-трона) иконописец делает его выше других, как бы желая тем показать его безначальность и самобытность. Он — Творец и Вседержитель, что символизируется не только специфичностью его одеяния, но и державным поворотом главы в сторону Сына и величественным изгибом правой руки (десницы) в сторону святого Духа и жертвенного агнца. Эти жесты (поворот и изгиб) свидетельствуют, что бог Отец — объединяющее начало ипостасей — составляет с ними единое божество.

Бог Сын вечно рождается от Отца, бог Дух святой вечно исходит от него. Это создает необходимость мыслить бога Отца центральным, находящимся между Сыном и святым Духом на равном от них расстоянии.

Бог возлюбил мир прежде создания его и по этой любви и создал его. И когда человек, этот венец творения, стал погибать от заблуждений своих, тогда Отец послал в мир Сына своего возлюбленного. Движение этой любви Отца (к Сыну и человеку) мы и видим на иконе. Любя Сына, Отец делает поворот главы в его сторону, как бы скорбя за него и в то же время склоняя к искупительному подвигу. Любя погибающее создание свое, он указывает перстом руки на агнца как на жертву, как на средство, долженствующее освободить человека от греха и всех тяжких последствий его.

С движения именно его главы, его длани и его перстов начинает свою откровенную жизнь святая Троица на иконе нашего боголюбивого инокa.

Естественно думать, что изображение бога Отца на этой иконе приурочено к этому времени в домостроительстве божием, то есть ко времени воплощения Сына божия.

Левый (для зрителя) ангел — Сын божий, Иисус Христос, Спаситель мира, вторая ипостась божества.

...Если бог Отец изображен до воплощения едиnorodного Сына своего, точнее — в начале выполнения решения Предвечного Совета о спасении мира и человека, то Христос изображен уже после своего воплощения. Он изображен не как только готовый принять предложение Отца о принесении себя в жертву, а как уже и выполнивший это предложение. Он восседает на своем троне как победитель над грехом, проклятием и смертью. Восседает величественно, нимало не склоняясь над престолом, осыпанный россыпью «мерцающего золота» и озаренный ликующим малиново-красочным сиянием окружающего света. Он победно держит в своей длани жезл, не позволяя ему уклониться ни вправо, ни влево. Удерживая десницу на приподнятом колене правой ноги, он указывает, что Агнец не вне его, что он и есть Агнец и что он уже принес себя в жертву. Два перста правой длани указывают, благословляя, уже на евхаристическую бескровную жертву, долженствующую приноситься в церкви, согласно завещанию его самого — «творить» эту бескровную жертву «в Его воспоминание».

Особое значение в иконописном изображении Христа имеет выражение лика и устремленность взора. Божественная скорбь как бы растворяется на лице Спасителя в радости и торжестве победы, оставляя, однако, еще свою тень, свои следы на этом божественном лице.

Куда устремлен выразительный взор Христа? Он устремлен вдаль, в глубину времен. Взор Христа — домостроительный. Он созерцает и прошлое, и настоящее, и будущее. Он зрит и свое воплощение, с его крещением, преображением, Голгофой, воскресением и вознесением, как и вновь седение на престоле, как свое настоящее.

Прекрасной иллюстрацией и вместе с тем комментарием к изображению Христа на иконе Святая Троица может служить изображение его на иконе Андрея Рублева Спас в силах. Там и здесь решение Предвечного Совета выполнено. Жертвенная любовь Спасителя проявлена. Спасение «совершено». Церковь создана. Двери храма для всех открыты (на иконе Святая Троица). Созерцая все это, Христос не может не созерцать и будущее в силу неотделимости его от прошлого и настоящего. Христос зрит и свое славное Второе пришествие, когда на суде божием «раскроются все книги» судеб человеческих и когда каждый из людей осудится «делами и словами» земной своей жизни.

И тогда вновь любовь Отца небесного на этом троичном, но уже судном Совете будет обращена поворотом главы и взора его к возлюбленному Сыну, чтобы «стереть всякую слезу» у всех достойных войти в любовь Божию, а тем самым в «новый», горний Иерусалим, который мы уже и теперь «взыскуем».

Правый ангел — святой Дух, Утешитель, третья ипостась святой Троицы...

Из всех трех ипостасей святой Дух имеет наиболее скорбно-задумчивый вид. Фигура его наиболее наклонена над престолом, а голова настолько, что взору его трудно узреть что-либо, кроме чаши с жертвенным Агнцем. Жезл как бы лишился опоры в левой руке и склонился на плечо. Сильно склонилось и правое крыло к крылу Отца, как бы ища опоры и поддержки. Неустойчиво восседает он и на троне, полузанимая

его. Над головой нависает второй, как бы отягчающий его нимб. Правая рука всей дланью (всеми перстами) опустилась на престол, как бы категорически утверждая и символически изображая, что жертва искупительная уже принесена, что искупление совершилось, что Церковь, на Христе, как «на камне», основанная, располагает уже всеми благодатными дарами, что человек имеет все возможности принять благодатное участие в спасении и себя и своих близких.

Этими особенностями изображения святого Духа иконописец дает нам основание заключить, что он изображает его как ипостась Божию, и по сей день действующую в мире и Церкви Христовой.

В действии Церкви Христовой немало зависит и от человека, от его свободного произволения идти путем послушания воле Божией и использования благодатных даров святого Духа или идти путем противления ей.

В спасении человека участвуют и бог и человек. Человек не только объект, но и субъект спасения. Его свободное противление воле Божией в деле спасения мира и человека всегда являлось и является самым скорбным фактом мировой истории. На изображении святого Духа нашим иконописцем и пала тень этого скорбного факта. Как отвечает святой Дух на этот факт? Отвечает усилением своей скорби и сострадательной любви к человеку. Святому Духу не свойственно, однако, быть в сфере созерцания только прошлого и настоящего. Для него, как и для Сына Божия, открыто и будущее. Не представляется ли скорбному взору Утешителя и то время, когда останется на земле только «малое стадо» Христово... когда не количество, а качество будет определять состав «стада» Христова, а тем самым определять и последние сроки в судьбе мира и человека?!

Не узрит ли Утешитель и другие судьбы человечества, долженствующие наступить после Второго славного пришествия Сына Божия, когда уже не будет на «новом» небе и «новой» земле «ни плача, ни вопля, ни болезни» и когда «будет Бог все во всем»?! Любовь Божия безгранична и вечна. Она не оставляет человека без участия и помощи во временной, земной жизни, не оставит его и в вечной, загробной, оставаясь сама сострадательной, состраждущей, возвышенно-скорбной.

Вот обо всем этом и говорит скорбно-печальный лик Утешителя. Это же подтверждает скорбно-спокойный и величавый лик Отца. Об этом же вещает скорбно-светлый, победный лик Спасителя. Этому же посвящена сокровенная беседа божественных ипостасей.

Не строгое и непреклонное, не суровое и властное божество зовет и ожидает человека на иконе Андрея Рублева, а трижды прекрасное и светоносное, трижды любящее и благое, трижды скорбное и зовущее к миру, любви, к преодолению «ненавистной розни» и всякой вражды.

Ветелев А. Богословское содержание иконы Святая Троица преподобного Андрея Рублева.— Журнал Московской патриархии, 1972, № 8, с. 66, 67, 70, 72 и № 10, с. 62, 63, 64 и 65.

ЛИТЕРАТУРА ОБ АНДРЕЕ РУБЛЕВЕ И ТРОИЦЕ

АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ЕГО ЭПОХА

- Ключевский В. О. Значение преп. Сергия для русского народа и государства.— Богословский вестник, 1892, ноябрь, с. 190—204. То же: Ключевский В. О. Очерки и речи, II. М., 1912, с. 199—215.
- Георгиевский Г. Завет преподобного Сергия.— Чтения в Обществе любителей духовного просвещения, 1892, ноябрь, с. 499—515.
- Успенские М. И. и В. И. Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения, I. Св. Алимпий, II. Андрей Рублев. Спб., 1901, с. 35—76.
- Лихачев Н. П. Манера письма Андрея Рублева. Реферат, читанный 17-го марта 1906 года. [Спб.], 1907 (= Памятники древней письменности и искусства, СХХVI).
- Пунин Н. Андрей Рублев.— Аполлон, 1915, № 2, с. 1—23. Отдельное издание: Пг., 1916. Перепечатано в кн.: Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М., 1976, с. 33—51.
- Грабарь И. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг.— Вопросы реставрации, I. М., 1926, с. 7—112. Перепечатано в кн.: Грабарь И. О древнерусском искусстве. М., 1966, с. 112—208.
- Шмурло Е. Андрей Рублев. 1370—1430.— В кн.: Зодчие русской культуры. Прага, 1926, с. 73—82.
- Alpatov M. Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik.— In: Alpatov M., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Textband. Augsburg, 1932, S. 307—312 (глава "Andrej Rublev").
- Алпатов М. Андрей Рублев. Русский художник XV века. М.—Л., 1943.
- Завалишин В. Андрей Рублев. Из «этюдов о русской иконописи». Мюнхен, 1946.
- Onasch K. Der russische Ikonenmaler Andrej Rublëv im Lichte der neuesten sowjetischen Forschung.— Theologische Literaturzeitung, 81, 1956, Nr. 7/8, Sp. 421—424.
- Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1959.
- Лебедева Ю. Андрей Рублев. Л., 1959.
- Воронин Н. Н. Андрей Рублев и его время. (К 600-летию со дня рождения художника).— История СССР, 1960, № 4, с. 53—65.
- Васильев А. Андрей Рублев и Григорий Палама.— Журнал Московской патриархии, 1960, № 10, с. 33—45. Перевод на французский язык: A. Vassilief. André Roublev et Grégoire Palamas.— Le Messager orthodoxe, № 68/69 (1974/75), p. 20—42.
- Успенский Л. К юбилею Андрея Рублева.— Вестник русского западноевропейского патриаршего экзархата, 35, 1960, с. 44—53.
- Лазарев В. Н. Андрей Рублев. М., 1960.
- Кузьмин Н. Андрей Рублев. 600 лет со дня рождения.— Новый мир, 1960, 10, с. 204—210. Перепечатано в кн.: Кузьмин Н. Давно и недавно. М., 1982, с. 379—393.
- Micacchi D. Il celeste misurabile di Andrei Rubliov, pittore della coscienza nazionale russa.— Il Contemporaneo, n° 30/31, 1960, p. 116—132.
- Иванова И. Андрей Рублев, живописец Древней Руси. М., 1960.
- Ягодовская А. Андрей Рублев. М., 1960.
- Государственная Третьяковская галерея. Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева. Сост. Е. Ф. Каменская, М. А. Реформатская и Н. Б. Салько. Вступ. статья В. И. Антоновой. М., 1960.
- Государственный Исторический музей. Искусство Руси эпохи Рублева (XIV—начала XVI вв.). Каталог [выставки]. М., 1960.
- Тиц А. А. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы.— В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. М., 1963, с. 22—53.
- Тихомиров М. Н. Андрей Рублев и его эпоха.— Вопросы истории, 1961, № 1, с. 3—17. Перепечатано в кн.: Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968, с. 206—225.
- Keim J. A. André Roublev. Le maître de l'icone russe.— Critique, 1961, Mars, p. 226—248.
- Onasch K. Das Problem des Lichtes in der Ikonenmalerei Andrej Rublevs. Zur 600-Jahrfeier des grossen russischen Malers, 1960. Berlin, 1962 (= Berliner byzantinische Arbeiten, Bd. 28).

- Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV века). М.—Л., 1962.
- Lebedewa J. Andrej Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962.
- Чураков С. Андрей Рублев и Даниил Черный.— Искусство, 1964, № 9, с. 61—69; Советская археология, 1966, № 1, с. 92—107.
- Rogow A. Andrzej Rublow a bitwa na Kulikowym polu.— Slavia orientalis, XV, 1966, 4, s. 407—417.
- Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. Итальянское издание: Lazarev V. Andrej Rublev. Milano, 1966.
- Алпатов М. В. Классическая основа искусства Рублева.— В кн.: Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, 1. М., 1967, с. 112—118. Ранее напечатано на французском языке: Alpatov M. La valeur classique de Roublev.— Commentari, 1958, n° 1, p. 25—37.
- Алпатов М. В. Рублев и Византия.— В кн.: Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, 1. М., 1967, с. 103—111. Ранее напечатано на итальянском языке: Alpatov M. Andrej Roublev e l'arte bizantina.— L'arte, XXIII, 3, 1958, p. 251—278.
- Брюсова В. Г. Спорные вопросы биографии Андрея Рублева.— Вопросы истории, 1969, № 1, с. 35—48.
- Бадяева Т. А., Ильин М. А. Спорные положения новой статьи об Андрее Рублеве.— Там же, 1969, № 12, с. 194—197.
- Пальчиков В. Андрей Рублев. Элиста, Калмыцкое книжное изд-во, 1970, с. 30—75: Андрей Рублев (40 сонетов), на с. 42—53, 61—63 и 73—75 семнадцать сонетов о «Троице».
- Алпатов М. В. Андрей Рублев и русская культура.— В кн.: Андрей Рублев и его эпоха. Сборник статей под ред. М. В. Алпатова. М., 1971, с. 7—16.
- Данилова И. Е. Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе.— Там же, с. 17—61.
- Клибанов А. И. К характеристике мировоззрения Андрея Рублева.— Там же, с. 62—102.
- Кузьмина В. Д. Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве.— Там же, с. 103—124.
- Демина Н. А. О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с искусством и культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси.— Там же, с. 125—141.
- Бланков Ж. Рублев и ван Эйк.— Там же, с. 270—273.
- Алпатов М. Андрей Рублев. Около 1370—1430. М., 1972.
- Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. Сборник статей. М., 1972.
- Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. (Некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974.
- Цончева М. Андрей Рублев.— В кн.: Цончева М., Иванова В. Древнеруски майстори. Теофан Грек. Андрей Рублев. Дионисий. София, 1974, с. 62—100.
- Воронов Л. Андрей Рублев—великий художник Древней Руси.— Богословские труды, 14. М., 1975, с. 77—94.
- Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976.
- Государственная Третьяковская галерея. Андрей Рублев и его школа. Альбом в серии «Образ и цвет». Авторы-сост. Н. Голейзовский и С. Ямщиков. М., 1978.
- Алпатов М. О мировом значении искусства Андрея Рублева.— Художник, 1980, № 12, с. 48—57.
- Гумилев Л. Год рождения 1380...— Декоративное искусство СССР, 1980, 12, с. 34—37.
- Смирнов В., Вольгин А. Преподобный Андрей Рублев, иконописец.— Журнал Московской патриархии, 1980, № 7, с. 69—78.
- Александров А. Преподобный Андрей Рублев и богословие образа.— Журнал Московской патриархии, 1981, № 11, с. 70—76 и № 12, с. 70—74.
- Сергеев В. Н. Рублев. М., 1981 (в серии «Жизнь замечательных людей»).
- Борисов Н. С. Воздействие Куликовской битвы на русскую культуру конца XIV—XV вв.— В кн.: Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины (материалы юбилейной научной конференции). М., изд-во Московского университета, 1983, с. 123—139.
- Документы Поместного Собора русской православной церкви. Троице-Сергиева лавра, 6—9 июня 1988 года. Деяния Освященного Собора русской православной церкви о канонизации святых.— Журнал Московской патриархии, 1988, № 8, с. 3.
- Канонизация святых. Поместный Собор русской православной церкви, посвященный юбилею 1000-летия Крещения Руси. Троице-Сергиева лавра, 6—9 июня 1988 г. [М., 1988], с. 51—59 (Житие преподобного Андрея Рублева).

ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА

- Гурьянов В. П. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация.— Московская старина. Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников

- церковной старины г. Москвы и Московской епархии, т. III, вып. 2. М., 1906, с. 37—43. Отдельное издание: М., 1906.
- Сычев Н. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре.— Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества, X. Пг., 1915, с. 58—76. Перепечатано в кн.: Сычев Н. П. Избранные труды. Сост. С. Ямщиков. М., 1976, с. 81—114.
- Дурылин С. Андрей Рублев и писанная им икона св. Троицы.— Возрождение (Москва), 1918, № 5, с. 15—16.
- Олсуфьев Ю. А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920, с. 9—16.
- Alpatov M. La Trinité dans l'art byzantin et l'icône de Roublev.— Echos d'Orient, 146, 1927, p. 150—186. См. также сокращенный немецкий перевод: Alpatoff M. Die heilige Dreieinigkeitsikone von Andrej Rubljoff.— Byzantinische Jahrbücher, Bd. V, Hf. 3—4, 1927, S. 323—339.
- Олсуфьев Ю. А. О линейных деформациях в иконе Троицы Андрея Рублева. (Иконологический опыт).— В кн.: Олсуфьев Ю. А. Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1927, с. 5—32.
- Щербаков Н. А., Свирин А. Н. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев, 1928.
- Зандер В. О символике иконы Троицы Андрея Рублева.— Путь. Орган русской религиозной жизни (Париж), 31, декабрь 1931, с. 30—52. См. также перевод на немецкий язык: Zander V. Über die Symbolik der Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rublev.— Kyrios, NF, 4, 1964, S. 14—28.
- Un moine de l'Église d'Orient. La signification spirituelle de l'icône de la Sainte Trinité peinte par André Rublev.— Irénikon, 26, 1953, p. 133—139. См. также немецкий перевод: von einem Mönch der Ostkirche. Die geistige Bedeutung der Trinitätsikone von Andrej Rubljow.— Benediktinische Monatsschrift, 31, 1955, S. 209—213.
- Антонова В. О первоначальном месте Троицы Андрея Рублева.— В кн.: Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования, I. М., 1956, с. 21—43.
- Успенский Л. Праздник и иконы Пятидесятницы.— Журнал Московской патриархии, 1957, № 6, с. 51—55 (раздел «Икона святой Троицы»).
- Волков Н. О цветовом строе картины. Статья первая.— Искусство, 1958, № 8, с. 19—24.
- Николаева Т. В. Оклад с иконы Троица письма Андрея Рублева.— Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, 2. Загорск, 1958, с. 31—38.
- Eckhardt Th. Die Dreifaltigkeitsikone Rublevs und die russische Kunstwissenschaft.— Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Bd. VI, Hf. 2. München, 1958, S. 145—176.
- Onasch K. Andrej Rublev. Byzantinisches Erbe in russischer Gestalt. (Ketzergechichtliche Hintergründe der Dreieinigkeitsikone Rublevs).— In: Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958. München, 1960, S. 427—429.
- Голубцов Н. Пресвятая Троица и домостроительство. (Об иконе инока Андрея Рублева).— Журнал Московской патриархии, 1960, № 7, с. 32—40.
- Монах Григорий (Круг). Пресвятая Троица.— Вестник русского западноевропейского патриаршего экзархата, 1960, 9, с. 115—119.
- Маясова Н. А. О датировке древней копии Троицы Андрея Рублева из иконостаса Троицкого собора.— Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, 3. Загорск, 1960, с. 170—174.
- Mainka R. M. Zur Personendeutung auf Rublevs Dreifaltigkeitsikone.— Ostkirchliche Studien, Bd. 11, 1962, S. 3—13.
- Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи], I. М., 1963, № 230, с. 285—290.
- Рындина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику. Ветхозаветная Троица.— В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. М., 1963, с. 119—132.
- Демина Н. А. Троица Андрея Рублева. М., 1963. Перепечатано в кн.: Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. Сборник статей. М., 1972, с. 45—81.
- Щекотов Н. М. Троица Рублева.— В кн.: Щекотов Н. М. Статьи, выступления, речи, заметки. М., 1963, с. 36—43.
- Mainka R. M. Andrej Rublev's Dreifaltigkeitsikone. Geschichte, Kunst und Sinngehalt des Bildes. Ettal—München, 1964.
- Алпатов М. В. О значении Троицы Рублева.— В кн.: Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, I. М., 1967, с. 119—126. Ранее напечатано на французском языке: Alpatov M. La signification de la Trinité de Roublev.— In: Studi vari umanità in onore di Francesco Flora. Milano, 1963, p. 833—844.
- Лазарев В. Н. Троица Андрея Рублева.— В кн.: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 292—299. Ранее напечатано на французском языке: Lasareff V. La Trinité d'André Roublev.— Gazette des Beaux-Arts, 1959, Décembre, p. 289—300.
- Вздорнов Г. И. Новооткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой лавры и Троица Андрея Рублева.— В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 115—154.

- Børtnes J. Studier i gammelrussisk maleri. II. Den virkelighet vi ikke ser ... symbolikken i Rubljovs Treenighetsikon.— Kunst og kultur, årg. 53, hf. 3. Oslo, 1970, s. 172—179.
- Evdokimov P. L'art de l'icône. Théologie de la beauté. Bruges, 1970, p. 205—216 (глава „L'icône de la Sainte Trinité d'André Roublev“).
- Дунаев Г. Символический язык Троицы Рублева.— Декоративное искусство СССР, 1972, 3, с. 29—34.
- Antonova V. La „Trinité“ de Roublev étudiée à la Galerie Tretiakov (patine et peintures originelle).— In: Actes du XXII^e Congrès international d'histoire de l'art. Budapest, 1969, I. Texte. Budapest, 1972, p. 249—257; III. Tables. Budapest, 1972, fig. 73, 74.
- Голубцов С. Икона Живоначальной Троицы.— Журнал Московской патриархии, 1972, № 7, с. 69—76.
- Ветелев А. Богословское содержание иконы Святой Троицы преподобного Андрея Рублева.— Там же, 1972, № 8, с. 63—75 и № 10, с. 62—65.
- Evdokimov P. The Icon of the Holy Trinity.— Lutheran World, XXIII, 1976, 3, p. 166—170 (= Evdokimov P. Die Ikone der heiligsten Dreifaltigkeit von Andrej Rubljew. Ein Interpretation.— Geist und Leben, 57, 1984, S. 183—192).
- Walker A. Andrei Rubylov's Icon of the Trinity. An Ecclesiological Exegesis.— Diakonia. Devoted to Promoting Eastern Christianity in the West, XI, 1976, p. 111—132.
- Müller L. Zur Deutung der Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rublev.— In: Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für das Jahre 1975. Heidelberg, 1976, S. 50—52.
- Никифораки Н. Троица Андрея Рублева в свете новейших исследований.— Искусство, 1976, № 3, с. 57—61.
- Onasch K. Kunst und Gesellschaft im Modell der Dreieinigkeitsikone Andrej Rublevs.— In: Beiträge zur byzantinischen und osteuropäischen Kunst des Mittelalters. Berlin, 1977, S. 19—32.
- Goltz H. Zur Ikonographie des Kreises: Theodoros Pedašimos und der Symbolismus der Rublevschen Troica.— In: Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. Halle, 1978 (= Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität. Halle—Wittenberg, 1978, Nr. 13), S. 287—300.
- Алпатов М. Андрей Рублев и его «Троица».— Юный художник, 1980, 1, с. 35—41.
- Benoit F. L'icône de la Trinité de Roublev: une introduction au mystère de Dieu.— Renaissance de Fleury. Bulletin trimestriel de l'Association des amis de Saint-Benoît de Fleury. Chateaufort-sur-Loire. N^o spécial, 1978, Avril, p. 15—40.
- Stéphane H. Introduction à l'ésotérisme chrétien. Traité... par F. Chenique. Paris, 1979, p. 164—169 (traité V, 6: „L'icône [la Trinité] de Roublev“).
- Салтыков А. А. О значении ареопагитик в древнерусском искусстве. (К изучению «Троицы» Андрея Рублева).— В кн.: Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Древнерусское искусство XV—XVII веков. Сборник статей. М., 1981, с. 5—24.
- Архиепископ Сергей (Голубцов). Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева.— Богословские труды, 22. М., 1981, с. 20—40 (глава II, ч. 1: Икона Святой Троицы).
- Müller L. Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow.— Quatember, 46, 1982, S. 133—138.
- Wojciechowski M. Trois formules sur l'origine du Saint-Esprit: ex Patre, ex Patre Filioque, ex Patre per Filium.— Nova et Vetera, 57, 1982, 195—197 (V. La procession au Saint-Esprit d'après „La Trinité“ de Roublev).
- Рашков И. Богословско содержание и символика на иконата «Старозаветната света Троица» на преподобни Андрей Рублев.— Духовна култура, 62, № 10. София, 1982, с. 7—19.
- Плугин В. А. Тема Троицы в творчестве Андрея Рублева и ее отражение в древнерусском искусстве XV—XVII вв.— В кн.: Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины (материалы юбилейной научной конференции). М., изд-во Московского университета, 1983, с. 151—168.
- Müller L. Zum dogmatischen Gehalt der Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rublev.— In: Essays in Honor of A. A. Zimin. Ed. by D. C. Waugh. Columbus, Ohio, 1983, p. 259—288.
- Салтыков А. А. Иконография «Троицы» Андрея Рублева.— В кн.: Древнерусское искусство. XIV—XV вв. М., 1984, с. 77—85.
- Hinneken P. L'icône de la Trinité, credo d'André Roublev.— La foi et le temps. Revue des diocèses francophones de Belgique, XVI, Janvier—Février 1986, p. 358—375.
- Amiet P. Rublevs Dreifaltigkeits-Ikone und das Abendmahl.— Internationale kirchliche Zeitschrift, 76, 1986, S. 195—202.
- Плугин В. А. О происхождении «Троицы» Рублева.— История СССР, 1987, № 2, с. 64—79.
- Малков Ю. Г. К изучению «Троицы» Андрея Рублева.— Музей, 8. М., 1987, с. 238—258.
- Ignatiew D. Der Heilige Andrej Rublev.— In: 1000 Jahre Christliches Russland. Zur Geschichte der Russisch Orthodoxen Kirche. Hrsg. von Th. Meyer. Recklinghausen, 1988, S. 85—97 (S. 89—96: „Die Dreifaltigkeits-Ikone“).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИКОНОГРАФИЯ ТРОИЦЫ
НА ВОСТОКЕ И ЗАПАДЕ

РИМ

ВИЗАНТИЯ

ГРУЗИЯ

ДРЕВНЯЯ РУСЬ

БОЛГАРИЯ

СЕРБИЯ

МОЛДАВИЯ

ОБЩИЕ ПОЯСНЕНИЯ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

Сборник текстов о «Троице» Рублева дополняется небольшим атласом иллюстраций. Здесь воспроизведены не только памятники искусства, которые использовались в качестве сравнительного материала авторами перепечатанных статей, но и такие изображения, которые отсутствуют в работах, отобранных для антологии. Нами руководила более общая задача: поставить «Троицу» Андрея Рублева в ряд многочисленных изображений на этот сюжет с IV века по XIX и тем самым дать читателю возможность без подсказок понять всю исключительность шедевра Рублева.

В иллюстрациях представлены раннехристианские, византийские, восточнохристианские, болгарские, сербские, грузинские, армянские, молдавские и русские изображения Троицы. Здесь воспроизводятся мозаики, фрески, иконы, миниатюры, печати, шитье, резные и гравированные изображения на камне, металле, кости и дереве. Разное происхождение памятников не означает, что они отличаются от иконы, написанной Рублевым, только национальными признаками или техникой исполнения. Изображая Троицу на церковной стене, на иконе или на предметах литургического назначения, художники и заказчики ставили разные цели, а смысловые оттенки диктовали в свою очередь неодинаковые характерные черты той или иной композиции. Дело в том, что иконографический сюжет Троицы ветхозаветной является и литературно-повествовательным и догматическим. Если художник включал «Троицу» в цикл других библейских картин, он стремился к историческому рассказу, который соответствовал бы Книге Бытия, но если перед ним ставилась задача в пластических формах выразить отвлеченное догматическое определение Троицы, он освобождал образ от бытовых подробностей. Нередко специально указывалось на евангельское, иначе говоря на литургическое, содержание образа Троицы, и такая мысль тоже влекла за собою выделение одних особенностей в ущерб другим. Существенно, наконец, и то, что исторические условия развития иконографии Троицы на Востоке и на Западе или в разных странах не могли не влиять на интерпретацию сюжета, который получал, в зависимости от вкусов, оттенков господствующей идеологии и традиций, неодинаковое образное воплощение.

И все же, когда речь идет о Троице ветхозаветной, мы видим одну и ту же сцену, и нам совсем не безразлично, какими средствами изображает ее восточнохристианский, греческий или славянский художник. Нам не безразлично, в каком направлении он развивает популярную тему Троицы, что ему по душе, от чего он отказывается, что он выделяет и что, следовательно, составляет настоящее содержание сюжета у того или иного мастера. А с такой точки зрения вполне оправдывается сопоставление с «Троицей» Рублева не только родственных ей иконописных изображений, но и выходящих из этой иконографической системы изображений Троицы по типу Отечества, или *Paternitas*, где бог Отец и Сын даны не в ангельских, а в возрастных антропоморфических образах.

Иконы Троицы ветхозаветной часто называют не просто Троица, а Гостеприимство Авраама, определяя этим литературный источник, откуда позаимствована сцена. Но в действительности может быть выделено не менее трех как бы самостоятельных изображений: Явление Троицы Аврааму, Гостеприимство Авраама и тяготеющая к догматическому символу Троица без фигур Авраама и Сарры и даже без опознавательных деталей в виде палат, дуба и скалы.

В антологии представлены все три разновидности ветхозаветной Троицы. Они наглядно свидетельствуют, между прочим, об удивительной способности средневекового искусства создавать на основе краткого цельного рассказа не одно, а несколько изображений или их вариантов — сходных и в то же время не сходных по оттенкам замысла и творческому воплощению.

Специально об иконографии Троицы и учении о Троице в целом см. следующие издания: Спаский А. История догматических движений в эпоху вселенских соборов (в связи с философскими учениями того времени), 1. Тринитарный вопрос (история учения о св. Троице). Сергиев, 1914; Троицкий Н. И. Артосная панагия молдавского воеводы и господара Стефана Томши 1623 года. — Древности. Труды Московского Археологического общества, т. XXI, вып. 2. М., 1907, с. 43—52; Малицкий Н. В. К вопросу о датировке Тверских врат Александровской слободы. — Известия Гос. Академии истории материальной культуры, V. Л., 1927,

- с. 398—408; Его же. Створка панагиара Государственного Русского музея с золоченым изображением Троицы.— В кн.: Государственный Русский музей. Материалы по русскому искусству, I. Л., 1928, с. 32—36; Его же. К истории композиции ветхозаветной Троицы.— *Seminarium Kondakovianum*, II. Prague, 1928, с. 33—46; Hackel A. Die Trinität in der Kunst. Berlin, 1931; Гаккель А. Образ трехглавой Троицы.— В кн.: Статьи и материалы. Из чтений в кружке любителей русской старины. Берлин, 1932, с. 28—40; Braunfels W. Die heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf, 1954; Gerstinger H. Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitäts-Darstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas (Otechestvo) Typus.— In: Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956, S. 79—85; Петковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI веков.— В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. М., 1963, с. 235—262; Лазарев В. Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев.— В кн.: Культура Древней Руси. Сборник статей к 40-летию научной деятельности Н. Н. Воронина. М., 1966, с. 101—112 (перепечатано в кн.: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 279—291); Winkelmann Fr. Der trinitarische Streit in zeitgenössischer Sicht.— *Das Altertum*, Bd. 13, 1967, Hf. 2, S. 98—107; Papadopoulos S. A. Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l'art byzantin.— *Cahiers archéologiques*, XVIII. Paris, 1968, p. 121—136; Messner O. Die konzentrische Trinitätsdarstellung als genuiner Ausdruck der ostkirchlichen Theologie.— In: Actes du I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, II. Sofia, S. 961—963; Onasch K. Ketzergeschichtliche Zusammenhänge bei der Entstehung des anthropomorphen Dreieinigkeitsbildes der byzantinisch-slavischen Orthodoxie.— *Byzantinoslavica*, XXXI/2, 1970, S. 229—243; Лосский В. Очерки мистического богословия восточной церкви.— Богословские труды, 8. М., 1972, с. 7—126; Его же. Догматическое богословие.— Там же, с. 129—193; Успенский Л. Большой московский Собор и образ Бога Отца.— *Вестник русского западноевропейского патриаршего экзархата*, 78—79, 1972, с. 139—177; de Margerie B. La Trinité chrétienne dans l'histoire. Paris, 1975 (= *Theologie historique*, 31); Kádár Z. A propos des représentations de la Philoxénie d'Abraham sur les mosaïques de V^e—VI^e siècles.— *Зограф*, 6. Београд, 1975, с. 5—7; Круг Г. Мысли об иконе. Париж, 1978, с. 32—43 (раздел «Мысли о Святой Троице»); Grottanelli C. The Ogygian Oak at Mamre and the Holy Town of Hebron.— *Vicino Oriente*, 2. Roma, 1979, p. 39—63; Салтыков А. А. О значении ареопагитик в древнерусском искусстве.— В кн.: Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Древнерусское искусство XV—XVII веков. Сборник статей. М., 1981, с. 5—24; Сергеев В. Н. Об одной особенности в иконографии ветхозаветной «Троицы».— Там же, с. 25—31; Tompos E. The Abstract Variant of the Trinity Symbol in the Early Middle Ages.— *Homonoia*, 3, 1981, p. 91—136; Павлов С. Н. Христианское учение о Троице и новозаветная литература.— *Гос. Музей истории религии и атеизма. Социально-философские аспекты критики религии. Сб. научных трудов*. Л., 1984, с. 90—103. Справочники: Réau L. *Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, I. Ancien Testament. Paris, 1956, p. 14—29; Aurenhammer H. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I, Lf. 1. Wien, 1959, S. 24—26; *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, hrsg. von K. Wessel, Lf. 1. Stuttgart, 1963, Sp. 18—19; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. I. Rom—Freiburg—Wien, 1968, Sp. 21—23, 525—537; Вилинбахова Т. Б. Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа.— *Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом)*, XXXVIII. Л., 1985, с. 126—137.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1

Явление Троицы Аврааму. Конец IV века. Фреска в катакомбе на виа Латина, Рим. Из архива Р. Штихеля, Мюнстер.

Лит.: Ferrua A. Le pitture della nuova catacomba di via Latina. Città del Vaticano, 1960, p. 50, tav. 44—2; Grabar A. Christian Iconographie. A Study of Its Origins. Princeton, 1968, p. 114, fig. 272; Kötzsche-Breitenbruch L. Die neue Katakomben an der Via Latina. Untersuchungen zur Ikonographie des alttestamentlichen Wandmalereien.—Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 4. Münster, 1976 (2. Aufl., 1979), S. 56—60 (“Die Vision des Abraham bei Mambre”), Taf. 6 a.

2

Явление Троицы Аврааму и Гостеприимство Авраама. 432—440. Мозаика в Санта Мария Маджоре, Рим. Фото Музеев Ватикана.

Лит.: Brenk B. Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden, 1975, S. 56—61; Kádár Z. A propos des représentations de la Philoxénie d'Abraham sur les mosaïques de V^e—VI^e siècles.—Зорграф, 6. Београд, 1975, p. 5—6, fig. 1; Deckers J. G. Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte. Bonn, 1976.

3

Троица. V век. Лицевая сторона формы для изготовления памятных предметов, предназначенных для паломников, побывавших на месте явления Троицы Аврааму. Известняк. По краям медальона надпись: Пусть ангелы милостиво посмотрят на меня. Из окрестностей Иерусалима. Частное собрание, Нью-Йорк (слепок, диам. 14). Фото Музея Метрополитен, Нью-Йорк.

Лит.: Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art: November 19, 1977 through February 12, 1978. Ed. by K. Weitzmann. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979, No. 522; Frazer M. A Syncretistic Pilgrim's Mould from Mamre (?).—Gesta, XVIII/1, 1979, p. 137—145.

4

Две сцены из истории Авраама. 546—547. Мозаика в Сан Витале, Равенна. Фото Немецкого археологического института в Риме.

Лит.: Deichmann F. W. Ravenna. Hauptstadt des spätantikes Abendlandes, Bd. I. Geschichte und Monumente. Wiesbaden, 1969, S. 236—238, 244, 329, 331; Bd. III. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Wiesbaden, 1969, Taf. 315, 326—331; Kádár Z. A propos de représentations de la Philoxénie d'Abraham sur les mosaïques de V^e—VI^e siècles.—Зорграф, 6. Београд, 1975, p. 5—7, fig. 2, 3.

5

Этимасия, или Престол уготованный—символическое изображение Троицы. Конец VII века. Мозаика на своде вимы в церкви Успения Богородицы в Никее (разрушена в 1922 году). Фото Русского археологического института в Константинополе (ныне в Эрмитаже, Ленинград).

Лит.: Schmit Th. Die Koimesis Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin—Leipzig, 1927, S. 21—23, Taf. XII; Underwood P. A. The Evidence Restoration in the Sanctuary Mosaics of the Dormition at Nicaea.—Dumbarton Oaks Papers, No. 13. Washington, 1959, p. 235—243; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986, с. 37, ил. 22.

6

Троица. 1012—1030. Плита алтарной преграды из церкви Иоанна Предтечи в монастыре Шио-Мгвиме. Музей искусств, Тбилиси (разм. 81 × 63). Из фотоархива Н. А. Аладашвили, Тбилиси.

Лит.: Вольская А. Рельефы Шио-Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957, с. 23—32, табл. III—VI; Шмерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962, с. 138—139, табл. 39—41; Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V—XI веков. М., 1977, с. 210, ил. 202—204.

7

Троица. Середина XI века. Фреска в алтарной части церкви св. Софии, Охрид. Фото Д. Тасича, Белград.

Лит.: Мильковиќ-Пепек П. Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид.—Археолошкиот музеј во Скопје. Зборник (1955—1956). Скопје, 1956, с. 45—46, табл. III, IV; Djurić V. J. The Church of St. Sophia in Ohrid. Beograd,

1963, p. 3, pl. 22—23; Пурић В. Византијске фреске у Југославије, Београд, 1975, с. 9—10, 179—180.

8

Молитвовул с изображением Троицы. XI век. Надпись: Троица, заштити Михаила Триха, севаста. Из Константинополя. Эрмитаж, Ленинград (М. 6272, разм. 3,8 × 3,7). Фото Эрмитажа.

Лит.: Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки, 2. М., 1977, № 784, с ил.

9

Троица. Около 1092. Миниатюра из греческой Псалтири. Библиотека Ватикана, Рим (cod. Barb. gr. 372, л. 85 об., разм. 20,3 × 17). Фото Библиотеки Ватикана.

Лит.: Из Рима. Письма проф. Ф.И. Буслаева на имя председателя Общества.—Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, 1875, 6—10, отд. IV, с. 67—72, специально о Троице на с. 70; Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976 (= Byzantina Neerlandica, 6), p. 26—36.

10

Троица. Вторая четверть XII века. Миниатюра из греческой рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского. Библиотека Ватикана, Рим (cod. gr. 1162, л. 113 об., разм. миниатюры 14 × 15). Фото Библиотеки Ватикана.

Лит.: Stornajolo C. Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vatic. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinato (cod. Vatic. Urbin. gr. 2). Roma, 1910, p. 14, tav. 48; Pallas D.I. Eine Differenzierung unter den Himmlischen Ordnungen (ikonographische Analyse).—Byzantinische Zeitschrift, Bd. 64, 1971, Hf. 1, S. 58—59, Abb. 3.

11

Отечество. Вторая половина XII века. Миниатюра из греческой рукописи Нового Завета. Национальная библиотека. Вена (suppl. gr. 52, л. 1 об., разм. 24,5 × 17,6). Фото Национальной библиотеки.

Лит.: Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinischen Handschriften, 2. Die Handschriften des X.—XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, 1938 (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd. VIII, Teil IV), S. 54—55, Taf. XXIII; Byzantine Art, an European Art. 9th Exhibition of the Council of Europe. Athens, 1964, No. 297.

12

Троица. Вторая четверть XII века. Миниатюра из Октатевха. Библиотека Ватикана, Рим (cod. gr. 746, л. 72 об.). Фото Библиотеки Ватикана.

Лит.: Виноградский В.Н. Миниатюры Ватиканской Библиейской рукописи XII века.—В кн.: Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1873, с. 144—150, специально о Троице на с. 147; Кондаков Н. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, с. 185—192, специально о Троице на с. 190; Bernabò M. Considerazioni sul

manoscritto Laurenziano Plut. 5. 38 e sulle miniature della Genesi degli Ottateuchi bizantini.—Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia, serie III, vol. VIII/1. Pisa, 1978, p. 154, tav. XII—2.

13

Явление Троицы Аврааму и Гостеприимство Авраама. 1180—1194. Мозаики собора в Монреале, Сицилия. Фото Алинари 33258.

Лит.: Demus O. Mosaics of Norman Sicily. London, 1950, p. 122, 169 (note 441), pl. 103; Kitzinger E. I mosaici di Monreale. Palermo, 1960, p. 70, VI, pl. 33.

14

Троица. Конец XII века. Фреска в капелле Богоматери собора монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. Фото из книги А. Орландоса.

Лит.: Orlandos A. Fresques byzantines du monastère du Patmos.—Cahiers archéologiques, XII. Paris, 1962, p. 286, fig. 7, 8; 'Ορλάνδος 'Α. 'Η ἀρχιτεκτονική καὶ βυζαντινὰὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς Θεολόγων Πάτμου Ἀθήναι, 1970, σ. 132—135, 261—262, πίν. 1, 3, 4.

15

Троица. 1230—1234. Рельеф на южной стене Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (разм., включая утраченную правую часть, 60 × около 150). Из фотоархива Гос. музея архитектуры имени А. В. Щусева, Москва.

Лит.: Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. [Город] Юрьев-Польской. М., 1964, с. 56—57, рис. 21, табл. XXI.

16

Троица. Около 1230. Пластина на южных вратах собора Рождества Богоматери в Суздале (разм. 31 × 23). Из фотоархива издательства «Искусство», Москва.

Лит.: Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата. М., 1978, ил. 60—1, 63, 86. Специально о датировке врат: Янин В. Л. О датировке врат Суздальского собора.—Советская археология, 1959, № 3, с. 91—98; Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор XIII века. М., 1975, с. 97—142 («Декоративная система «золотых» дверей Суздальского собора и вопрос об их датировке»).

17

Троица. Около 1230. Пластина на западных вратах собора Рождества Богоматери в Суздале (разм. 36,5 × 33,5). Из фотоархива издательства «Искусство», Москва.

Лит.: Овчинников А. Н. Суздальские золотые врата, ил. 2—3, 7. Специально о датировке см. литературу к ил. 16.

18

Троица. XIV век. Створка панагиара (золоченая медь, резьба). Происхождение неизвестно (вероятно, из Новгорода). Вверху общее обозначение: Тр(ои)ца. О(те)ць, с(ы)нь и с(вя)тыи д(у)хъ. По ободку надпись: Великое имя с(вя)тыя единосущ-

няя нераздельная Тр(ои)ца о(т)ца и с(ы)на и с(вя)т(а)го ... Исторический музей, Москва (42516/1905, диам. 10,2). Фото И. А. Стерлиговой, Москва.

Лит.: Отчет имп. Российского Исторического музея за 1905 год. М., 1906, с. 15; Государственный Российский Исторический музей. Краткий путеводитель по музею. М., 1921, с. 212; Орлов А. С. Библиография русских надписей XI—XV вв. М.—Л., 1952, с. 80—81.

19

Троица. Начало XIV века. Створка панагиара из Антониева монастыря в Новгороде. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород (79498, диам. 11,5). Из фотоархива Т. В. Николаевой, Москва.

Лит.: Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой четверти XVI в. М., 1971, с. 44—45, № 18, табл. 14—2.

20

Троица. Начало XIV века. Фреска из первоначальной росписи трапезной в сербском монастыре Хиландар на Афоне. Фото Д. Тасича, Белград.

Лит.: Богдановић Д., Ђурић В., Медаковић Д. Хиландар. Београд, 1978, с. 88, сл. 69; Djurić V. La peinture de Hilandar à l'époque du roi Milutin.— In: Хиландарски зборник, 4. Београд, 1978, р. 42—43, fig. A, 13—14.

21

Троица. 1336. Пластина на Васильевских вратах. Из Новгорода. Покровский собор в городе Александрове под Москвой (разм. 38 × 26,4). Из фотоархива Т. В. Николаевой, Москва.

Лит.: Лазарев В. Н. Васильевские врата 1336 года.— В кн.: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 202.

22

Троица. Середина XIV века. Пластина на Тверских вратах. Из Твери. Покровский собор в городе Александрове под Москвой (разм. 56 × 35). Из фотоархива Т. В. Николаевой, Москва.

Лит.: Николаева Т. В. Тверские двери XIV в.— В кн.: Средневековая Русь. [Сборник статей памяти Н. Н. Воронина]. М., 1976, с. 271—277; Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979, с. 483—489, 545—546 (под № 2), ил. на с. 592, текст А. В. Рындиной.

23

Троица. 60-е годы XIV века. Болгарская миниатюра из Псалтири Томича. Исторический музей, Москва (Муз. 2752, л. 303, разм. 5,7 × 14,9). Фото Исторического музея.

Лит.: Щепкина М. В. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича. Под ред. и со вступ. статьей проф. И. С. Дуйчева. М., 1963, с. 83, табл. LXV (108).

24

Троица и два портрета Иоанна VI Кантакузина (в

виде императора и монаха). 1375. Миниатюра из Теологических сочинений Иоанна VI Кантакузина. Национальная библиотека, Париж (cod. gr. 1242, л. 123 об.). Фото Национальной библиотеки.

Лит.: Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970, S. 86—87; Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976 (= Byzantina Neerlandica, 6), p. 129 ff., 135—136, fig. 87.

25

Троица. 1378. Фреска Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. Фото издательства «Искусство», Москва.

Лит.: Ильин М. А. Троица Феофана Грека.— В кн.: Ильин М. А. Исследования и очерки. М., 1976, с. 255—262, ил. 109; Вздорнов Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 116—117, ил. 107—114; Его же. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983, с. 74—75, табл. I. 56.

26

Троица. Конец XIV века. Греческая икона из иконостаса в кафоликоне монастыря Ватопед на Афоне (разм. 117 × 92). Фото Д. Мурики, Афины.

Лит.: Chatzidakis M. L'icone byzantine.— In: Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia, 1959, p. 33—36, fig. 22, 23; Grabar A. Les revêtements en ore et argent des icônes byzantines. Venise, 1975, n° 38, p. 66—67, pl. D.

27

Троица. Конец XIV века. Из Троицкой церкви Вожемского погоста близ города Яренска на реке Вычегде. Надписи на зырянском языке: у среднего ангела — Отец, у левого — Сын, у правого — Дух; внизу текст из Книги Бытия о явлении Троицы Аврааму. Областной краеведческий музей, Вологда (2780, разм. 119 × 75). Фото Института реставрации, Москва.

Лит.: Шестаков П. Чтение древнейшей зырянской надписи, единственного сохранившегося до сего времени памятника времени св. Стефана Великопермского.— Журнал Министерства народного просвещения, 1871, январь, с. 29—46; Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков. Каталог выставки. М., 1976, № 2.

28

Отечество. Начало XV века. Новгородская икона из бывшего собрания М. П. Боткина. Третьяковская галерея, Москва (22211, разм. 113 × 88). Фото Третьяковской галереи.

Лит.: Лазарев В. Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев.— В кн.: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, с. 279—291; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII—начало XV века. М., 1976, каталог, № 25, ил. на с. 340—343; Лазарев В. Н. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. М., 1983, с. 54—55, аннотация на с. 240, табл. 36.

29

Троица. 1411 (?). Из Троице-Сергиевой лавры. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск (2966, разм. 161 × 122). Фото В. В. и Ю. В. Робиновых, Москва.

Лит.: Вздорнов Г. И. Новоткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой лавры и Троица Андрея Рублева.— В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 115—154; Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, № 127, цв. ил.

30

Троица. 1412—1431. Фреска в церкви Богородицы в селе Набахтеви, Грузия. Фото Ш. Я. Амиранашвили из фотоархива Музея искусств, Тбилиси.

Лит.: Толмачевская Н. И. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, с. 20, рис. 22; Лордкипанидзе И. Г. Роспись Набахтеви. Тбилиси, 1973, с. 72, табл. 14, 15, 20—22.

31

Троица. 1435. Гравированное изображение на створке панагиара из Софии Новгородской. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород (1108, диам. 22,5). Фото Института реставрации, Москва.

Лит.: Покровский Н. В. Древняя Софийская ризница в Новгороде, I. Москва, [1913], с. 70—82, табл. VIII, IX; Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой четверти XVI в., с. 39—41, № 11, табл. 11, 32

Троица. Первая половина XV века. Деталь четырехчастной иконы из Георгиевской церкви в Новгороде. Русский музей, Ленинград (2775, разм. клейма 43,5 × 33,7). Из фотоархива Э. С. Смирновой, Москва.

Лит.: Alpatov M. Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik.— In: Alpatov M., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Textband. Augsburg, 1932, S. 333, Tafelband, Abb. 261; Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. М., 1969, с. 26—27, табл. 32, 34; Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Каталог выставки. Л., 1974, № 37, ил. 25; Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982, каталог, № 11, с. 214, 215, ил. на с. 418 и 420; Лазарев В. Н. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века, с. 58, аннотация на с. 241, табл. 45.

33

Створка деревянной панагии с живописным изображением Троицы. XV век. Национальный музей, Флоренция (Carrand 2007, диам. 12,5). Фото Cabinetto fotografico Soprintendenza beni artistici e storici di Firenze.

Лит.: Marcucci L. Gallerie Nazionale di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII, scuole bizantine e russe

del secolo XII al secolo XVIII. Roma, 1958, p. 80—81, fig. 27; Лазарев В. Н. Византийские иконы XIV—XV веков.— В кн.: Лазарев В. Н. Византийская живопись. [Сборник статей]. М., 1971, с. 349, ил. на с. 348.

34

Троица. XV век. Греческая икона из бывшего собрания Н. П. Лихачева. Эрмитаж, Ленинград (I 1, разм. 36 × 54,2). Фото Эрмитажа.

Лит.: Лихачева В. Д. Художественная функция бытовых предметов в иконе «Троица» Государственного Эрмитажа. (К вопросу о развитии элементов реализма в византийской живописи).— Византийский временник, XXVI. М., 1965, с. 239—247; Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Introduction and Notes on the Plates by A. Bank. Leningrad, 1977, pl. 292, 293; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки, 3. М., 1977, № 964.

35

Троица. XV век. Греческая икона из Византийского музея в Афинах (разм. 115 × 90). Из фотоархива Д. Мурики, Афины.

Лит.: Χαράλαμπος — Μουρίκη Ντ. Η παράσταση της φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σὲ μία εἰκόνα τοῦ βυζαντινοῦ Μουσείου.— Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. 4, τομ. 3. (1962—1963). Ἀθήνα, 1964, σ. 87—114; Andronicos M., Chatzidakis M., Karageorghis M. Die Museen Griechenlands. Athen, 1976, S. 349, Abb. 21 (хорошая цветная репродукция).

36

Троица. Около 1484. Изображение на свинцовой печати псковского посадника Елисея. Из Пскова. Эрмитаж, Ленинград (681, диам. 00,3). Фото Эрмитажа.

Лит.: Лихачев Н. П. Сфрагистический альбом (Архив Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР), табл. XXXVII—2; Янин В. Л. Вислые печати Пскова.— Советская археология, 1960, № 3, с. 252, № 48, рис. 5.

37

Покровец с изображениями Троицы и двенадцатых праздников. XV век. Из Троице-Сергиевой лавры. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск (361, разм. 55 × 51). Из фотоархива Н. А. Маясовой, Москва.

Лит.: Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968, № 58; Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971, с. 14, табл. 12; Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой четверти XVI в., с. 55—56, № 35, табл. 32—2.

38

Троица. Около 1483. Гравированное изображение на створке панагии. Из Твери. Музей «Ново-Девичий монастырь», Москва (3216, диам. 16). Из фотоархива Т. В. Николаевой, Москва.

Лит.: Николаева Т. В. Произведения русского при-

кладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., с. 37, № 8, табл. 8.

39

Троица. XV век. Створка деревянной панягии из бывшего собрания П. И. Шукина. Исторический музей, Москва (3397 Щ/ок 9264, диам. 5,7). Фото Исторического музея.

Лит.: Рындина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков. Ветхозаветная Троица.— В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. М., 1963, с. 124, ил.; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1967, ил. 61 и аннотация.

40

Створка панягии с гравированным изображением Троицы. Вторая половина XV века. Из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск (1453, диам. 9). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., с. 60, № 42, табл. 31.

41

Створка панягии с гравированным изображением Троицы. XV век. Исторический музей, Москва (80761/ок 13352, диам. 11,2). Фото Исторического музея.

Лит.: Рындина А. В. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков. Ветхозаветная Троица.— В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI веков, с. 124—125, ил.

42

Отечество. Вторая половина XV века. Клеймо на иконе Богоматери Умиление. Из Новгорода. Русский музей, Ленинград (разм. клейма 14,2 × 10,8). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Кондаков Н. П. Русская икона, II. Альбом. Прага, 1929, табл. 19 и IV. Текст, ч. 2. Прага, 1933, с. 238, 239; Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI веков.— В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI веков. М., 1963, с. 245—246, ил.; Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век, каталог, № 54, с. 287—289, ил. на с. 491.

43

Троица. 1485. Икона мастера Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва (вп 21, разм. 152,5 × 119,5). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Сергеев В. Н. Новые открытия в Рублевском музее.— В кн.: Памятники Отечества, 3. М., 1977, с. 259—261; Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века, каталог, № 18, с. 308—311, ил. на с. 434, 435, текст Г. В. Попова; Музей древнерусского искусства име-

ни Андрея Рублева. [Альбом]. Сост. А. А. Салтыков. Л., 1981, табл. 40, 50, аннотация на с. 245.

44

Троица. Конец XV века. Из Воскресенского собора в Коломне. Третьяковская галерея, Москва (20863, разм. 132 × 104). Фото Третьяковской галереи.

Лит.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи], I. М., 1963, № 283, без ил.

45

Троица. Конец XV века. Лицевая сторона двусторонней таблетки с изображениями Троицы и Богоматери Одигитрии. Из Софии Новгородской. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород (разм. 24 × 19,5). Из фотоархива В. Н. Лазарева в издательстве «Искусство», Москва.

Лит.: Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977, с. 16, 19, табл. XIX; Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век, каталог, № 63, с. 307, ил. на с. 518.

46

Троица. Конец XV—начало XVI века. Псковская икона из бывшего собрания С. А. Щербатова. Третьяковская галерея, Москва (28597, разм. 145 × 108). Фото Третьяковской галереи.

Лит.: Малицкий Н. В. К истории композиции Ветхозаветной Троицы.— *Seminarium Kondakovianum*, II. Prague, 1928, с. 33—46; Жидков Г. В. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. К постановке вопроса.— Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, II. М., 1928, с. 115—121, табл. XI—2; Alpatov M. Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik.— In: Alpatov M., Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, Textband, S. 342, Tafelband, Abb. 276; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи], I, № 159, без ил.; Овчинников А., Кишилов Н. Живопись древнего Пскова. XIII—XVI века. М., 1971, табл. 44, 45, каталог, № 23; Лазарев В. Н. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века, с. 79—80, аннотация на с. 325, табл. 83.

47

Троица. Начало XVI века. Из Троицкого собора Махрицкого монастыря близ города Александрова. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва (вп 109, разм. 159 × 116). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Грабарь Игорь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 годов.— В кн.: Грабарь Игорь. О древнерусском искусстве. М., 1966, с. 186, 188, без ил.; Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. [Альбом]. Сост. А. А. Салтыков. ил. 47, 48, аннотация на с. 245.

48

Троица. Первая половина XVI века. Икона из иконостаса Рождественского придела Софии Новгородской (11171, разм. 144 × 111). Фото А. И. Кочмеца, Москва.

Лит.: Муратов П. Русская живопись до середины XVII века.— В кн.: Грабарь Игорь. История русского искусства, VI. М., [1914], с. 216, ил. на с. 21; Кондаков Н. П. Русская икона, II. Альбом, табл. 57 и IV. Текст, ч. 2, с. 222, 234.

49

Троица и пророки. Середина XVI века. Створка панагии из Софии Новгородской. Резная кость, Вологда. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород (760, выс. 7). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Покровский Н. В. Древняя Софийская ризница в Новгороде, II. Спб., 1913, с. 20—21, табл. IX.

50

Троица с бытием и сценами из Акафиста и жития Богородицы. Вторая половина XVI века. Из Тихвина. Третьяковская галерея, Москва (22380, разм. 172 × 136). Из фотоархива издательства «Искусство», Москва.

Лит.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи], II. М., 1963, № 389, ил. 13.

51

Троица. 1569. Изображение на иконе Сергия и Никона Радонежских. Шитье из мастерской князей Старицких. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск (407, разм. 34,3 × 56). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Маясова Н. А. Двойной покров XVI века.— Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, 2. Загорск, 1958, с. 25—30, ил.

52

Троица. 1598. Написана по заказу Бориса Годунова. Из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре (123, разм. 146 × 116). Из фотоархива издательства «Искусство», Москва.

Лит.: Маясова Н. А. О датировке древней копии «Троицы» Андрея Рублева из иконостаса Троицкого собора.— Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, 3. Загорск, 1960, с. 170—174, табл. 81.

53

Троица. Конец XVI века. Икона из бывшего собрания А. В. Морозова. Третьяковская галерея, Москва (14481, разм. 75 × 61). Фото Третьяковской галереи.

Лит.: Жидков Г. В. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв.— Труды Секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, II, с. 113—115, табл. XI—1; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи], II, № 610, без ил.

54

Троица и апостолы. 1623. Створка панагии, изготовленной по заказу молдавского воеводы и господаря Стефана Томши. Резная кость. Исторический музей, Москва (75140/ок 10134, диам. 12,5). Фото из кн.: Каталог собрания древностей графа А. С. Уварова.

Лит.: Троицкий Н. И. Артосная панагия молдавского воеводы и господаря Стефана Томши 1623 года.— Древности. Труды Московского археологического общества, т. XXI, вып. 2. М., 1907, с. 43—52, табл. V; Каталог собрания древностей графа А. С. Уварова, отд. VIII—IX. М., 1908, табл. III.

55

Троица. 1671. Икона Симона Ушакова. Из Гатчинского дворца. Русский музей, Ленинград (2147, разм. 123 × 89,2). Фото Русского музея.

Лит.: Сычев Н. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее.— В кн.: Государственный Русский музей. Материалы по русскому искусству, I. Л., 1928, с. 78—111, табл. III; Корнилович К. Окно в минувшее. Л., 1968, с. 139—141, ил.

56

Троица. 1671. Икона Никиты Павловца. Из Строгановского дворца в Ленинграде. Русский музей, Ленинград (2560, диам. 11,8). Фото Русского музея.

Лит.: Каргер М. К. Материалы для словаря русских иконописцев.— В кн.: Государственный Русский музей. Материалы по русскому искусству, I, с. 124—125, рис. 2; Данилова И. Е., Мнева Н. Е. Живопись XVII века.— В кн.: История русского искусства, IV. М., изд. АН СССР, 1959, с. 396, ил. 57

Троица с бытием. Около 1675. Икона из церкви Михаила и Феодора, черниговских чудотворцев, в Черниговском переулке в Москве. Третьяковская галерея, Москва (20594, разм. 133 × 127). Фото Третьяковской галереи.

Лит.: Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961, Taf. 141, S. 405—406; Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Гос. Третьяковской галереи], II, № 948, без ил.; Русская живопись XVII—XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1977, с. 41, ил.

58

Троица. Около 1694. Из церкви Покрова в Филях (филиал Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва; 11, разм. 33 × 60). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Русская живопись XVII—XVIII веков. Каталог выставки, с. 95, ил.

59

Троица. 1700. Живопись Тихона Филатьева на иконе с изображением Троицы середины XIV века. Успенский собор в Московском Кремле (5139 соб., разм. 168 × 144). Фото Института реставрации, Москва.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Лит.: Зонина О. Новатор в церковной живописи.— Наука и религия, 1966, № 8, с. 18—20; Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979, табл. 110.

60

Троица. 60-е годы XVIII века. Ярославская школа. Из местного ряда иконостаса Успенского собора в Туле. Тульский историко-художественный музей (без номера, 219 × 102). Фото Ю. В. Робинова, Москва.
Не издавалась.

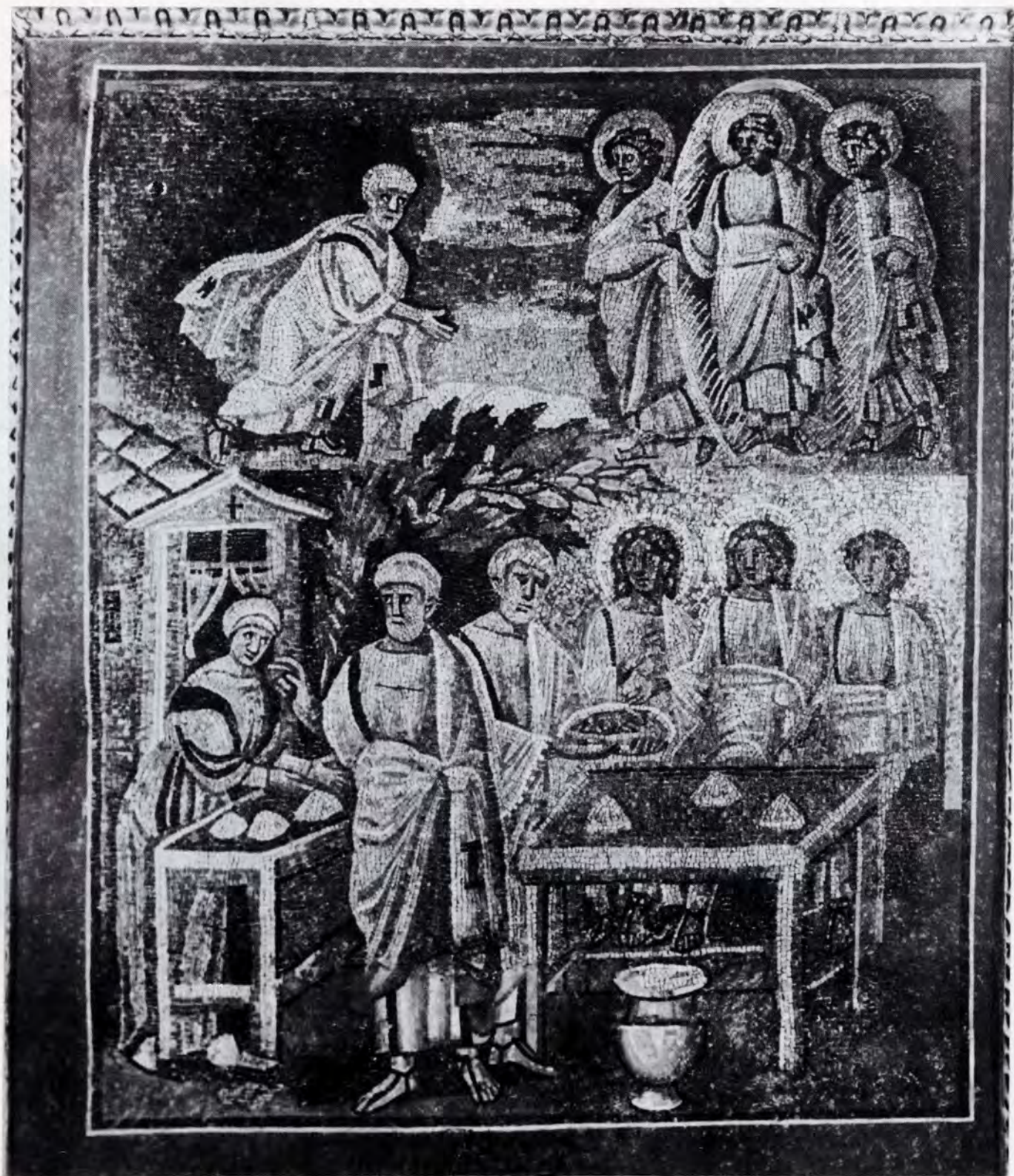
61, 62

Троица. 1880. Русская икона из Иерусалима. На обратной стороне надпись: Святая Троица. Изображена на древе Мамврийского дуба. Видимое на сей иконе древо есть точный снимок с натурального древа, что близь старого Иерусалима. 1880 июня 6 дня. Частное собрание, Москва (разм. 13 × 13). Фото Ю. В. Робинова, Москва.

Лит.: Троица Андрея Рублева. Антология Сост. Г. И. Вздорнов. М., издательство «Искусство», 1981, с. 143, ил. 60.



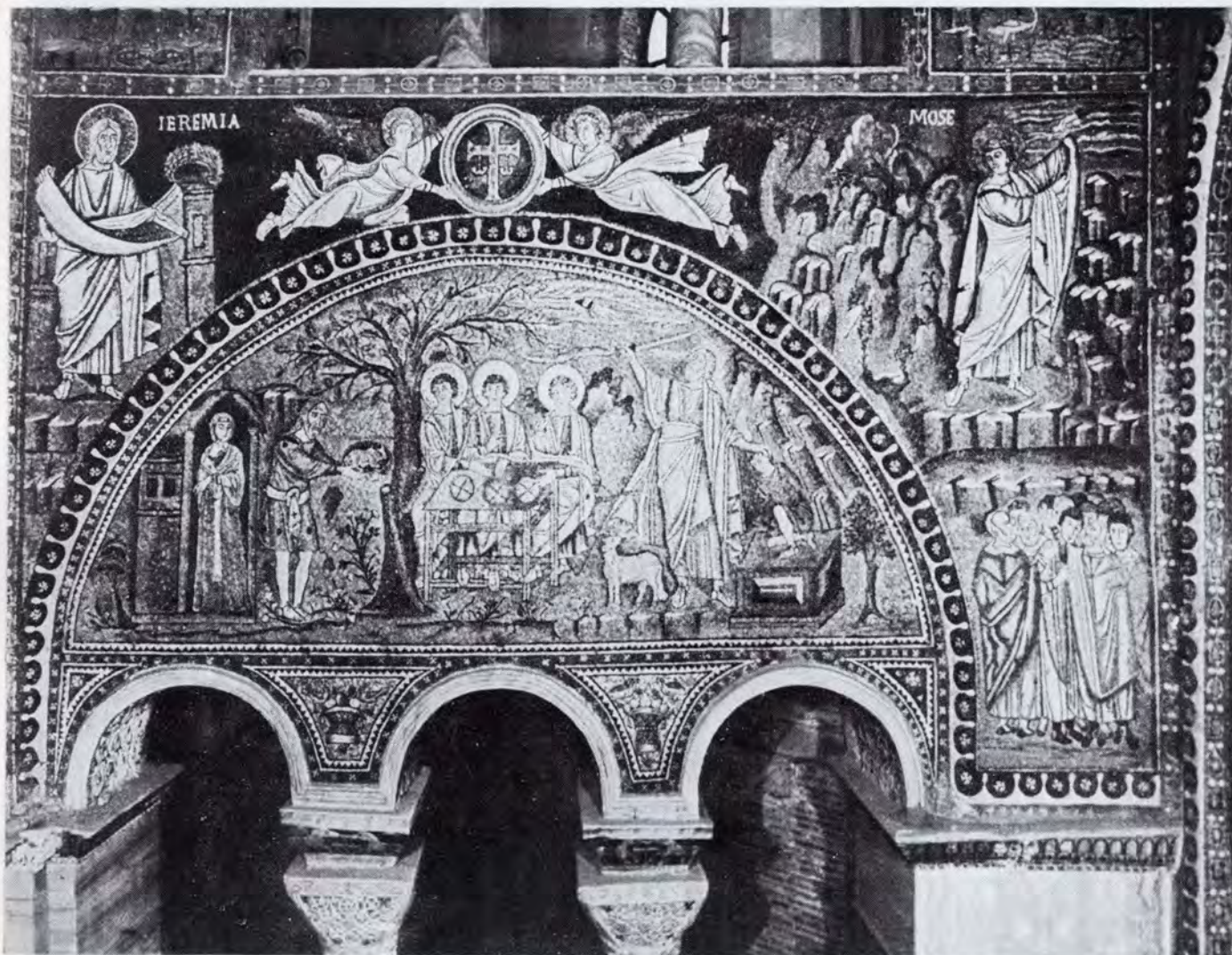
1 Явление Троицы Аврааму. Конец IV века.
Фреска в катакомбе на виа Латина, Рим



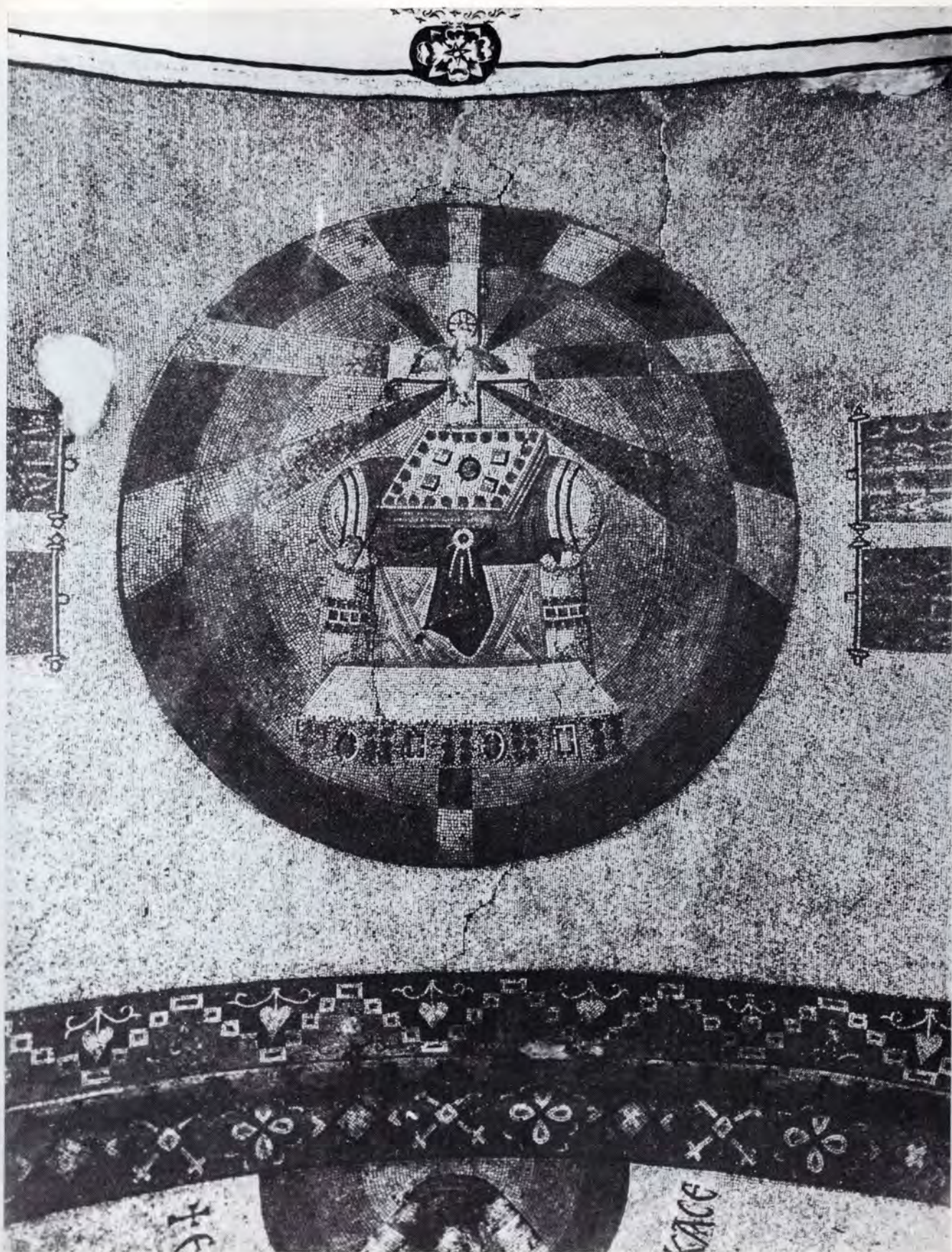
2 Явление Троицы Аврааму и Гостеприимство Авраама. 432—440.
Мозаика в Санта Мария Маджоре, Рим



3 Троица. V век. Лицевая сторона формы для изготовления памятных предметов, предназначенных для паломников, побывавших на месте явления Троицы Аврааму. Известняк. Из окрестностей Иерусалима. Частное собрание, Нью-Йорк



4 Две сцены из истории Авраама. 546—547.
Мозаика в Сан Витале, Равенна



5 Этимасия, или Престол уготованный — символическое изображение Троицы. Конец VII века.
Мозаика на своде вимы в церкви Успения Богородицы в Никее (разрушена в 1922 году)



6 Троица. 1012—1030. Плита алтарной преграды
из церкви Иоанна Предтечи в монастыре Шио-Мгвиме.
Музей искусств, Тбилиси



7 Троица. Середина XI века. Фреска в алтарной части церкви св. Софии, Охрид



8 Моливдовул с изображением Троицы.
XI век. Из Константинополя.
Эрмитаж, Ленинград



ἁγία τριά :

Ἐ γρησίου πα
 τύσου σου :
 Κ αὶ ὁμοούτιο
 ἴτη ::
 Ἐ ἀποφραῖσσο
 Ἐ μελιζάρ βυτιήο
 τὸ πατὴρσω και
 Μ ἠ φ ἠ σ και ερβ
 και ρομοισα
 Θ ὑπομοτοῖ θωοι
 Κ αὶ ἀποδοσι
 χασσου ::
 Κ αὶ βωρ λαβὸν
 θλίβω σου :
 Κ αὶ ζβροῦ και σ
 τωιδ ἀμαρτορι
 τῆ μαίτου κδ η γ
 και ται σου ::
 Κ αὶ ἀμαρτωλο
 κη μοῦ δω σοι

9 Троица. Около 1092. Миниатюра из греческой Псалтири. Библиотека Ватикана, Рим

πῶς τῆσ, τοῦ δὲ τῶν κληρικῶν τῆσ τοῦ πρῶτο
 μου συλλήψεωσ πρὸσ τὸν γαμρὶν ἰχθυοῖν·

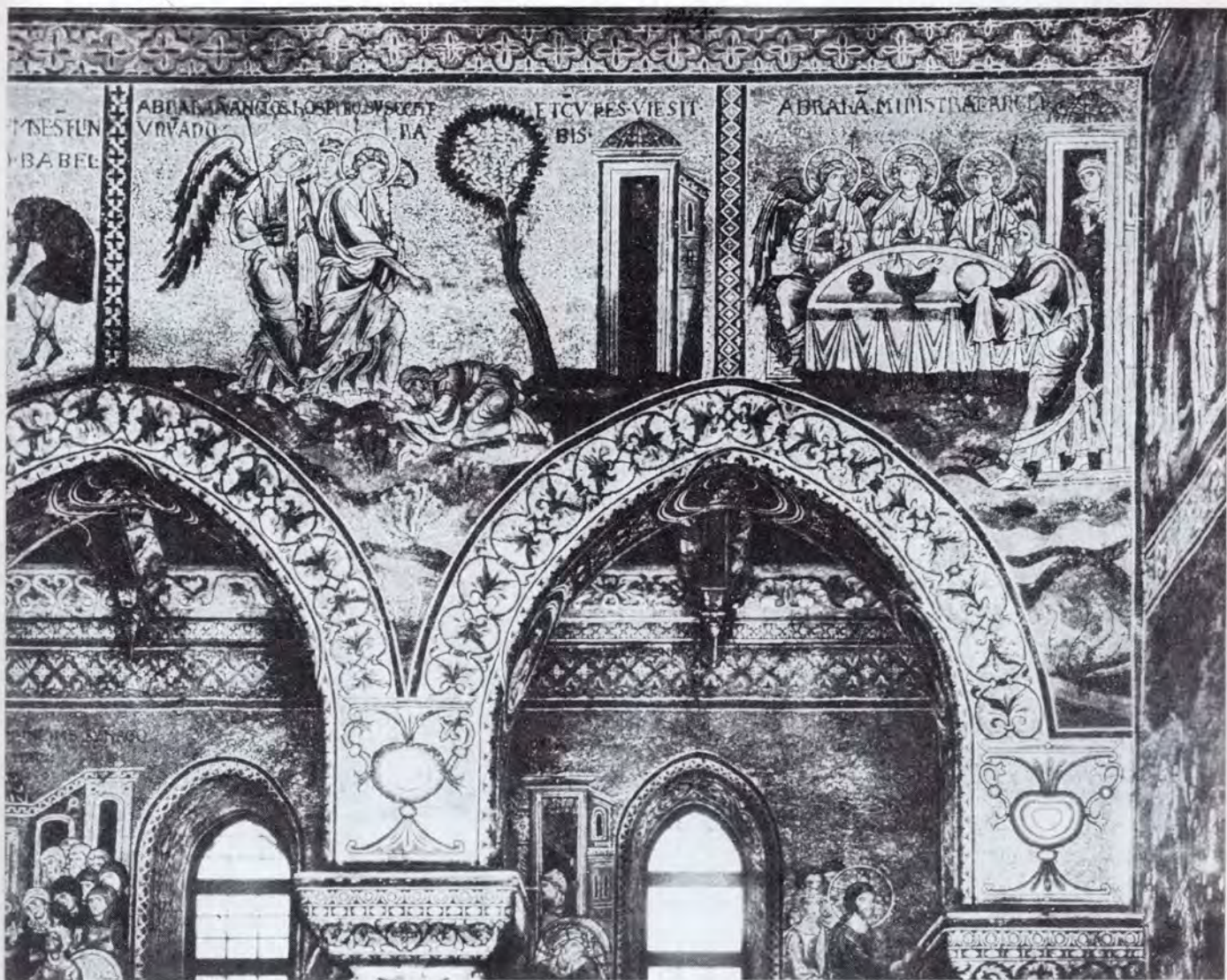


Ἄγε δὲ τὸν δόρυ φέρε τῆσ ἐμῆσ ὀμοιωτάσ
 τῶσ τῶν κληρικῶν καὶ τῶν κληρικῶν
 αἰὲσ τῆσ ἐμῆσ συλλήψεωσ πρὸσ τὸν γαμρὶν ἰχθυοῖν·

10 Троица. Вторая четверть XII века.
 Миниатюра из греческой рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского.
 Библиотека Ватикана, Рим



12 Троица. Вторая четверть XII века.
 Миниатюра из Октатевха. Библиотека Ватикана, Рим



13 Явление Троицы Аврааму и Гостеприимство Авраама. 1180—1194.
Мозаики собора в Монреале, Сицилия



14 Троица. Конец XII века. Фреска в капелле Богоматери
собора монастыря Иоанна Богослова на Патмосе



15 Троица. 1230—1234. Рельеф на южной стене
Георгиевского собора в Юрьеве-Польском



16 Троица. Около 1230. Пластина на южных вратах собора Рождества Богоматери в Суздале



17 Троица. Около 1230. Пластина на западных вратах
собора Рождества Богоматери в Суздале



18 Троица. XIV век. Створка панагиара.
Вероятно, из Новгорода.
Исторический музей, Москва



19 Троица. Начало XIV века. Створка панагиара
из Антониева монастыря в Новгороде. Историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород



20 Троица. Начало XIV века. Фреска из первоначальной росписи трапезной в монастыре Хиландар на Афоне



21 Троица. 1336. Пластина на Васильевских вратах. Из Новгорода.
Покровский собор в городе Александрове под Москвой



22 Троица. Середина XIV века. Пластина на Тверских воротах. Из Твери.
Покровский собор в городе Александрове под Москвой

ЖИВА ГРАГОДЫША БЪТЕ. НБѠ
НАКО БЪВЪТЕ КРЪСѠ ГРОБА: —



ПОКЛОНИМСЯ ѠЦѠУ НТОГО СНОУ.
НСТМОУ ДХУ. СТЪНТРОЦНЪ БЪ

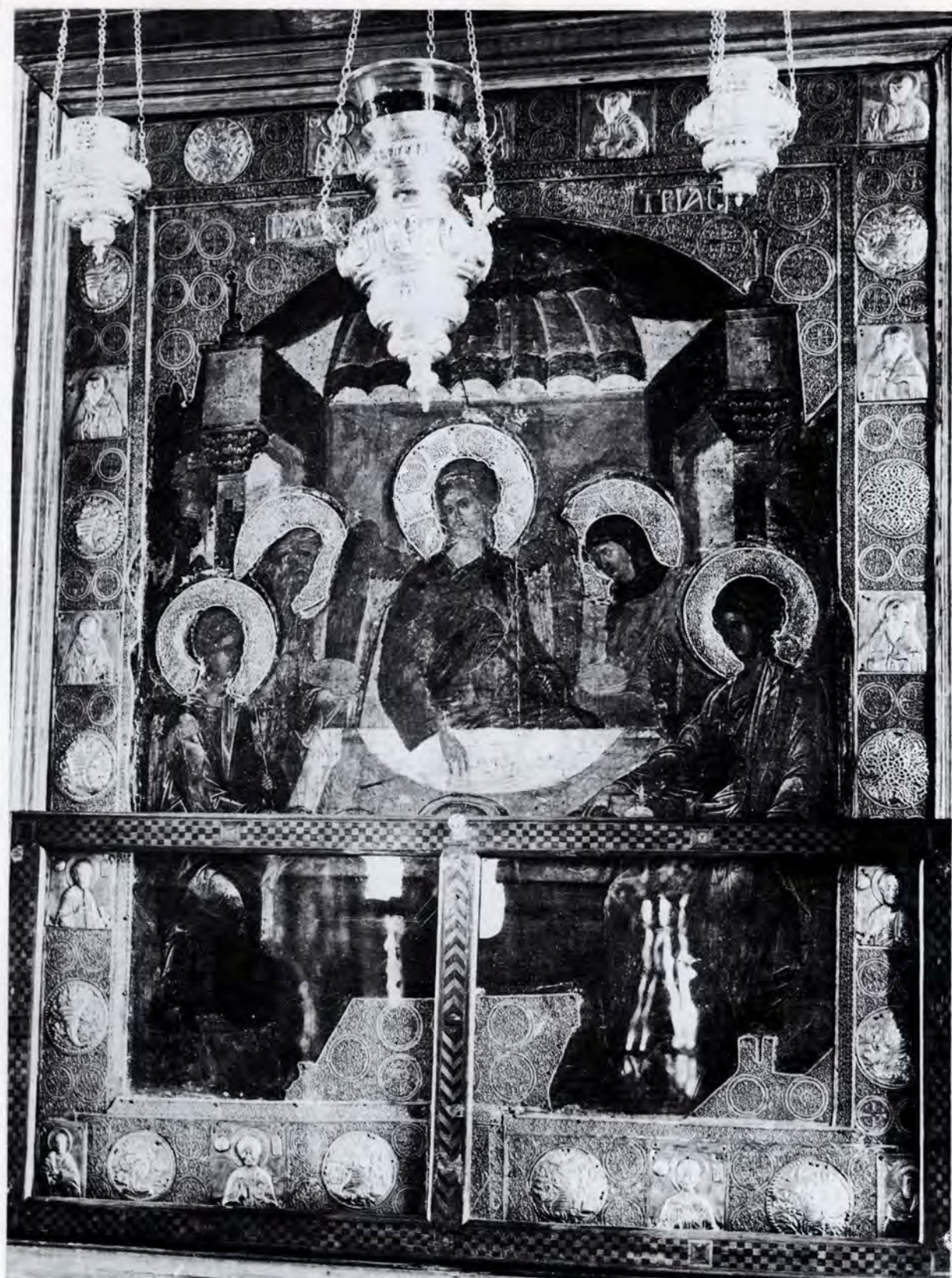
23 Троица. 60-е годы XIV века. Болгарская миниатюра
из Псалтири Томича.
Исторический музей, Москва



24 Троица и два портрета Иоанна VI Кантакузина
(в виде императора и монаха). 1375. Миниатюра из Теологических сочинений
Иоанна VI Кантакузина. Национальная библиотека, Париж



25 Троица. 1378. Фреска Феофана Грека в церкви
Спаса Преображения в Новгороде



26 Троица. Конец XIV века. Греческая икона из иконостаса
в кафоликоне монастыря Ватопед на Афоне



27 Троица. Конец XIV века. Из Троицкой церкви
Вожемского погоста близ города Яренска на реке Вычегде.
Областной краеведческий музей, Вологда



28 Отечество. Начало XV века. Новгородская икона из бывшего собрания М. П. Боткина. Третьяковская галерея, Москва



29 Троица. 1411 (?). Из Троице-Сергиевой лавры.
Историко-художественный музей-заповедник, Загорск



30 Троица. 1412—1431. Фреска в церкви Богородицы
в селе Набахтеви, Грузия



31 Троица. 1435. Гравированное изображение на створке
панягии из Софии Новгородской. Историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород



32 Троица. Первая половина XV века. Деталь
четырёхчастной иконы из Георгиевской церкви в Новгороде.
Русский музей, Ленинград



33 Створка деревянной панагии с живописным изображением Троицы. XV век. Национальный музей, Флоренция



34 Троица. XV век. Греческая икона из бывшего собрания
Н. П. Лихачева. Эрмитаж, Ленинград



35 Троица. XV век. Греческая икона из Византийского музея в Афинах



36 Троица. Около 1484. Изображение
на свинцовой печати псковского посадника Елисея.
Из Пскова. Эрмитаж, Ленинград



37 Покровец с изображением Троицы и двенадцати праздников. XV век. Из Троице-Сергиевой лавры. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск



38 Троица. Около 1483. Гравированное изображение на створке панагии. Из Твери. Музей «Ново-Девичий монастырь», Москва



39 Троица. XV век. Створка деревянной
панагии из бывшего собрания П. И. Щукина.
Исторический музей, Москва



40 Створка панагии с гравированным изображением Троицы. Вторая половина XV века. Из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск



41 Створка панагии с гравированным изображением Троицы.
XV век. Исторический музей, Москва



42 Отечество. Вторая половина XV века.
Клеймо на иконе Богоматери Умиление. Из Новгорода.
Русский музей, Ленинград



43 Троица. 1485. Икона мастера Паисия из Успенского собора
Иосифо-Волоколамского монастыря. Музей древнерусского
искусства имени Андрея Рублева, Москва



44 Троица. Конец XV века. Из Воскресенского собора
в Коломне. Третьяковская галерея, Москва



45 Троица. Конец XV века. Лицевая сторона двусторонней
таблетки с изображениями Троицы и Богоматери Одигитрии.
Из Софии Новгородской. Историко-архитектурный музей-заповедник,
Новгород (ранее в частном собрании в Нью-Йорке)



46 Троица. Конец XV — начало XVI века.
Псковская икона из бывшего собрания С. А. Щербатова.
Третьяковская галерея, Москва



47 Троица. Начало XVI века. Из Троицкого собора
Махришского монастыря близ города Александрова. Музей
древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва



48 Троица. Первая половина XVI века. Икона из иконостаса
Рождественского придела в Софии Новгородской



49 Троица и пророки. Середина XVI века.
Створка панагии из Софии Новгородской.
Резная кость, Вологда. Историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород



50 Троица с бытием и сценами из Акафиста и жития Богородицы. Вторая половина XVI века. Из Тихвина. Третьяковская галерея, Москва



51 Троица. 1569. Изображение на иконе Сергия и Никона Радонежских. Шитье из мастерской князей Старицких. Историко-художественный музей-заповедник, Загорск



52 Троица. 1598. Написана по заказу Бориса Годунова.
Из иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре



53 Троица. Конец XVI века. Икона из бывшего собрания
А. В. Морозова. Третьяковская галерея, Москва



54 Троица и апостолы. 1623. Створка панагии, изготовленной по заказу молдавского воеводы и господаря Стефана Томши. Резная кость. Исторический музей, Москва



55 Троица. 1671. Икона Симона Ушакова. Из Гатчинского дворца. Русский музей, Ленинград



56 Троица. 1671. Икона Никиты Павловца. Из Строгановского дворца в Ленинграде. Русский музей, Ленинград



57 Троица с бытием. Около 1675. Икона из церкви Михаила и Феодора, черниговских чудотворцев, в Черниговском переулке в Москве. Третьяковская галерея, Москва



58 Троица. Около 1694. Из церкви Покрова в Филях
(филиал Музея древнерусского искусства
имени Андрея Рублева, Москва)



59 Троица. 1700. Живопись Тихона Филатьева на иконе с изображением Троицы середины XIV века. Успенский собор в Московском Кремле



60 Троица. 60-е годы XVIII века. Из Успенского собора в Туле.
Тульский историко-художественный музей



61 Троица. 1880. Русская икона из Иерусалима.
Частное собрание, Москва



62 Троица. 1880. Русская икона из Иерусалима. Обратная сторона. Частное собрание, Москва

Цветная фотосъемка «Троицы» Андрея Рублева сделана по разрешению Государственной Третьяковской галереи специально для настоящего издания А. П. Дорофеевым (Москва). Сценарий съемки иконы — А. Б. Коноплева (Москва).

Фотографии для статьи «От составителя» и к разделу «Приложение» предоставили: А. В. Банк (Ленинград), В. Д. Белецкий (Ленинград), Т. В. Гейдор (Москва), И. Н. Гильгендорф (Тбилиси), С. Дюфрен (Париж), А. И. Комеч (Москва), И. Г. Лордкипанидзе (Тбилиси), Н. А. Маясова (Москва), Д. Мурики (Афины), Т. В. Николаева (Москва), В. В. Робинев (Москва), Ю. В. Робинев (Москва), Э. С. Смирнова (Москва), И. А. Стерлигова (Москва), Д. Тасич (Белград), М. Фрейзер (Нью-Йорк), В. С. Шандровская (Ленинград), М. С. Шемаханская (Москва), Р. Штихель (Мюнстер).

Отдельные сведения об авторах и памятниках сообщили также: Е. П. Васильчикова (Москва), Э. С. Доманская (Ленинград), Э. А. Гордиенко (Новгород), М. М. Кедрова (Москва), А. Н. Овчинников (Москва), Т. Н. Манушина (Загорск), В. С. Попов (Москва), М. М. Постникова-Лосева (Москва), Б. И. Пуришев (Москва), И. А. Пятницкая (Вологда), В. Н. Сергеев (Москва), о. Андрионик (А. С. Трубачев, Загорск), А. Л. Якобсон (Ленинград).

В поисках редких иностранных изданий об Андрее Рублеве и «Троице», которые указаны в библиографии, неоценимую помощь оказали Ж. Бланков (Брюссель), Ф. Кемпфер (Мюнстер), К. М. Муратова (Париж), Л. Мюллер (Тюбинген) и Р. Штихель (Мюнстер).

Всем названным лицам, помогавшим при подготовке Антологии советами, сведениями и фотографиями, составитель и издательство «Искусство» выражают сердечную благодарность.

ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА АНТОЛОГИЯ

Составитель Герольд Иванович Вздорнов

Редактор Т. В. Моисеева. Художник А. Б. Коноплев
Художественный редактор С. Р. Николаев
Технический редактор Н. В. Морозова
Корректоры Т. М. Медведовская, Е. А. Мещерская
Корректурa цветных иллюстраций Г. М. Коротковой
Подготовка тоновых оригиналов Н. М. Давыдова
ИБ № 3059. Сдано в набор 5.04.88.
Подписано в печать 10.03.89. А06800
Формат издания 84 × 108/16. Бумага для текста
офсетная, для иллюстраций мелованная.
Гарнитура таймс, печать офсетная.
Усл. п. л. 21,84. Усл. кр.-отг. 33,67. Уч. изд. л. 19,41
Изд. № 20927. Тираж 30000. Заказ 4703. Цена зр. 90к.
Издательство «Искусство»
103009 Москва, Собиновский пер., д. 3
Отпечатано с набора
Можайского полиграфкомбината
в Московской типографии № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
129243, Москва, Мало-Московская, 21.

