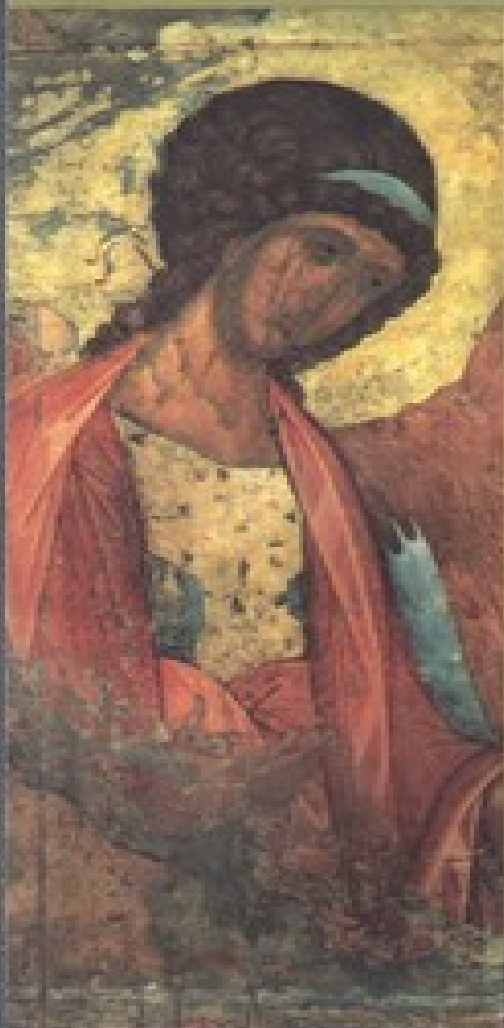


АНДРЕЙ РУБЛЕВ



Валерий
Сергеев



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Давно уже признанная классикой биографического жанра, книга писателя и искусствоведа Валерия Николаевича Сергеева рассказывает о жизненном и творческом пути великого русского иконописца, жившего во второй половине XIV и первой трети XV века. На основании дошедших до нас письменных источников и произведений искусства того времени автор воссоздает картину жизни русского народа, в труднейших исторических условиях создавшего свою культуру и государственность. Всемирно известные произведения Андрея Рублева рассматриваются в неразрывном единстве с высокими нравственными идеалами эпохи. Перед читателем раскрывается мировоззрение православного художника, инока и мыслителя, а также мировоззрение его современников.

Новое издание существенно доработано автором и снабжено предисловием, в котором рассказывается о непростой истории создания книги.

Рецензенты: доктор искусствоведения
Э. С. Смирнова, доктор исторических наук
А. Л. Хорошкевич

Предисловие — Дмитрия Сергеевича Лихачева
знак информационной продукции 16+

-
- [В. Н. Сергеев](#)
 - [ОТ АВТОРА](#)
 - [ПРЕДИСЛОВИЕ](#)
 - [АНДРЕЙ РУБЛЕВ](#)
 - [«ВРЕМЯ МОЛЧАТЬ И ВРЕМЯ ГОВОРИТЬ»](#)
 - [«СВЕТЛО СВЕТЛАЯ ЗЕМЛЯ РУССКАЯ»](#)
 - [ДЕТСТВО](#)
 - [«КОЛО ЖИТЕЙСКОЕ»](#)

- [«СВЯТОЕ РЕМЕСЛО»](#)
- [«В СОВЕРШЕНИИ, В ХУДОЖЕСТВЕ, В МУЖЕСТВЕ»](#)
- [«ЛЕТО 6913»](#)
- [ПЕРВЫЕ «ПРАЗДНИКИ»](#)
- [ВЛАДИМИРСКИЕ РОСПИСИ](#)
- [ЗВЕНИГОРОДСКИЙ ЧИН](#)
- [НА ГОРЕ МАКОВЦЕ](#)
- [«ВОЗЗРЕНИЕМ НА СВЯТУЮ ТРОИЦУ...»](#)
- [ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ](#)
- [«ИЗ ПОКОЛЕНИЯ В ПОКОЛЕНИЕ...»](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕГО ЦЕРКОВНОГО ПРОСЛАВЛЕНИЯ](#)
- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)

- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)

◦ [57](#)

В. Н. Сергеев
Андрей Рублев

ОТ АВТОРА

Более тридцати лет прошло со времени выхода в свет первого издания этой книги в серии «Жизнь замечательных людей», для которой она была специально написана. Нынешнее издание книги — пятое в России. Вместе с переводами на иностранные языки общий тираж жизнеописания великого художника Древней Руси составил свыше 500 тысяч экземпляров — и это одно из свидетельств широкого интереса к его личности и творчеству на родине и за рубежом.

Впервые изданная в 1981 году книга стала итогом восемнадцатилетней работы автора в качестве научного сотрудника в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, расположенного в стенах московского Спасо-Андроникова монастыря. В этой древней обители на берегу реки Яузы монах-иконописец Андрей жил, в 1430 году умер и был похоронен, как считается, в Спасском монастырском соборе, сохранившемся до наших дней. Чтобы понять до конца идейную направленность и пафос этой книги, необходимо рассказать о Музее, в недрах которого она созрела и была написана, поведать об этом удивительном и единственном в своем роде очаге — по-иному не скажешь — культурной и духовной жизни Москвы 1950–1970-х годов. Немало необыкновенного и парадоксального, порой похожего на чудо, случилось в его истории с самого дня основания...

Начнем с того, что Музей-заповедник имени Андрея Рублева в Андроникове монастыре был основан 10 декабря 1947 года постановлением Совета министров СССР, подписанным тогдашним его Председателем — И. В. Сталиным. Фотокопия машинописного документа с

его подписью сначала экспонировалась, а затем многие годы хранилась в музейном архиве. В сталинском тексте постановления монах Андрей назван безо всяких принятых в среде историков культуры эпитетов «великий» или «выдающийся», но просто — «русским художником». Осталось до сих пор загадкой, что стояло за этим сдержанно-нейтральным определением. Возможно, осторожность лично поддерживавшего в те годы Церковь и все, что с ней связано, руководителя атеистического по своей идеологии государства. Не исключено также, что, назвав художника русским, он воздал ему высшую похвалу и честь как представителю народа, внесшего основной вклад в великую победу в недавно окончившейся войне, — мысль, неоднократно высказывавшаяся в те годы Сталиным.

Директором новоучрежденного Музея вскоре был назначен Давид Ильич Арсенишвили (1905–1963), человек блистательный и легендарный, неумной деловой энергии, огромного темперамента и личного обаяния, посвятивший недолгую свою жизнь беззаветному служению двум братским православным культурам, родной ему грузинской и русской. Не случайно его называли в кругу работников музеев профессиональным их учредителем. Режиссер по образованию, ученик Станиславского, создатель Театрального и фактический основатель городского Литературного музея в Тбилиси, автор крупных выставочных проектов в столицах Грузии и России, он весь свой незаурядный организаторский талант посвятит созданию Музея имени Андрея Рублева в Москве^[1].

Одна из многочисленных легенд, связанных с именем Арсенишвили, повествует об обращении Давида Ильича по поводу дел рублевского Музея лично к Сталину через посредство представителей

многочисленной грузинской диаспоры тогдашней Москвы. В тесном сотрудничестве с виднейшими представителями русской культуры, самозабвенно и не жалея сил, в условиях послевоенной разрухи Давид Ильич успешно осуществлял многотрудное дело создания практически на пустом месте своеобразного и замечательного научного учреждения. Не получив в столице никакой жилплощади, он ютился на территории Андроникова монастыря в одной из позднейших пристроек к древнему Спасскому собору. Ночью рабочий кабинет служил ему спальней, где он и почивал, пока не приобрел раскладушку, на собственном письменном столе. Одинокий и неприхотливый в быту, тут же готовил он нехитрую еду на электрической плитке. По рассказам очевидцев, в день своей нищенской музейной зарплаты Давид Ильич покупал подсолнечное масло и другие недорогие продукты, чтобы посылить поддержать жившего в Москве больного родственника.

Для меня долго оставалось загадкой, почему имя Арсенишвили в легендах о нем постоянно связывалось с именами могущественного министра госбезопасности Берии и даже самого «вождя народов». Однажды я обратился с этим вопросом к старейшему научному сотруднику рублевского Музея Ирине Александровне Ивановой (1924-2005), многие годы работавшей под руководством Давида Ильича и дружившей с ним. От нее-то и услышал рассказ, проливающий свет на эту загадку. Оказалось всё до смешного просто и обыденно: односельчанин и друг детства Арсенишвили (он был родом из Мингрелии) и, кажется, родственник Берии жил в Москве и служил у того поваром. Он-то и оказался связующим звеном между скромным директором Музея и первыми лицами государства. Судя по всему, то была чисто грузинская связь земляков, по доброй и древней народной традиции обязанных поддерживать друг

друга. Давид обратился с просьбой к Гиви или Гоги, переадресовавшему ее Лаврентию, а тот — самому Сосо, который и распорядился исполнить просимое...

Сейчас личности Берии и Сталина демонизированы в общественном сознании, но кто решится бросить камень в бескорыстнейшего Давида Ильича Арсенишвили, который никогда ничего не просил для себя лично, но мог использовать эту опосредствованную связь с двумя крупнейшими государственными деятелями страны при решении многотрудных проблем Музея? Эта история лишней раз свидетельствует о личных и деловых качествах Давида Ильича.

Из того же источника известно: когда, уже после смерти Сталина, состоялось или готовилось постановление о закрытии Музея имени Андрея Рублева, Арсенишвили, одному ему ведомыми путями, добился приема у тогдашнего главного партийного идеолога, члена Политбюро ЦК КПСС М. А. Суслова и настоял на его отмене. Старейший научный сотрудник рублевского Музея Ирина Александровна Иванова присутствовала при этой встрече и вспоминала вдохновенную речь Давида Ильича о значении и перспективах Музея, в итоге определившую дальнейшую его судьбу...

В 1951 году заместителем директора Музея по науке стала искусствовед Наталья Алексеевна Дёмина (1902–1990) — не менее яркий энтузиаст музейного дела, тончайший знаток и исследователь творчества Андрея Рублева, автор классической монографии о его «Троице» и других замечательных работ, положившая здесь основание серьезной научной традиции^[2].

Арсенишвили и Дёмина сумели объединить вокруг музейного дела большую группу лиц — ученых, журналистов, художников, писателей и просто любителей и почитателей отечественной старины,

ставших верными друзьями рублевского Музея, соучастниками многих его начинаний и деятельными защитниками в трудные для него времена. Среди них — искусствоведы, с мировыми именами — действительный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств РСФСР профессор М. В. Алпатов и профессор В. Н. Лазарев, народный художник СССР П. Д. Корин, известный советский писатель И. Г. Эренбург и многие другие. До конца своей долгой жизни неизменно поддерживал Музей выдающийся ученый — историк древнерусской литературы академик Д. С. Лихачев (1906-1999).

Многие годы спустя Дмитрий Сергеевич напишет блестящее по форме и глубокое по содержанию предисловие к моему «Рублеву», способствовавшее в то непростое, как теперь принято говорить «идеологическое», время благополучному выходу в свет книги. Все эти люди, и знаменитые, и мало кому известные, вместе составляли значительную общественную силу, без поддержки которой, по всеобщему признанию, Музею вряд ли бы удалось встать на ноги.

Для широкого посетителя Музей распахнул свои двери тринадцать лет спустя после его основания, в сентябрьские дни 1960 года, объявленного решением ЮНЕСКО годом Рублева, когда во всем мире отмечался юбилей — 600 лет со дня рождения художника. С инициативой проведения этого празднования, по предложению Арсенишвили, выступил член Всемирного совета мира писатель Илья Григорьевич Эренбург (1891-1967), согласно собственным воспоминаниям, поддержанный в этом начинании многими известными деятелями мировой культуры самых разных творческих устремлений — от выдающегося мексиканского художника Давида Альфаро Сикейроса до классика немецкой пролетарской литературы Анны Зегерс.

Символом и смысловым центром юбилейных торжеств стала прославленная рублевская «Троица» как наиболее глубокое и художественно совершенное в мировом искусстве выражение идеи единства, согласия, мира и жертвенной любви во имя человека.

Этому событию предшествовала огромная и многообразная работа по реставрации архитектурного ансамбля Андроникова монастыря, собиранию ценнейшей коллекции произведений древнерусского искусства XV–XVII веков, созданию для экспонирования в залах Музея копий рублевских фресок в Успенском соборе города Владимира, организации реставрационных мастерских темперной живописи, состоявшей из ведущих тогдашних мастеров России в этой области.

На работу в Музей я поступил в 1963 году, через три года после его открытия, окончив филологический факультет МГУ, по рекомендации своего университетского научного руководителя — действительного члена Академии наук УССР Николая Калининвича Гудзия (1887–1965). Под его руководством, как и несколько раньше в семинаре профессора Вячеслава Федоровича Ржиги (1883–1960), делал я первые шаги в изучении литературно-художественных связей Древней Руси (в Музее эти занятия, в частности, выльются в научные доклады и публикации статей, посвященных синтезу изображения, слова и церковной музыки в русской иконе, а также найдут воплощение в ряде спецкурсов на эту и близкие темы, прочитанных в 1970-х — начале 1980-х годов для студентов филологического, а затем искусствоведческого отделения исторического факультета МГУ).

Музей, с его великолепной библиотекой редчайших изданий по христианскому искусству и разным вопросам богословия, наряду со многим прочим,

собирал и хранил каждую книгу, каждую статью, каждую поэтическую или прозаическую строку, написанную о Рублеве — от первого печатного о нем упоминания в 1646 году до изданий последних лет, российских и зарубежных. Был здесь и небольшой, но ценный фонд «самиздатских» статей о художнике, по той или иной причине не опубликованных, главным образом авторов из духовенства.

За пятнадцать лет, предшествовавших началу работы над книгой, немало было прочитано циклов лекций об Андрее Рублеве, много накопилось высказанных и не высказанных о нем мыслей... На музейные экскурсии и лекции, посвященные русской иконе, москвичи сбегались тогда толпами. В этом интересе у многих явно чувствовалась, без преувеличения, жажда услышать слово правды о Церкви, ее культуре, о ее значении в жизни общества, о чем узнать было тогда практически негде. Некоторые из посетителей, теперь в это трудно поверить, и о смысле евангельских событий впервые узнавали из экспликаций в музейных залах. Мы, немногочисленные музейные сотрудники, едва ли не лучше других знали, чего ищут люди, что ждут они от нас, и старались соответствовать их ожиданиям. К тому времени многие из нас были воцерковленно православными, некоторые пришли к вере через серьезное изучение иконы. Все это придавало нашей работе определенную направленность, которую музейные недруги из профессионально-атеистических кругов считали религиозной пропагандой «на материале древнерусского искусства». По-своему они были правы. Но до поры до времени нас терпели как неизбежное зло — Музей существовал во многом «на экспорт». Сюда было принято приводить иностранных посетителей — крупных государственных деятелей и генеральных секретарей коммунистических партий зарубежных

стран, жен президентов с «первыми леди» страны, громких по именам людей культуры и искусства Запада, высших церковных иерархов, российских и зарубежных. Для них нашего атеизма не требовалось, тем более что некоторые из музейных посетителей, вроде большого почитателя древнерусского художника Дионисия — французского писателя-экзистенциалиста Жана Поля Сартра, и сами были отъявленными атеистами.

Существенной частью работы небольшого, но дружного тогда коллектива музейщиков-рублевцев (так нас называли в профессиональной среде) были целенаправленные экспедиции в разные области России в поисках древних икон, гибнувших и расхищавшихся из закрытых церквей. Наши экспедиции нередко заканчивались сенсационными находками ценнейших произведений XV–XVII веков. Этим увлекательным поискам, путешествиям по дальним и ближним «градам и весям», в которых пришлось лично принять участие, находкам, существенно обогатившим историю русского искусства, посвящена моя книжка очерков-воспоминаний^[3]. Особенно плодотворной оказалась экспедиционная работа на исторической территории древнего Тверского княжества (современная Калининская область), окончательно утвердившая в искусствоведческой науке понятие об особом направлении в древнерусском искусстве — тверской школе живописи^[4]. Другой и не менее важной составляющей наших «трудов и дней» было исследование постоянно растущей музейной коллекции.

Среди многочисленных друзей Музея был один молодой человек, студент-филолог МГУ, регулярно посещавший наши лекции и по знакомству допускавшийся «во святая святых» — музейные фонды. Впоследствии доктор филологических наук и профессор Виктор Мирославович Гуминский напишет интересные

воспоминания о работавших здесь людях и о музейной атмосфере тех лет^[5].

О том же рассказ непосредственного участника событий. Повествуя о проходивших здесь интереснейших тематических выставках и серьезных научных конференциях, старший научный сотрудник Музея Лилия Михайловна Евсеева, в частности, вспоминает: «Экскурсии, проводимые в те годы для всех желающих по воскресеньям в одно и то же время, собирали толпы, которые вытягивались при переходе в новый раздел экспозиции непрерывным потоком — от одного здания Андроникова монастыря к другому... Приходили люди разных занятий и разного мировоззрения. Привлекало их многое: и сведения по русской истории, и формальная необычность древнерусского искусства, и его глубинное содержание, неведомое многим. Нередко в толпе посетителей оказывались священнослужители, которые с уважением отзывались об услышанном. В серьезности и ясности произносимых перед публикой слов сотрудники музея не шли ни на какие компромиссы и, как ни странно, воинственное атеистическое начальство стушевывалось и отступало. Бесспорно, в эти годы музеем воспитывалось и уважение к религии — и для многих, как позднее оказалось, это было началом пути к вере. Главная сила убеждения принадлежала, конечно, самой иконе»^[6].

В этих воспоминаниях — всё правда, но не вся правда... «Атеистическое начальство» отнюдь не всегда «стушевывалось», но время от времени переходило в наступление, пытаясь творить Музеем мелкие и крупные пакости. Хорошо помню попытку в первой половине 1960-х годов закрыть его, превратив в запасник икон при Третьяковской галерее. Нелепая эта инициатива исходила от наших «соседей» — московского

городского Дома научного атеизма (был и такой, располагавшийся неподалеку, на улице Радищева на Таганке). Это нападение было «отбито» благодаря вмешательству влиятельных друзей Музея. Хотелось бы напомнить также историю, случившуюся в самом начале 1970-х годов. Тогда вместе с автором процитированных воспоминаний мы написали и издали, сначала на английском, немецком и французском языках, а затем по-русски, первый путеводитель по рублевскому Музею^[7]. При всей осторожности формулировок, книжка была написана честно, принципиально без всяких, тогда обязательных, атеистических «экивоков». Когда тем же авторам было предложено подготовить большой альбом икон с подробными к ним комментариями, готовящееся издание было запрещено звонком в редакцию из московского горкома партии. По странной случайности мне врезалась в память фамилия звонившего партийного чиновника, весьма, впрочем, выразительная, — Белоногов.

Еще один подобный случай кажется теперь почти комическим, но тогда... Дело в том, что Горлитом (московское городское отделение цензуры) была запрещена уже напечатанная музейная афиша по той причине, что в помещенной на ней репродукции с иконы было замечено изображение креста на облачении святого. В постановлении цензуры запрещалась расклейка афиши по городу, но ничего не говорилось о ее распространении другими способами. Поэтому мы с чистой совестью и на вполне «законных основаниях» весь ее тираж (если мне не изменяет память — 500 экземпляров) раздали посетителям. Каждый из них покидал Музей, ошарашенный подарком — многоцветным изображением чуда из жития святителя Николая, спасающего корабельщиков во время бури на море. Каждый такой подарок неизменно сопровождался

рассказом музейных сотрудников о глупости и трусости посрамленной таким образом «крестобоязливой» советской цензуры.

С тех пор выросло целое поколение, которому не поверить, как трудно и рискованно было высказать в те годы, особенно печатно, слово правды обо всем, что связано с Православием, из-за десятилетиями поддерживавшегося в идеологии советского общества малограмотного, но от этого не менее общеобязательного и принудительного антинаучного атеизма. Изучая это явление, современные исследователи отмечают особое внимание и те значительные средства, которые выделялись государством на атеистические разработки ряда научно-исследовательских институтов, на содержание специально обученных вузовских преподавателей и лекторов общества «Знание», «Домов атеизма», на публикацию многочисленных «обличительных» дешевых пропагандистских антирелигиозных изданий, включая тогдашний журнал «Наука и религия».

Во всех этих усилиях был явный «перебор», хорошо понятный многим. В те годы прославился мой университетский приятель — сотрудник Дмитровского краеведческого музея Рома Хохлов, заявивший в одном из своих интервью: «Если Бог есть, то борьба с ним безнадежна, если же Бога нет, зачем столько народу против него борется».

Шум, поднятый на страницах упомянутого журнала по поводу этой остроумной шутки, свидетельствовал о страхе целой армии записных атеистов за свои теплые места (их страх был напрасным — с перестройкой многие из них обернулись в «специалистов-консультантов по вопросам Православия», а один из этих оборотней, еще недавно изгалявшийся над религиозными взглядами А. И. Солженицына, даже

выступил инициатором учреждения в России христианско-демократической партии).

То были затянувшиеся на многие годы непосредственные рецидивы печально известного так называемого «хрущевского» гонения на Церковь 1958–1963 годов, когда по личной злой и преступной воле тогдашнего партийного лидера в стране были закрыты почти все и без того немногочисленные монастыри и около шести с половиной тысяч действующих православных храмов, примерно половина из имевшихся в наличии. Остальные предполагалось «ликвидировать» в ближайшее время. С самого начала эта кампания была ознаменована шельмованием в печати духовенства, бесцеремонными провокациями и грубым давлением на представителей высшей церковной иерархии. Осужденный впоследствии волюнтаристский официальный лозунг «Партия торжественно обещает, что уже это поколение советских людей будет жить при коммунизме» предполагал отсутствие при этом самом надуманном коммунизме «религиозных предрассудков».

В полицейской слежке и преследованиях верующих, особенно из творческой интеллигенции, тогда и во все последующие годы вплоть до начала перестройки, принимали деятельное участие соответствующие структуры КГБ, что также отмечалось в позднейших исследованиях историков и хорошо известно автору этих строк по собственному опыту. Под негласным давлением этой организации я вынужден был уйти из Музея осенью 1981 года — через несколько месяцев после выхода в свет первого издания этой книги и на девятнадцатом году плодотворной работы. Ставшее крылатым определение А. И. Солженицына нашей страны как государства, где «слово „бог“ пишется с маленькой буквы, а КГБ с трех больших», лучше всего передает тогдашнее печальное положение вещей.

Предложение написать книгу о Рублеве для серии «Жизнь замечательных людей» я неожиданно получил в 1978 году от своего друга — писателя Юрия Михайловича Лошица, работавшего в издательстве «Молодая гвардия» в должности редактора. Я сразу же согласился на это предложение, тем более что серия «ЖЗЛ» уже отличилась публикацией в 1960 году темноватой книжки на эту тему, где популярно объяснялось доверчивому читателю, что «церковники» ненавидели и гнали иконописца Андрея за его свободололюбивое и не вмещавшееся в каноны творчество, чем ловкий, из журналистов, автор (то было время хрущевского гонения на Церковь) объяснял малое количество дошедших до нас сведений о художнике — все те же пресловутые «церковники» просто-напросто изымали всякое о нем упоминание из текстов житий и летописей...

Утвердить тему книги у высокого начальства (для издательства «Молодая гвардия» тогда это был ЦК ВЛКСМ) оказалось делом совсем нелегким. Идея создания биографии великого русского художника была поддержана группой писателей-публицистов патриотического направления: Михаилом Петровичем Лобановым, Вадимом Валерьяновичем Кожиновым и в первую очередь Юрием Ивановичем Селезевым — тогдашним заведующим редакцией серии «ЖЗЛ». О них — мои благодарные воспоминания^[8].

Подписав договор с издательством, я поехал за благословением для написания книги в Троице-Сергиеву лавру — место вдохновенных трудов Андрея Рублева, где была создана знаменитая его «Троица»... До конца своих дней буду помнить тот жаркий летний день, синеву небес над золотыми лаврскими куполами и в полусумраке монашеской кельи согбенного седовласого старца — проживавшего здесь на покое

любимого и почитавшегося лаврской братией бывшего архиепископа Новгородского и Старорусского Сергия (Голубцова). Владыка Сергей (1906–1982) — сын дореволюционного профессора литургики и церковной археологии Московской духовной академии Александра Петровича Голубцова (1860–1911), был человеком высочайшей культуры и самых разнообразных дарований. Художник, иконописец, реставратор, исследователь древнерусского искусства — автор диссертации «Способы воплощения богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева» и других работ, он отличался истинно монашеской, почти детской простотой и глубоким смирением. Наша неторопливая беседа при тихом свете лампад, теплившихся перед иконами, собственноручно написанными Владыкой, была посвящена загадочным страницам биографии Рублева и касалась вопроса, где и когда преподобный Андрей мог принять монашеский постриг. (Об интересной на сей счет гипотезе Владыки Сергия я написал в этой книге, сославшись на мнение «одного из старейших исследователей творчества Рублева Павла Александровича Голубцова», назвав его мирское, светское имя — употребить в данном случае слово «архиепископ» в те годы было совершенно немыслимо по цензурным соображениям.)

Твердым и верю, что действенным оказалось его благословение на эту книгу, обусловившее ее счастливую издательскую судьбу — пять изданий в России и, в переводах на иностранные языки, в семи странах Восточной и Западной Европы. В глубоком поклоне благодарно склоняю голову перед могилой Владыки Сергия у стен Святодуховской церкви Троице-Сергиевой лавры.

Мои взаимоотношения с редакцией «ЖЗЛ» начались с одного недоразумения, к счастью, быстро разрешившегося. Суть наших разногласий заключалась

в следующем: сначала Юрий Иванович Селезнев считал, что предполагаемое издание должно быть поделено на две части. Поскольку сведений о древнерусских художниках, по его мнению, сохранилось немного, то первая половина книги должна быть посвящена Рублеву, вторая — другому великому художнику Древней Руси, Дионисию. Причем в авторы последней Юрий Иванович предполагал пригласить Василия Ивановича Белова. Привлечь к этой работе замечательного русского писателя было его собственной идеей и заветной мечтой. Когда-то давно они побывали вместе с Беловым в Феррапонтове, и Василий Иванович запомнился Селезневу своей образованностью — он хорошо знал и подробно пояснял сюжеты росписей Дионисия. Не ведая обо всем этом, я, не обинуясь, прямо назвал идею такого «сдвоенного» издания совершенно неудачной. Во-первых, для того и другого «героя» вполне достаточно материала на целую книгу, если это будет повествование о жизни России тех времен — об исторических событиях, которые вместе со своей страной пережил каждый из художников, в частности, о событиях чисто церковных, кои непосредственным образом не могли их не касаться как носителей «святого ремесла» и «творцов святыни».

Встречу же «под одной обложкой» двух таких разных авторов я прямо назвал «взаимным убийством». Моя неизбежно суховатая «интеллектуальная» проза, со всей полнотой научного багажа рассматривающая различные версии и концепции, относящиеся к рублевской биографии, датировкам его работ и т. д., столкнется с лирической стихией дивного языка Белова, которым будет написан очерк о Дионисии, где к тому же многое и многое, в частности, сложные проблемы, доступные лишь профессионалам и существенно важные для написания серьезной биографии этого художника, останутся за границами повествования.

Эту мою мысль в процессе обсуждения будущего издания поддержал В. В. Кожин, сославшись не только на нежелательное разнотипие и научную «разновесомость» его частей, но и на опыт выходящей в «ЖЗЛ» «двойной» книги о протопопе Аввакуме и Симеоне Полоцком — при неизбежно уменьшенном листе оба автора вынуждены были сильно «сократиться» в описании важнейших биографических событий или просто их опустить. Эти аргументы оказались решающими...

В беседах с Юрием Ивановичем Селезневым я честно предупредил, что книга, при возможных определенных компромиссах в форме и степени откровенности подачи материала, принципиально должна быть повествованием не просто о художнике, но *о православном монахе и иконописце, жившем в православной стране во времена, когда православная вера была основной вехой жизненных путей отдельного человека и судеб всего народа.* Для меня это было принципиальное условие, другие варианты были просто лишены смысла. На это Юрий Иванович, хотя и в шуточной форме, дал мне один серьезный совет, впоследствии очень пригодившийся в работе над книгой. К тому времени мы, быстро подружившись, перешли уже на «ты», и Юра сказал: «Ты пиши свободно, что хочешь и как хочешь...» И добавил, посмеиваясь и пощелкивая гигантского размера редакторскими ножницами для разрезания корректурных листов: «А мы тебе кое-чтоотрежем. И хорошо, если это будет нос или уши, а не...» Тут была названа часть тела, потеря которой более ощутима для мужского достоинства...

Скажу со всей ответственностью, что обещанного надо мной «обрезания» со стороны редакции так и не последовало — кроме двух-трех цитат — ссылок на авторитеты, «прикрывавших» наиболее идеологически

уязвимые места, и одной нейтрального содержания вставки в несколько строк, других редакторских вмешательств в свой текст не припоминаю. С другой стороны, и мною были соблюдены некоторые «правила игры» употреблением местами выражений «средневековое мировоззрение» или «страны восточно-европейской религиозной традиции» и т. п. Однако эти предосторожности, как показали дальнейшие события, скрыть подлинное содержание книги от бдительного «атеистического ока» так и не помогли. Книга вышла в свет под названием «Рублев» — в «ЖЗЛ» тогда строго соблюдался принцип называть героев повествования лишь по фамилии и без упоминания имени.

То обстоятельство, что весь ее 100-тысячный тираж разошелся буквально за несколько дней, о ее действительном читательском успехе вовсе не свидетельствовало. Известно было, что такая судьба ждала едва ли не все издания «ЖЗЛ» — большинство читателей приобретали книги этой серии по доверию к их качеству, гарантирующему серьезное и интересное чтение, а многие просто были коллекционерами — покупали их и, не прочитав, ставили на полку.

Однако скоро, одна за другой, стали появляться в печати первые положительные и теплые по тону рецензии на «Рублева» — в газете «Литературная Россия», журналах «Москва», «Литературное обозрение», «Волга», «Литературная учеба»... Но меня больше всего интересовало и, признаюсь, тревожило мнение о книге человека, которого я почитал и почитаю высшим для себя авторитетом — жившего в Париже выдающегося богослова XX века в области иконописания и замечательного современного художника-иконописца Леонида Александровича Успенского (1902–1987). И хотя мы с Успенским были в многолетних дружеских отношениях, я хорошо знал о его принципиально нелицеприятных и строгих

критических оценках всего, что написано об иконе. И был, без преувеличения, счастлив, когда получил отзыв Леонида Александровича, что ничего подобного на эту тему не было написано, что мой «Рублев» произвел сенсацию среди русских Парижа и в знакомых ему семьях книгу, собираясь, читают вслух.

Надежду на то, что мною написано нечто путное, а главное, нужное людям, подкрепляла бешеная на нее реакция, последовавшая со стороны отечественных атеистических кругов. Вот как вспоминает о событиях того времени инициатор издания и первый его редактор Юрий Михайлович Лоциц: «Выход в свет сергеевского „Рублева“, помню, становился для издательства „Молодая гвардия“ событием своего рода рубежным. Пусть и „Бог“, по привычке, еще велено было печатать с маленькой буквы, пусть во время подготовки книги автору и редактору дважды пришлось сокращать количество иллюстраций (вместо трех первоначально подготовленных шестнадцатистраничных фототетрадей в итоге, чтобы не слишком раздражать недоброжелателей издательства, уцелела одна), а всё равно общая радость была велика. Вот она, наконец, книга о художнике-христианине, в которой подлинный смысл его великих образов обозначен открыто, твердо, без лукавых умолчаний, без эстетской сосредоточенности на одних лишь „совершенных пропорциях“ да „тонких цветовых рефлексах“. Когда раздалась извне издательства первые громкие хвалы „Рублеву“, начальство приободрилось и заключило с автором договор на работу о Дионисии, следующем по значению и времени великом художнике Древней Руси. Сергеев бодро и пылко принялся за новый труд для той же биографической серии, благо житейского материала о Дионисии сохранилось не в пример больше, чем о его гениальном предшественнике. Но не зря гласит древнерусское присловье — „нет радости без печали“.

Будто с цепи сорвавшись, журнал „Наука и религия“, верный заветам воинствующего атеизма, вдруг учинил (да еще в трех номерах подряд) подлинную расправу над книгой Сергеева. Сочинитель хлестко-рыхлого словесного извержения, журналист по фамилии, кажется, Шамаро, узрел в ней неприкрытую идеологическую диверсию, покушение на устои „единственного верного“ научного мировоззрения, идеализацию патриархальщины, „заигрывание с боженькой“ и прочие порочные проступки. Получалось так: сам-то Рублев — художник, конечно, достойный, но зачем же в наш век научно-технического прогресса отдавать, как это сделали в „ЖЗЛ“, его непростое наследие в корыстные руки невежественных церковников? Хотя никаких изъянов в научной аргументации книги журналист выловить так и не смог, но шуму-то поднял, шуму... Под эту сумятицу, во избежание еще пущих укоров от куда-нибудь сверху, издатели извещают Сергеева, что договор на его книгу о Дионисии вынуждены аннулировать. Кто ж знал, что всего через шесть лет преподобный Андрей Рублев будет, по случаю Тысячелетия Крещения Руси, торжественно причислен к лику святых. И что не самым последним обоснованием для такого определения канонизационной комиссии станет факт существования современной, научно и художественно достоверной биографической книги „Рублев“ в серии „ЖЗЛ“»^[9].

Из упомянутой злополучной рецензии мне запомнился гневный упрек ее автора в том, что моя книга больше похожа на учебник богословия — лестно, конечно, но — у страха глаза велики — сильно преувеличено. На самом деле, речь шла о некоторых элементарных сведениях историко-церковного содержания, необходимых для понимания тех или иных аспектов рублевского творчества. Удивил и возмутил

автор рецензии своим презрительным отношением к преподобному Сергию Радонежскому. На мое утверждение о влиянии его богословских идей и исихастской молитвенной практики на творчество Андрея Рублева — мысль общепринятая в науке — горе-рецензент нагло назвал великого русского святого «кислой капустой»: «как, дескать, кислая капуста может влиять на культуру?». Отношение автора собственно к кислой капусте не совсем понятно — согласно опубликованным воспоминаниям рецензента, он пропивал иудины свои гонорары у Рогожской заставы — во второразрядном ресторане «Золотой Рожок», где изрядно пахивало этим исконным национальным продуктом. (Любопытен я знать, как теперь трактует образ преподобного Сергия дочь рецензента — проректор по внешним связям Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета — и как в данном случае обстоит дело с пресловутой «преемственностью поколений»?)

Между тем, несмотря на попытку дискредитировать книгу, она зажила своей оказавшейся долгой жизнью. Вскоре была замечена читателями и в короткий срок попала в разряд дефицитных. В 1983 году, во время поездки для встречи с читателями на Нижегородской земле, с удивлением услышал я рассказ милой девушки — секретаря Горьковского обкома комсомола об истории, обсуждавшейся в ЦК ВЛКСМ: в городе Смоленске или в Смоленской области была арестована группа предприимчивой молодежи, наладившая производство на казенном оборудовании (что, собственно, и вменялось им в вину) копий с моего уже разошедшегося «Рублева» и продававшая их по сходной цене всем желающим. Бедолаги отсидели свои полученные за это благое деяние сроки — дай Бог им здоровья, если еще живы. А много лет спустя признался мне один молодой игумен, тогда — настоятель

московского подворья Троице-Сергиевой лавры, а ныне — митрополит Саратовский и Вольский Лонгин (Корчагин), что в юные годы эта книга послужила для него, студента-филолога Абхазского университета, началом пути к вере, — дорогое для меня признание и предмет моей особой гордости.

Летом 1982 года я неожиданно получил письмо из Монреаля от известного художника русского зарубежья Евгения Евгеньевича Климова (1901–1990), который писал: «Многоуважаемый Валерий Николаевич! Примите мой сердечный привет из далекой Канады и глубокую благодарность за Вашу прекрасную книгу „Рублев“, только недавно полученную мною и с огромным интересом прочитанную. Спасибо за подробное объяснение житейской канвы Рублева и за обстоятельные толкования его работ... Если Вы пожелаете, я с удовольствием могу прислать Вам копию моей статьи о Рублеве. Примите уверения в совершенном почтении...»^[10]

А на следующий год диктор Всесоюзного радио Лора Еремина записала аудиовersion «Рублева» — четыре с половиной часа корректно-строгого вдумчивого чтения, безо всяких актерских «эффектов»^[11].

В 1984 году в судьбе книги произошло событие, которое и обрадовало, и, по правде говоря, поначалу встревожило. Стороной я узнал, что на Западе опубликовано эссе А. И. Солженицына, посвященное критическому разбору фильма Тарковского «Андрей Рублев», в котором писатель-изгнанник использовал для обоснования своих аргументов мою книгу на ту же тему. Последнее обстоятельство и показалось мне небезопасным — к тому времени я давно уже находился, употребляя тогдашний жаргон, «под колпаком у конторы», и гэбэшники дергали меня,

почему-то подозревая в передаче Солженицыну фотографии иконы, с которой была отпечатана открытка с текстом его знаменитой лагерной «Молитвы» на обороте. Они даже показали мне однажды эту открытку, допытываясь, каким путем изображение могло попасть на Запад. Я сослался на возможности хорошо им знакомой современной шпионской техники, позволяющей снимать любое изображение «из пуговицы»...

И теперь скажу как на духу: ничего подобного я никогда не передавал, хотя и знал, кто это сделал. И вообще никаких контактов с опальным писателем, несмотря на наличие общих знакомых, не поддерживал, отчасти, признаюсь честно, «страха ради иудейска», отчасти — по несовпадению церковных позиций — из-за его резко отрицательного и, на мой взгляд, тенденциозно-политизированного отношения к Московской патриархии.

Причиной же упомянутого подозрения со стороны «наших доблестных органов» стал их элементарный непрофессионализм. На крамольной открытке была воспроизведена икона XVI века «Спас в Силах», происходящая из села Новоселка-Зюзиных Ростовского района Ярославской области, хранящаяся в Третьяковской галерее, а я занимался изучением и опубликовал икону той же иконографии — похожую, но совершенно другую. Однако гэбэшные, как их называли, «искусствоведы в штатском» не осилили самостоятельно отличить одно произведение от другого.

Между тем я получил, с оказией из Парижа, номер с солженицынской статьей^[12]. Читая ее, я легко узнавал заветные свои мысли, местами выраженные в тех же формулировках: об особом значении в творчестве художника его монашества исихастской школы

преподобного Сергия Радонежского, об индивидуальных свойствах произведений его «святого ремесла», исполненных покоя, созерцательной тишины и гармонии, о светлой, несмотря на тяжелейшие исторические обстоятельства, эпохе духовного и культурного подъема на Руси, на которую пришлись годы его жизни. Здесь же повторялось заимствованное из книги упоминание о работе «дружин» художников рублевского круга... Безусловно, это была вовсе не компиляция, но живое и творческое использование фактического материала.

При этом Александр Исаевич, спасибо ему, ни разу не упомянул ни названия книги, ни моей фамилии — старый зэк и великий конспиратор, он явно понимал, какими неприятностями это может для меня обернуться.

До сих пор не знаю, кто из моих общих с Солженицыным знакомых «навел» его на «Рублева». Не была ли это Ламара Андреевна Капанадзе — сестра моего университетского друга Вали, тайная хранительница рукописей «Исаича» в годы его жизни в России? Она проживала на Самотеке, в квартире своего покойного отчима, служившего некогда шофером в Смерше. Поэтому квартира считалась безопасной для конспирации; хорошо помню тесную ее кухню и антресоли на ней, за фанерными стенками которых был спрятан «весь Солженицын». Но больше подозреваю Анастасию Борисовну Дурову. Сотрудница французского посольства в столице России, она в свое время сыграла ключевую роль в передаче на Запад его произведений^[13]. Многие годы постоянно живя и работая в Москве, Анастасия Борисовна время от времени посещала рублевский Музей, была большой почитательницей моих музейных лекций и состояла в дружеских отношениях с моими незабвенной памяти

старшими друзьями — Ксенией Петровной Трубецкой и Антониной Владимировной Комаровской^[14].

Что касается самого некогда запрещенного в советской России, а затем широко разрекламированного и у нас и на Западе фильма Тарковского о Рублеве, то справедливые упреки в его адрес Солженицын начинает с критики настороженно-двусмысленного отношения его авторов к христианству («за все эти три часа ни одному православному не разрешат даже перекреститься полностью и истово, четыремя касаниями», а чтение Экклезиаста идет «под жевание огурца» и т. д.), отчасти объясняемого писателем цензурными рогатками, главным же образом тем примитивно-плоским пониманием веры Христовой, которое было характерно для советской интеллигентской «образованщины» 1960-х годов. В результате, по мнению автора статьи, в фильме происходит подмена — «вся атмосфера уже четыреста лет народно-настоянного в Руси христианства — та атмосфера благой доброжелательности, покойной мудрости жизненного опыта, которую воспитывала в людях христианская вера сквозь череду невыносимых бедствий» подменена «протянутой цепью уродливых жестокостей», к которым автор «проявляет интерес натурального показа, втесняя в экран, чему вовсе бы там не место. Тут жестокости, могущие быть во время неприятельского набега, и жестокости, произвольно и без надобности притянутые автором, из какого-то смака. Мало ему показать избиения, пытки, прижигания, заливку расплавленного металла в рот, волок лошадью, дыбу, — еще надо изобразить и выкалывание глаз художникам: бродячий всемирный сюжет, не собственно русский, нигде на Руси не засвидетельствованный летописно. Напротив, должен бы автор знать, что дружины художников, и того же

Феофана, и того же Рублева, по окончании дела свободно переходили из одного храма в другой, от храмовой работы к княжеской или к украшению книг, — и никто им при этих переходах не выкалывал глаз. Если бы так уж глаза кололи, — резонно замечает писатель, — кто бы по Руси настроил и расписал столько храмов? Зачем же это вколочено сюда? Чтобы сгустить обреченную гибельность и отвратность Руси? Или (то верней) намекнуть на сегодняшнюю расправу с художниками в СССР? Вот так-то топтать историю и нельзя».

«Но полно, — вопрошает Солженицын, — XV ли именно это век? Это — ни из чего не следует... Трактровка „вообще древней Руси“ и наиболее доступна современному советскому образованному зрителю, в его радикальной традиции, а тем более западному зрителю понаслышке, — и получается не реальная древняя Русь, а ложно-русский „стиль“, наиболее податливый и для разговорных спекуляций, смесь эпох, полная вампука... Каждое десятилетие в нашем тысячелетии, — продолжает писатель, — да чем-то же отличалось, а при близком рассмотрении — так порой и разительно. А эпоху, в которую живет избранный нами персонаж, мы обязаны рассматривать близко и конкретно. Взятые десятилетия идут после Куликовской победы. Время жизни Рублева, начиная с его возмужания (ему было к битве 20-25 лет), — это особенное время внутреннего (который всегда идет до внешнего) роста народа к единству, к кульминации, в том числе и в культуре, это „цветущее время“, напряжённое время национального подъема, — и где же в фильме хотя бы отсветы и признаки того? Ни в едином штрихе...» Весь творческий стержень иконописной работы Рублева обойден, авторам фильма не дано «почувствовать, что у Рублева поиски идут на невысказанных высотах, когда иконописцу удается создать с немалых художественных высот

русского XV века — еще выше: произведение вечности. Создать в неожиданных радостных колоритах — безмятежную ласковость, чувство вселенского покоя, света доброты и любви... Но Рублев в фильме — это переодетый сегодняшней „творческий интеллигент“, отделенный от дикой толпы и разочарованный ею. Мироззрение Рублева оплощено до современных гуманистических интенций: „я для них, для людей, делал, — а они, неблагодарные, не поняли“. Здесь фальшь, потому что сокровенный иконописец „делает“ в главном и высшем — для Бога, икона — свидетельство веры, и людское неприятие не сразило бы Рублева. (А неприятия и не было: он был высоко оценен и понят и церковными иерархами, и молитвенной паствой, еще при жизни вошел в легенду и в ореол праведности.)».

Основной тезис автора эссе в том, что фильм имеет лишь формально-косвенное отношение к реальному историческому образу Андрея Рублева и его эпохе и, как это ни парадоксально, целиком совпадает с... откровениями о своем творении самого режиссера, слышанными мною от него лично...

Осенью далекого теперь 1963 года довелось мне вместе со съемочной группой фильма «Андрей Рублев» принять участие в поездке в Ферапонтов монастырь. Сам я никакого отношения к этому фильму не имел — со стороны искусствоведческой его консультантом считался вездесущий Савелий Ямщиков (к концу своих дней он стал почему-то именоваться Саввой). Как-то во время одного из веселых дружеских застолий в Кириллове — в нем принимали участие остроумец Савелий-Савва и милейшие люди — великий кинооператор нашего времени недавно скончавшийся Вадим Иванович Юсов, один из художников фильма Женя Черняев и Андрей Арсеньевич Тарковский, — дернуло меня высказаться по поводу некоторых фактических несообразностей уже знакомого мне

сценария Михалкова-Кончаловского (мои замечания в целом совпадали с будущими солженицынскими). На эту критику Тарковский, обычно почти ничего не пивший, но немного выпив, впадавший в задор и откровенности, решительно заявил следующее: «Рублев — это вообще „пустое место“» (так и выразился, пояснив, что о нем никто и ничего якобы не знает). «Мой фильм, — продолжил он, — не о Рублеве, но о судьбе таланта в России вообще и, если хотите, о моей собственной — он Андрей и я Андрей», — более чем откровенно обозначил свое сомнительное авторское кредо знаменитый к тому времени кинорежиссер.

От великого писателя, в отличие от большинства «средней» публики, внутренние пороки этой антиисторической «вампуки» не смогли скрыть ни изощренная режиссура, ни блестящие операторская и актерские работы. Шаг за шагом Солженицын прослеживает, как из-за несостоятельного сценария рушится художественная ткань фильма...

После этой истории, когда я нашел неожиданного союзника во взглядах на личность и творчество Андрея Рублева, в истории книги произошло немало знаменательных событий.

В 1986 году вышло в свет второе ее издание в серии «ЖЗЛ», а еще в 1984 году был издан перевод на болгарский язык^[15]. То была «первая ласточка», три года спустя появилось венгерское ее издание^[16]. В 1988 году книга была включена в библиографию «Деяний» Поместного собора Русской Православной Церкви, причислившего преподобного Андрея Рублева к лику святых^[17].

Третье русское издание было выпущено в 1990 году тиражом в 200 тысяч экземпляров в виде 2-го тома «Избранного серии „ЖЗЛ“ в десяти томах». Как рассказывал мне тогдашний заведующий редакцией

покойный Сергей Артамонович Лыкошин, в ста библиотеках страны был проведен рейтинг по выявлению десяти самых читаемых изданий этой серии последних лет. «Рублев» занял второе место по популярности после книги Ю. И. Селезнева «Достоевский», вышедшей в десятитомнике «Избранного ЖЗЛ» первым томом.

На следующий год сразу в трех странах — ФРГ, Швейцарии и Австрии была опубликована немецкоязычная версия «Рублева» под названием «Святое ремесло. Жизнь и труды иконописца Андрея Рублева»^[18]. Год 1994-й оказался для книги особенно удачным. Миланское католическое издательство «La Casa di Matriona» («Матренин двор»), специализирующееся на выпуске православной литературы, выпустило в свет «Рублева» на итальянском языке^[19]. Роскошное, лучшее на сегодняшний день издание в виде большого формата альбома содержит в себе 150 исключительно высокого качества цветных и черно-белых иллюстраций — репродукций древних икон, миниатюр, фресок, церквей и их интерьеров, старинных гравюр. Все это составляет визуальный ряд, дающий читателю возможность с головой погрузиться в атмосферу рублевской эпохи. Многочисленные репродукции миниатюр из летописных сборников несут в себе изображения упоминающихся в книге исторических событий. Более того, в издании представлены не только произведения Рублева и художников его круга, но и вообще все упомянутые в тексте иконы, церкви, монастыри разного времени. Вот яркий пример такого, я бы назвал его тотальным, иллюстрирования. В одной из глав книги читается следующий текст: «Ростово-суздальская иконопись, которая была почвой и одной из основ искусства Москвы, с начала XIV века знала образы Христа светлые,

добрые, кроткие. Любовь и поддержку несли писавшие их художники своим современникам... Многогранен этот образ, каким рисует его предание. Черты трагического одиночества среди „рода лукавого и маловерного“. Гнев перед показной фарисейской верой, забывшей ради буквы закона милость к человеку. Но в многообразии письменного предания склонен был русский человек выделить самое главное, что он видел в Спасе, — любовь, готовность пострадать за ближнего вплоть до мучительной смерти...» Процитированный текст иллюстрирован в издании в общей сложности шестью (!) репродукциями икон Иисуса Христа разного времени и изображенного в соответствующих психологических состояниях. То же самое — и во множестве репродукций икон Богоматери с их тончайшими оттенками внутреннего смысла.

Особую и, казалось бы, непреодолимую трудность составлял подбор иллюстраций к главе книги под названием «Святое ремесло» — «Volto Santo» в итальянской версии. В этой главе мною подробно описывается работа древнего художника над иконой и все ее стадии: изготовление доски, нанесение на нее тканой льняной паволоки и мелового грунта — левкаса, «знамение» — набросок предварительного рисунка будущего произведения, вплоть до завершающего этапа работы — олифления, покрытия живописной поверхности специально приготовленным драгоценным лаком под чтение молитвы: «Господи, помяни царя Давида и всю кротость его». Как все это наглядно проиллюстрировать в книге?

И вот фотографии издательства «La Casa di Matrigona», специально прибывшие в Москву для съемок всего, что должно составить иллюстративный ряд книги, отправляются в далекий от российской столицы Псково-Печерский монастырь... Здесь за несколько лет до описываемых событий поселился известный

современный монах — иконописец отец Зенон (Тудор) (с ним я в начале 1980-х годов работал в качестве консультанта при создании соборного иконостаса в московском Свято-Данилове монастыре). На самом склоне Печерской горы отец Зенон построил небольшую деревянную церковь, которую намеревался посвятить преподобному Андрею Рублеву, и келью-мастерскую при ней. В этом скиту, вдали от мирской суеты, он, подобно художникам древности, постоянно жил и писал иконы.

Он-то перед объективами фотокамер и «сыграл роль» своего давнего собрата по искусству, выполнив основные предварительные этапы работы над иконным образом. Так в число иллюстраций этой главы вошли четыре соответствующие репродукции, на которых представлен в процессе работы монах-иконописец на фоне древней формы деревянной архитектуры. Издательские фотографы умудрились даже снять отца Зенона, пишущего икону «Троицы». Снимок был использован как одна из иллюстраций к главе, в которой впервые упомянуто одноименное произведение Андрея Рублева.

В подготовке этого замечательного издания — большие заслуги молодой переводчицы книги — выпускницы филологического факультета Ленинградского университета Анне Веччини. Прелестная черноволосая и синеглазая итальянка была и ее редактором-составителем, и автором комментариев, организатором и участницей работ по подготовке иллюстраций. Ей же принадлежит и аннотация к изданию, в которой, несмотря на излишне комплиментарный тон в мой адрес, объективно оценивается культурно-общественная ситуация в нашей стране в доперестроечные годы: «Валерий Николаевич Сергеев, сотрудник Государственного музея Андрея Рублева в Москве (бывший Андроников монастырь, где

Рублев жил, работал и погребен) — яркая фигура в области искусствоведческой критики в России, специалист по средневековой иконографии, куратор выставок и редактор публикаций, в особенности по иконографии святых. Его биография Андрея Рублева, вышедшая первым изданием в 1981 г. в знаменитейшей серии „Жизнь замечательных людей“, была подлинным событием, став для тысяч людей открытием культурной и духовной христианской традиции, которая в те годы еще подвергалась ожесточенной цензуре».

Я предполагал, что на многочисленных изданиях «Рублева» уже поставлена жирная точка, когда на самом исходе XX столетия появилось еще одно — русскоязычное и, впервые в России, с цветными иллюстрациями^[20].

В 2005 году в многострадальной Сербии, еще не оправившейся от варварских натовских бомбардировок и экономической блокады Запада, вышло в свет прекрасное высокохудожественное издание книги в переводе на сербский язык^[21].

Положенный за это издание авторский гонорар — мой скромный вклад в реставрацию православных церквей, разрушенных бандами албанских захватчиков исконных земель Сербии. Эту книгу прислал мне в подарок ее переводчик — старый сербский искусствовед Никола Дамьянович. Уже тяжелобольной, дрожащей от слабости рукой вывел он на титульном листе дорогие для меня строки: «Во все время работы над переводом этой книги я восхищался умением автора пользоваться ассоциациями там, где не было прямых источников, и при этом оставаться верным Истине. С большим удовольствием дарю ему экземпляр этой книги. В Белграде, 26. X. 2006».

И сейчас, в преклонные свои годы, перебирая старые и держа в руках новое отечественное издание

книги, вновь и вновь вспоминаю порой драматичные, порой — радостные события ее более чем тридцатилетней истории.

ВАЛЕРИЙ СЕРГЕЕВ, Ростов Великий, март — октябрь 2013 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Во всякой национальной культуре есть идеалы, к которым она стремится, и есть реализация этих идеалов, не всегда совершенная, а иногда, когда задачи поставлены идеалами очень трудные, и совсем несовершенная. Но судить о национальной культуре мы всегда должны прежде всего по ее идеалам. Это высшее, что создает национальная культура.

Национальные идеалы русского народа полнее всего выражены в творениях двух его гениев — Андрея Рублева и Александра Пушкина. Именно в их творчестве отчетливее всего сказались мечты русского народа о самом хорошем человеке, об идеальной человеческой красоте.

Достоевский в своей знаменитой речи о Пушкине сказал: Пушкин «дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретавшейся в народной правде, в почве нашей, и им в ней отраженные».

Эпоха Пушкина была эпохой возвышения национального русского духа после победы над Наполеоном. Эпоха Рублева знаменовала собой грядущее полное освобождение Руси от чужеземной тирании и была ознаменована победой над силами Золотой Орды.

Эпоха Рублева была эпохой возрождения веры в человека, в его нравственные силы, в его способность к самопожертвованию во имя высоких идеалов. Это была эпоха возрождения интереса к собственной истории, к культуре времени независимости Руси, предшествовавшей монголо-татарскому нашествию. Эпоха Рублева была временем расцвета литературы, эпоса, политического самосознания.

Идеалы, воплощенные в творчестве Рублева, столь высоки, что они были бы чудом, если бы не представляли собой некоего отражения того, что можно было бы наблюдать в действительности. А в действительности были не только примеры подлости, раболепства и предательства, но и беззаветного служения людям, отечеству, идеалам добра и красоты, создавшим чувство собственного достоинства и спокойной уверенности в будущем. «Все мысленное, — в произведениях Рублева, — мнится видением».

Лучшее и самое достоверное из произведений Рублева — это знаменитая «Троица».

Сергей Радонежский построил в своей обители Троицкий собор, в котором была поставлена затем икона Рублева «Троица», «дабы воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Это был призыв к объединению всех русских людей — призыв, опиравшийся на глубокое философское осознание устройства мира, нравственной сплоченности людей.

Троичность была для Рублева не только законом геометрического построения Вселенной, его диалектики, но и идеальным выражением не замкнутой двойною связью любви, и любви разомкнутой, включающей в себя все мироздание. Три ангела собраны в треугольник, треугольник вписан в восьмигранник — символ вечности, все объединено в круге. Законы земного тяготения не властвуют в этой композиции. Ангелы как бы парят в воздухе, на одеждах их, как бы «дымом писанных», ложатся отблески небесной голубизны. В нежных ликах ангелов ясно ощущается высокая нравственная сила, способность полагать жизнь «за други своя».

Трое ангелов парят над землей, их обнаженные ступни не опираются на землю, их тончайшие посохи — лишь символы странничества, напоминающие человеку,

что он только временно здесь, на земле, и ничего не сможет унести с собой отсюда, кроме своей души и царящей в ней правды.

Отблеск голубого цвета — это опрокинутое в человеческой природе небо. Жизненная мудрость не отягощает ангелов, а делает их как бы возвышающимися над миром. И этому же вторит и надмирное сияние красок. И оттого, может быть, так радостна грусть рублевских ангелов. На творение это легко смотреть. Не случайно и сам Рублев писал свою «Троицу», «неуклонно взирающе на всечестные иконы, наполняясь радости и светлости».

В композиции Страшного суда во владимирском Успенском соборе Рублев точно так же изображает людей как бы в предстоянии перед конечной ответственностью за свою жизнь. Никакой экзальтации — мудрое спокойствие и вместе с тем состояние лицезрения конечной истины человеческой жизни. Глаза рублевских персонажей в Страшном суде видят оценку себе и своей жизни, перед ними раскрыта тайна мира. Поэтому и Страшный суд не страшен, а радостен. Это то чувство, с которым шли или, по крайней мере, могли идти русские люди на Куликово поле.

«Все мысленное мнится видением» — видением идеала! Творения Рублева — мечта о лучшем человеке.

Д. С. ЛИХАЧЕВ, академик

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Образы эти стоят перед нашими глазами и восхищают нас, как восхищали современников Андрея Рублева, и будут восхищать всех любящих прошлое и настоящее русского народа.

Академик М. Н. Тихомиров

«ВРЕМЯ МОЛЧАТЬ И ВРЕМЯ ГОВОРИТЬ»

Более половины тысячелетия миновало с тех пор, когда в городах и монастырях тогдашней Северо-Восточной Руси жил и работал монах-иконописец Андрей Рублев, прославленный теперь по всему миру как один из величайших художников России.

Срок в пять столетий трудно вместим в человеческое сознание. За это время родились, прожили и сошли в могилу многие поколения людей. Менялись жизненные и культурные идеалы, иными стали не только представления о жизни и смерти, но сам облик, или, как говорили в старину, «зрак» земли. Проходили, сменяя друг друга, времена «лютые и благоприятные», «безопасные и смутные». Древние книги, читанные из поколения в поколение русскими людьми, из которых заимствованы приводимые здесь определения времени, свидетельствуют, что наши предки во «время злое» чаяли «времен исцеления», умели тяжкими трудами подготавливать «время жатвы». Нелегкая история Родины учила их, наших предков, различать «время власти тьмы» и в терпении верить, что «всему свое время» — «время терять и время искать», «время молчать и время говорить».

Один древний русский художник оставил на полях принадлежавшей ему рукописной книги исполненное глубокой жизненной мудрости изречение. В этих нескольких строках открывается нам взгляд на превратности жизни, проносимые временем. «Братья, — писал он, — нет радости без печали, а печали без радости, но всегда бывает радость до печали, а печаль до радости, а все минуется».

Более пяти с половиной столетий отделяют нас от того самого, наверное, морозного и метельного дня — 29 января 1430 года, когда несколько иноков подмосковного монастыря Святого Спаса опустили в могилу на местном кладбище долбленную по тогдашнему обычаю колоду — гроб с телом своего собрата Андрея «пореклу» (прозванию) Рублева, а по послушанию (занятию в монастыре) иконника. Современники высоко чтили чернеца Андрея за редкие личные качества, определяемые исстари живущим в нашем языке словом — праведник. Необычайно ценились его иконы и фрески, а также украшенные им самим или его учениками рукописи.

Но проходило время, которое наносило темную коросту на светившиеся невиданным светом краски рублевских творений, угасли и сокрылись под позднейшими поновлениями — записями исполненные внутренней тишины и доброты лики. Имя Рублева стало легендой, а затем наступило забвение.

Лишь еле заметным ручейком в чащобе исторического забвения просачивалась сквозь толщу веков память о необыкновенном художнике. То были несколько — совсем немного — очень кратких упоминаний в старинных рукописях, которые хранились и изредка переписывались по монастырским книжницам, да смутные предания, бытовавшие в народе в окрестностях Звенигорода, Владимира, Троице-Сергиева и Андроникова монастырей — в местах, где работал «пресловущий» (знаменитый) художник. Помнили это имя по глухим заволжским скитам ревнители старой веры и собиратели всяческой допетровской старины — старообрядцы...

Интерес русской науки к личности Рублева в своих истоках относится ко второму десятилетию XIX века. Широкая публика впервые узнала тогда это имя, прочитав в 1817 году пятый том «Истории государства

Российского» Н. М. Карамзина, где были приведены ранее неизвестные летописные сведения о работе художника в Благовещенском соборе Московского Кремля.

В близком к Карамзину кругу любителей отечественной старины в это время стали собирать иконы, которые предание приписывало кисти великого художника. Едва ли не первым таким собирателем был А. И. Мусин-Пушкин, с чьим именем связано открытие «Слова о полку Игореве». В издании, посвященном жизни и ученым трудам этого известного тогда исследователя древностей, дважды встречается имя Рублева: «Говорят даже, что у графа А. И. Мусина-Пушкина недавно еще был образ работы Рублева...» «Одно из произведений Рублева находилось недавно у покойного графа А. И. Мусина-Пушкина, но где оно теперь, неизвестно...»

Конечно, при малой изученности древнерусской живописи в те годы воззрения на авторство той или иной иконы были более чем спорны. В 1841 году «Художественная газета» возражала против слухов об этой иконе: «Знаток и любитель старины г. Сахаров... полагает, между прочим, что находившийся в коллекции графа А. И. Мусина-Пушкина старинный образ не есть произведение Рублева, которому его приписывают, и указывает на другие два произведения Рублева, сохранившиеся в Москве».

Имя художника стало появляться в печатных изданиях первой половины XIX столетия, однако этому времени не дано было сказать серьезного и веского слова о его творчестве, ибо подлинная рублевская живопись оставалась под слоями записей. Один из первых историков московских древностей дал тогда весьма яркий по своей курьезности отзыв о стиле Рублева: «Письмо у Рублева новгородского пошиба» — «бойкое, колорит пестрый». Конечно же, исследователь

принял за рублевскую живопись позднее поновление. На великого художника древности смотрели тогда как на эдакого бойкого, доморощенного «пошиба» мастерового. То был голос почитателей отечественной старины! А вот голос тогдашних «западников». «Пусть охотники до старины, — писал один из них в 1826 году в альманахе „Северные цветы“, — соглашаются с похвалами, приписываемыми каким-то Рублевым... и прочим живописцам, жившим гораздо прежде царствия Петра: я сим похвалам мало доверяю... Художества водворены в России Петром Великим...»

В спорах, в полемике современников медленно и постепенно начинало вызревать непредвзятое мнение о высоте и ценности искусства византийской традиции, и в том числе древнерусского. Мы не можем сейчас не отдать дани признательности нескольким русским ученым середины позапрошлого столетия, сумевшим в атмосфере господствовавшего в дворянской среде пренебрежения к национальной культуре оценить искусство Рублева даже в том искаженном виде, который придали ему позднейшие поновители.

В 1840-х годах историк Н. Д. Иванчин-Писарев, посетивший Троице-Сергиев монастырь и видевший там рублевскую «Троицу», оставил в своих путевых заметках такую запись: «Поклонясь главной местной иконе Святой Троицы, я долго стоял перед ней, дивясь живописанию... Она являет в себе один из лучших и цельнейших памятников... искусства, ибо стиль рисунка и самого живописания кажет в ней цветущее время онаго. Она может почесться славою древнего русского искусства». Последние слова были истинно пророческими. Они предвосхитили всеобщее воззрение XX века на эту икону как на одно из величайших произведений мировой живописи. Так что нельзя сказать, чтобы позапрошое столетие осталось сплошь

слепо и недоверчиво к искусству Рублева и не провидело в нем будущих эстетических открытий.

В целом же на протяжении XIX века лишь изредка вспоминали о Рублеве — только имя да краткие, скудные строки — цитаты из немногих древних упоминаний о нем. Не умирало и устное предание, чаще всего неверное и смутное, следуя которому многие произведения старинного художества приписывались кисти Рублева. Не обошлось и без поддельных автографов — новых надписей на древних иконах, написанных якобы «бывшим государевым мастером Андреем Рублевым».

В 1893 году в «Словаре русских художников» Н. П. Собко был напечатан небольшой, всего в несколько страниц, но до сих пор не потерявший своего значения первый биографический труд о художнике. Он был написан на основании всех известных к тому времени письменных источников.

Интерес к биографии тогда еще полулегендарного художника был не случайным, как не случайным был великий расцвет русской гуманитарной науки, занятой изучением далекого прошлого России, во второй половине XIX века. В это время были открыты и опубликованы сотни произведений древнерусской литературы и народной поэзии, велись крупные археологические раскопки, изучались творения древних зодчих. Тогда же возникает интерес к русским иконам и фрескам и делаются первые шаги в их реставрации.

В конце XIX — начале XX века в печати появилось несколько исследований, которые полностью или частично были посвящены Рублеву. Из этих трудов, к нашему времени уже совершенно устаревших, нужно выделить книгу М. И. и В. И. Успенских «Заметки о древнерусском иконописании», вышедшую в 1901 году. В разделе о Рублеве собраны все биографические

сведения и впервые воспроизведено древнее иконное изображение самого художника.

И все же это было еще «время молчать» о подлинном Рублеве. Даже известный в XIX веке знаток и любитель древнерусского искусства Д. А. Ровинский серьезно считал рублевскую «Троицу» произведением итальянского мастера. Он не отрицал в ней высокого совершенства, но даже над его сознанием слишком довлел наивный «европоцентризм», который не мог отрешиться от идеи, что большое искусство присуще лишь западноевропейской ренессансной традиции.

«Время говорить» о Рублеве наступило с рождением нового — XX столетия, когда окрепло и постепенно стало настоящим искусством умение раскрывать из-под потемневшей олифы и слоев поновлений первоначальную древнюю живопись. Рождение века совпало с воскрешением из исторического небытия древнерусских икон и фресок, за которым последовала переоценка многих явлений культуры. Среди таких потрясших культурный мир художественных открытий постепенно, не сразу начал слегка просвечивать, пробиваться и наконец просиял свет великого искусства Андрея Рублева.

В 1904 году в Троице-Сергиевой лавре произошло событие, бывшее первым шагом к открытию подлинного Рублева, — началась пока еще неполная, лишь частичная реставрация рублевской «Троицы», которую проводил известный иконописец и реставратор Василий Павлович Гурьянов^[22]. В 1906 году он выпустил небольшую книгу, где рассказал о ходе и результатах своей работы. Это чрезвычайно интересное, волнующее свидетельство человека, первым приподнявшего многовековую завесу, закрывавшую творение Рублева. «В конце 1904 года, — пишет В. П. Гурьянов, — я был приглашен произвести под наблюдением

Императорского Московского археологического общества реставрацию всех икон Троицкого собора. Отец архимандрит сообщил мне, что реставрация должна быть неполной, что я должен был только промыть иконы и укрепить на них попорченные места и, где будет крайне необходимо, там поправить красками. Зная, что иконы Троицкого собора не раз поправлялись и записывались, я предлагал, что, по моему мнению, следовало бы все иконы тщательно расчистить и затем уж поправить. Но это мое предложение пришлось по необходимости оставить, так как на это требовалось много времени и средств...» Готовясь к работе, представляя себе всю меру ответственности, реставратор вспоминал высокие оценки, данные «Троице» прежде видевшими эту икону учеными...

Наступил день, когда должна была начаться реставрация. «С „Троицы“, — снова обращаемся к воспоминаниям В. П. Гурьянова, — снята была золотая риза... Каково же было наше удивление! Вместо древнего и оригинального памятника мы увидели икону, совершенно записанную в новом стиле палеховской манеры XIX века... Является сомнение, ужели же так записанная икона принадлежит кисти Андрея Рублева. Ведь о ней так восторженно отзываются ученые-археологи и указывают как на единственную и почти верную икону работы сего талантливого иконописца...» Перед реставратором действительно была прославленная икона, но сплошь записанная уже не по одному слою, скорее всего художником И. М. Малышевым, который руководил в 1854 году поновлением икон и стенописей Троице-Сергиевой лавры. В книге В. П. Гурьянова приведена фотография «Троицы» в том виде, в каком она открылась из-под оклада, дополняемая описанием самого реставратора: «На ней фон и поля были... коричневые, а надписи золотые, новые... Все одежды

ангелов были переписаны заново в лиловатом тоне и пробелены не краскою, а золотом, стол, гора и палаты вновь прописаны... Я решил сделать пробу, почистить фон между горою и дубом...»

И вот реставратор, размягчая верхние, не относящиеся к авторской живописи слои щелоком или спиртом и осторожными движениями на небольшом участке снимая остро отточенным ланцетом все наносное, обнаружил, что фон иконы был переписан три раза. На фотографии, приведенной в книге В. П. Гурьянова, видны четыре пронумерованные полосы. Они отличаются друг от друга по цвету — подлинный золотой фон и три слоя поновлений...

Так начался путь к Рублеву — не легендарному, а настоящему. «Троица», раскрытая тогда не полностью, впоследствии еще дважды подвергалась реставрации, в 1918 и 1926 годах, прежде чем приняла свой теперешний вид.

После частичного открытия «Троицы» были сделаны первые попытки историков искусства дать художественную оценку этому произведению и определить его место в русской и мировой живописи. Оценки были исключительно высоки: «великое детище древнерусской культуры», икона «продолжает волновать исследователей загадочной сложностью своего стиля», произведение «бесконечной грации изображения», идея иконы «совершенно исключительная по глубине и крайне сложная в выражении».

«Памятником, созданным необычайно высокой творческой волей», назвал рублевскую «Троицу» глубокий знаток искусства Н. Н. Пунин. «Нас поражает, — писал он в статье „Андрей Рублев“, опубликованной во втором номере журнала „Аполлон“ за 1915 год, — выразительность и непосредственность замысла, язык самой живописи, живая сила

вдохновения, а при наличии таких условий нет никаких причин отрицать наличие гения, создавшего эту икону. Этим гением, светом раннего периода нашей живописи, солнцем, господствовавшим над горизонтом по крайней мере в течение столетия, могли быть немногие...» В это время никто из ученых уже и не решается примкнуть к мнению Д. А. Ровинского об итальянском авторе «Троицы». Некоторые исследователи отмечают непосредственную связь этого произведения с расцветом культуры, который переживали в XIV и в начале XV столетия Византия, южные славяне и Русь, однако отрешиться от представлений, что искусство Рублева могло обойтись без западноевропейских влияний, почти никто из историков искусства не сумел. Последующее развитие искусствоведения показало несостоятельность и ненаучность мнений о зависимости русской иконописи от «образцов готических и итальянских, во всяком случае — венецианских форм» (Н. Н. Пунин). Тогда требовалось еще доказывать, что древнерусское искусство, будучи своеобразным и создавшим собственные, глубоко национальные способы выражения и идеалы, было вместе с тем органической частью единой восточноевропейской православной культуры. Но наивный стереотип «европоцентризма» уже в исследованиях того времени постепенно начал преодолеваться, искусствоведы заостряют внимание на тех сторонах «Троицы», где можно усмотреть общие древнерусской и итальянской живописи свойства, объяснимые их единым происхождением из византийского искусства, которое сохранило некоторые античные приемы.

Подобная путаница в определении корней искусства Рублева возникла оттого, что способ анализа произведений у обращавшихся к «Троице» ученых был внеисторичен, формы живописи рассматривались и

сравнивались в отрыве от мировоззрения, системы идей, их породивших. Один из современных нам исследователей средневековой культуры пишет: «Сделав много ценного в области анализа художественных приемов Рублева, большинство авторов начала XX столетия обнаруживали свою несостоятельность всякий раз, когда они пытались истолковать внутренний смысл произведения, его образное содержание... Они превратили „Троицу“ в произведение, лишенное какого-либо конкретного сюжета, созданное вне исторической среды и вне определенной художественной традиции» (И. Е. Данилова).

Действительно, в те годы довольно широкое распространение получает восприятие древнерусских икон как некой свежей, выразительной формы, экзотического «примитива», якобы близкого по поискам Матисса, Пикассо и вообще кругу «левых» художников.

Малоизученная, отделенная от тогдашнего зрителя веками забвения, загадочная и действительно ни на что из прежде известного не похожая по своим приемам, древняя живопись оказалась «беззащитной» против чисто формалистических и антиисторических толкований, распространявшихся теоретиками крайне «левого» направления в модернистском искусстве. В борьбе с основными положениями натурализма, который переживал тогда известный кризис, «левые» теоретики использовали древнюю русскую икону. Об этом несостоятельном течении в познании древнерусской живописи можно было бы не вспоминать, если бы в восприятии некоторых ее любителей и в художественной практике живописцев-стилизаторов до наших дней не дошли в остатках подобные представления...

В 1914 году во втором номере журнала «София», издававшегося искусствоведом П. П. Муратовым,

появилась примечательная статья под названием «Небескорыстие». Она была подписана инициалом «Тп». Эта небольшая работа до сих пор не потеряла своего значения для преодоления внеисторических эстетских взглядов на искусство русского средневековья.

«Кажется явным небескорыстием в настоящую минуту, — писал автор, — всякий подход к древней русской иконописи, заключающий требование, чтобы иконопись открыла пути современного искусства». Для этого, по мнению автора, нужно длительное, созерцательное и серьезное изучение древностей, ибо «прошлое открывается только тому, кто подходит к нему без всякого наперед заданного намерения... нужен очень большой период времени, нужны усилия многих талантливых исследователей, нужна долгая связь с древним искусством, вновь возвращенным нации...».

Вне глубокого постижения, вдумчивого созерцания возможно лишь поверхностное «прельщение... декоративной красотой иконописи». Автор статьи «Небескорыстие» горячо возражает против безвкусного перенесения отдельных иконных приемов в иные жанры живописи, например в портрет, видя в этом «умаление такого великого и полного духовности искусства, которым была иконопись». Замечательным заветом от лица первых исследователей нашей древней живописи, заветом, передаваемым грядущим поколениям русских художников, искусствоведов и просто почитателей отечественного искусства, не забывать о его высокой традиции звучат слова автора статьи: «Современная живопись тяготеет к экзотизму и примитивизму. Когда Матисс по возвращении из России стал проявлять иконные реминисценции, было ясно, что он воспринял нашу иконопись как экзотику. *Русский человек не может так воспринимать свое древнее национальное искусство, если только он видит своими глазами, а не*

чужими^[23]. Отношение же к иконе как к примитиву обнаруживает полное незнание ее и непонимание... Знакомство с этим мастерством, напротив, говорит о беспримерной стойкости традиций, о колоссальной школе, о высочайшей сознательности, о напряженности усилий, направленных к совершенству. Не только стиль, но даже самая техника иконописи выработана на протяжении двух тысячелетий, отделяющих живописцев, современных Фидию, от Андрея Рублева и Дионисия...»

Постепенно в те годы начал складываться в зарождавшейся науке о древнерусском искусстве метод исследования, который рассматривал это искусство как выражение определенного мирозерцания, включающего в себя два нераздельных начала. Первое из них — постоянное в жизни христианских народов единство, которое основывалось на сложившихся еще в первые века нашей эры религиозно-философских представлениях.

Неизменную и недвижимую («камень веры», по определению тех времен) сторону древней культуры можно назвать миром «статики», исконных и неколебимых начал. Эта «статика» во всей полноте присутствует и в искусстве Рублева как выражение его полной и несомненной принадлежности к традиционному мировоззрению. Вторая сторона — то, что каждая эпоха, каждый народ привносили в это сложившееся единство, не выходя из постоянно данной системы представлений, но по-своему, через свой духовно-исторический опыт раскрывая и осмысляя его.

Без этого своего — назовем его миром «динамики» — вклада в общее единство вся культура средневековья была бы национально безликим, многовековым повторением одного и того же. В древнем искусстве изображение, скажем, «Троицы», где бы и когда бы оно

ни было создано, выражает общее для всего православного мира и независимое от времени содержание. Но каждое такое произведение освещено тем отблеском, за которым чувствуются время и место его создания, веяние эпохи, ее опыт, осмысленный в «статических» понятиях. Временное, приносимое историей в мировоззрении и быту людей Древней Руси, вливалось в русло постоянного, «вечного». Нераздельность, слиянность начал «статики» и «динамики» не мешает при изучении жизни и культуры тех времен условно разделять их, с тем чтобы ни одно из них не было умалено или замолчено за счет подчеркивания и выделения другого. Именно такой метод можно назвать собственно историческим, который рассматривает произведение искусства, раскрывая его содержание, обе стороны — традиционного и нового, — его составляющие.

Одним из первых, не совсем твердым, но очень важным шагом в сторону изучения древней иконы как выражения исторически сложившегося религиозного мировоззрения были работы известного в начале прошлого столетия русского философа Е. Н. Трубецкого. Первая из них появилась в свет в 1915 году под названием, которое стало крылатым выражением, определяющим особенность иконописи, — «Умозрение в красках». «Только теперь... — пишет автор, — мы увидели эти краски отдаленных веков, и миф о „темной иконе“ разлетелся окончательно... С этим нашим незнанием красок древней иконописи связывалось и полнейшее непонимание ее духа. Ее господствующая тенденция односторонне характеризовалась неопределенным выражением „аскетизм“ и в качестве „аскетической“ отбрасывалась как ненужная ветошь. А рядом с этим оставалось непонятным самое существенное и важное, что есть в русской иконе, — та несравненная радость, которую она возвещает миру.

Теперь, когда икона оказалась одним из самых красочных созданий живописи всех веков, нам часто приходится слышать об изумительной ее жизнерадостности, с другой стороны, вследствие невозможности отвергать присущего ей аскетизма, мы стоим перед одной из самых интересных загадок... — как совместить этот аскетизм с этими необычайно живыми красками? В чем заключается тайна этого сочетания высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну — значит ответить на основной вопрос — какое понимание смысла жизни выражено непосредственно, своеобразно, но языком, хорошо понятным современникам, — вот что главное в живописи Древней Руси». Но очень трудно понять и этот смысл, и сам язык древнего искусства современному человеку. «Ждать, чтобы икона с нами сама заговорила, — продолжает философ, — приходится долго, в особенности в виду того огромного расстояния, которое от нее отделяет. Чувство расстояния — то первое впечатление, которое мы испытываем...»

В следующей своей книге «Два мира древнерусской иконописи» (1916) Е. Н. Трубецкой говорит о необходимости преодоления этого «огромного расстояния» с помощью серьезного и вдумчивого проникновения в смысл открывающихся произведений: «Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут же мы остаемся всего чаще на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее... смысл. А между тем в ее линиях и красках мы имеем *красоту по преимуществу смысловую*... Когда мы расшифруем непонятный доселе, но все еще темный для нас язык символических начертаний и образов, появится возможность заглянуть в душу русского народа... — в этих произведениях все жизнепонимание и все мирочувствие русского человека

с XII по XVII век, из них мы узнаём, как он любил, как судила его совесть и как она разрешала ту глубокую жизненную драму, которую он переживал...»

Когда писались эти строки, мысль, любовь и совесть, воплощенные в произведениях Андрея Рублева, еще не были достоянием познания и сопереживания. Не полностью раскрытая единственная известная тогда его икона «Троица» покоилась под глухим золотым окладом, другие произведения еще ожидали своих реставраторов и исследователей. Начало ошеломительных открытий, которые дали мировой культуре весь круг известных сейчас произведений, созданных Рублевым и художниками из его окружения, приходится уже на послереволюционное время. Тогда начались реставрационные работы повсюду, где согласно с древними источниками трудился монах Андрей. Расчищали фрески и иконы Успенского собора Владимира. В 1918 году в Московском Кремле группа реставраторов приступила к расчистке иконостаса Благовещенского собора. В том же году продолжена реставрация «Троицы». В Троице-Сергиевой лавре вновь созданная реставрационная мастерская начала постепенно раскрывать соборный иконостас.

В том же 1918 году произошло замечательное открытие в Звенигороде под Москвой. Там были найдены три иконы, которые после реставрации оказались несравненными по высоте произведениями, получившими в науке название Звенигородского чина.

Благодаря всем этим открытиям, по слову одного из тогдашних исследователей, «впервые материализуется призрачный Рублев».

Во главе работы по собиранию и реставрации произведений Рублева с 1918 года стоял художник и искусствовед И. Э. Грабарь. Их расчистка продолжалась в отдельных случаях вплоть до середины 1940-х годов. В разное время ее осуществляли реставраторы старого

и нового поколений — А. А. Алексеев, И. А. Баранов, Е. И. Брягин, В. О. Кириков, И. В. Овчинников, И. И. Суслов, М. И. Тюлин, Г. О. Чириков.

В 1926 году И. Э. Грабарь выпустил в свет работу о Рублеве, посвященную особенностям его стиля. Эта статья содержала также небольшой биографический раздел — разбор сведений о самом художнике. Во многом и до сих пор не потерявшая своего значения, она стала основой серьезного изучения творчества художника, краеугольным камнем, с которого началось длящееся до наших дней построение целого здания, возводимого отечественными и зарубежными специалистами — богословами, историками искусства, философии, литературы, общественной мысли. Трудami ученых творчество Рублева все более раскрывается для человека нашего времени, становится живой частью русской культуры. В новых исторических условиях последних лет, ознаменованных свободой Церкви, встает насущная задача углубления представлений о творчестве Андрея Рублева в контексте традиций Православия и православной культуры.

Сейчас о культуре и мировоззрении, к которому принадлежал Рублев, об эпохе, современником которой он был, известно несравненно больше, чем могут сообщить немногочисленные документы и предания о самом художнике. Летописи повествуют нам о событиях, пережитых вместе со своим народом Рублевым. Произведения литературы, зодчества, живописи несут в себе мысли и идеалы, которыми жили его предки и современники.

Круг же биографических сведений о великом мастере давно замкнулся. Редкие упоминания о его работах и маленькие, но драгоценные штрихи, сохраненные исторической памятью о его замечательной личности, известны были еще в позапрошлом веке. За последние десятилетия почти не

прибавилось новых сведений о жизни и личной судьбе Рублева. Вновь открытые документы внесли в основном некоторые мелкие дополнения в давно уже сложившиеся представления о его жизни.

Однако и в изучении биографии художника произошли значительные сдвиги. Подчас запутанные и противоречивые данные были сопоставлены друг с другом и с новооткрытыми произведениями живописи. Углубившиеся знания о культурной жизни Древней Руси заставили по-новому взглянуть на уже известное.

Сведений о самом Рублеве, по меркам нашего времени, совсем немного. И давно известные, и новонайденные, они могли бы легко уместиться со всеми своими подробностями на одной или двух книжных страницах. Дважды упомянули Рублева его современники-летописцы. Краткие сведения о нем содержатся в двух житийных произведениях. Около трех десятков упоминаний разной степени достоверности — в записях преданий как древнего, так и нового происхождения, да изображения — условные портреты самого художника в нескольких миниатюрах XVI-XVII веков и на одной иконе. Вот и все, чем располагает сейчас биограф. Много это или мало? Для жизнеописания человека нового времени — ничтожно мало! Для древнерусского иконописца это существенно, ибо русская средневековая живопись, за столетия своего существования воплотившаяся в десятки, а может быть, и сотни тысяч произведений, из которых лишь малую часть сохранило для нас время, была почти сплошь анонимна. Из сотен художников, живших ранее XVII века, по именам известны лишь единицы. И то в нашем сознании многие из них — только имена. Быть может, их иконы уже не существуют, возможно, они влились в число анонимных созданий художества. Мал и краток список художников XIV-XV веков, чьи иконы или фрески мы сейчас знаем, — Феофан Грек, Андрей

Рублев, Даниил Черный, Паисий, Дионисий с сыновьями...

Скудные, по представлениям нового времени, данные о жизни Рублева на самом деле — свидетельство его огромной известности при жизни и много времени спустя. «Рублев, — пишет М. В. Алпатов, — принадлежит к тем счастливым избранникам, столь редким в эпоху средневековья, особенно средневековья русского, чье имя уже современники произносили с благоговением, а ближайшие потомки окружили легендой...» Без этой почти исключительной известности иконописца имя его давно бы исчезло в небытии, а сохранившиеся его произведения считались анонимными.

Судьба Рублева погружена в жизнь и культуру его времени, слита с ними. Ключ к биографии художника — в его произведениях и событиях современной ему истории. Его жизнь может быть описана строго по имеющимся свидетельствам лишь на фоне исторических событий его времени. Рассмотрение созданных им произведений дается в связи с религиозными и культурными течениями, обусловленными этим временем, и в тесной связи с мировоззренческими основами Православия.

Традиционность, большая в сравнении с новым временем статичность средневековой культуры, с одной стороны, и обрывочность документов, непосредственно связанных с Рублевым, — с другой, делают не только возможным, но и необходимым достаточно часто пользоваться методом, который можно было бы назвать «научной реставрацией». Подобно тому как архитектор-реставратор восстанавливает утраченную часть здания на основании аналогии с сохранившимися целиком подобными строениями более ранней или, наоборот, более поздней эпохи, биограф Рублева подчас должен использовать культурно-исторические или бытовые

реалии и факты, общие для всего русского средневековья, но точно известные по памятникам или документам иного, чем рублевская эпоха, времени.

Подобная «реставрация», которая каждый раз должна быть строго обоснована и доказательна, по отношению к давнему прошлому широко применяется и в академической науке. В некоторых случаях возможны разные ответы на одну и ту же загадку, оставленную жизнеописателю историей. Он должен прямо указать своему читателю на подлинные и несомненные сведения, объяснить ход своей мысли при «восстановлении» недостающего в документах. Тогда точные и ясные там, где это возможно, и приблизительные там, где современные знания не допускают большей определенности, проступят из дали времен контуры жизни Рублева.

В какой-то мере читатель этой книги должен будет погрузиться в проблемы современной науки о великом иконописце древности, познакомиться с развитием и историей взглядов на его жизнь и творчество, поскольку «рублевская проблема» серьезно и многосторонне изучалась. Совершенствовался метод постижения, создавались различные, подчас остроумные гипотезы и концепции относительно неясных сторон его биографии.

В истории науки о древнерусском искусстве и собственно о Рублеве временами возникали большие трудности. Были годы, когда казалось, что вновь наступило «время молчать» о великом художнике, недавно возвращенном нации. «Левые» течения 1920-х годов шумно декларировали свое неприятие «наследия мрачного прошлого» и ненависть ко всему «древнему, церковному и славянскому», создавая в нашей стране атмосферу пренебрежения к традиционной национальной культуре. Эта атмосфера затронула в известной степени и науку о Рублеве. «Метод

вульгарной социологии, распространенной среди части искусствоведов, мало способствовал постижению рублевского творчества. В работах этого типа живопись Рублева трактовалась как искусство, выражающее „идеологию московских феодалов на рубеже XV века“, как „утонченный метод одурманивания масс“» [24]. Не случайно, что в эти годы не появилось ни одной серьезной работы о художнике. «Время говорить» о нем настало, когда наш народ должен был собрать все свои силы для смертельной схватки с врагом. Тогда особенно стало ясным, какую великую жизненную силу представляют собой историческая память нации, ее древние православные традиции, иконное культурное наследие. «Патриотический подъем, охвативший страну в годы Великой Отечественной войны, вызвал новую волну интереса к русскому прошлому, к древнерусскому искусству, и в первую очередь к искусству Рублева. Уже в 1943 году появляется небольшая книжка М. В. Алпатова — первая отдельная монография о художнике...» [25]

В 1945 году в реставрируемой и вновь открытой для богослужения Троице-Сергиевой лавре начинается работа по окончательному раскрытию иконостаса Троицкого собора. В 1947 году Спасо-Андроников монастырь в Москве, где жил, работал, окончил свой век и был похоронен Рублев, объявлен заповедником. Здесь был создан Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. С середины 1950-х годов одно за другим выходят исследования о художнике, в том числе ставшие классическими работы М. В. Алпатова, Н. А. Деминой, В. Н. Лазарева, Д. С. Лихачева. По решению Всемирного совета мира в 1960 году праздновался 600-летний юбилей со дня рождения великого художника. Отмеченный огромной прессой по всему миру, рублевский юбилей в нашей стране был

ознаменован научной сессией, которая была посвящена творчеству художника, и большой выставкой работ Рублева и его современников, разместившейся тогда в залах Третьяковской галереи в Москве. К юбилею и после него вышло немало массовых изданий, книжек, брошюр, статей в газетах и журналах, в разной мере подробно и достоверно пересказывающих и перелагающих достижения «большой» науки. Некоторым из них присущ сильный упор на ту сторону в творчестве художника, которую мы назвали «динамикой», желание выделить и заострить черты, свойственные эпохе, времени, чем подчас обеднялось и искажалось наследие Рублева, которое уходит своими корнями в более чем тысячелетнюю культурную традицию, созданную многими народами. Односторонний крен в поиске лишь «черт героической действительности», присущий в прошлом и отдельным профессиональным исследователям, кажется, неизбежно должен был пошатнуть взгляды на Рублева в другую крайность — отрицание всякой «динамики» в содержании его искусства. В результате некоторые из зарубежных исследователей отказались видеть в свойственном искусству Рублева традиционных категориях духовный опыт эпохи и самого художника.

Наша отечественная наука о Рублеве, развиваясь, создает исторический, лишенный односторонности метод.

У науки есть только одна цель — истина. И одна благородная задача — не отступая от истины, как говорили наши далекие предки, «ни на единый аз», добыть и донести неискаженную правду о прошлом сегодняшнему и будущему поколениям людей, сделать их подлинными наследниками прошлого, ибо культурное наследие для нации — это не груз малопонятных, странных раритетов, уничтожаемых или

почетно стареющих в пыли, а живой хлеб и живая вода, без которых нет будущего.

Встреча современного человека с Рублевым не проста. Стремление понять смысл работ художника, умершего почти шесть столетий тому назад, сталкивается, а подчас беспомощно останавливается перед серьезными затруднениями — отдаленная эпоха, особенности неведомых сюжетов изображений и стоящего за ними плохо знакомого мировоззрения, малое количество биографических сведений о художнике, наконец, своеобразная, глубоко отличная от основных принципов эстетики нового времени живопись...

Цель этой книги — на основании всего того, что известно в науке, дать возможность читателю сделать шаг к Рублеву, к живому, личному общению с его удивительными творениями, рассказать о жизни художника, разделившего судьбу своего народа в одну из самых тяжелых и светлых эпох его истории и давшего России искусство, исполненное гармонии, добра и любви.

«СВЕТЛО СВЕТЛАЯ ЗЕМЛЯ РУССКАЯ»

Из глубины веков в прапамяти русского человека хранилось подтверждаемое опытом истории ощущение опасности, которая грозила самому его бытию с востока, из степи. Хазары, печенеги, половцы, а потом «язык незнаемый», страшный — Золотая Орда.

Угроза со стороны степи, столь осложнявшая жизнь Киевской Руси, была если не самой главной, то по крайней мере одной из несомненных причин того обстоятельства, что вдали от благословенного раздолья южных степей, за глухими лесами в северной дальней стороне, выросла, обстроилась городами Северо-Восточная, Залесская Русь — родина Рублева. Уже к концу XII столетия это было сильное, единое государство со стольным градом Владимиром. Грандиозные творения каменного зодчества — городские соборы — высились по приречным холмам. В городах под надежной защитой крепостных сооружений процветали торговля, ремесла, искусства. Церкви были украшены фресковыми росписями, иконами, многоцветными шитыми пеленами, творениями резчиков и ювелиров. Больших городов в этой стране было сравнительно немного. Ростов, Муром, Владимир, Суздаль... Среди незначительных городков-крепостей упомянута в середине XII столетия маленькая Москва... Сторона была лесная, обильная реками, которые и летом и зимой служили дорогами. Чистая, тихая земля. В голубые воды ее смотрятся зеленые холмы с белыми церквями. Это летом. А зимой — занесенные снегом поля и леса, клубы дыма из каждого деревянного дома, морозы. Климат, сравнительно с южными киевскими областями, нелегкий. Жизнь, требовавшая постоянного, упорного труда. Судя по

летописям, лета были знойные, более жаркие, чем теперь, зимы же морознее, снежнее. Таким останется облик этой земли и при Рублеве, но приблизительно за сто тридцать лет до его рождения произойдет событие, которое надолго потрясет самые основы народного бытия — ордынское нашествие.

Тогда, в двадцатых годах XIII столетия, не ведая о грядущем, Русь жила, строилась, крестила своих новорожденных и погребала своих мертвых. Ссорились, грозились, а иногда и бились в сечах промеж собой малые и великие княжества. Перед лицом сторонней, привычной уже опасности — от волжских ли болгар или половцев — объединялись и общими усилиями побеждали врага.

А незадолго до описываемых событий в глубинах Азии совершалось то, что, оставшись тогда неведомым Руси, вскоре оказалось столь значительным и роковым для ее исторических судеб. Хан одного из монгольских племен Темучин стал единым верховным главой всех кочевавших в пустыне Гоби несметных орд и получил имя Чингисхана. Кочевники богатых азиатских пастбищ, которые жили в юртах и кибитках и не знали оседлости, двинулись стремительным, все сметающим на своем пути потоком на запад и юг. Из неизвестности и немоты азиатских недр они вышли на мировые просторы и в необычайно краткие сроки создали великое кочевое царство, поглотившее многие народы, культуры. Захвачены Тибет, Алтай, северные китайские провинции. В 1219 году настал черед Средней Азии. Ее цветущие города разгромлены, земли превращены в пустыню. Орды завоевателей вышли к Каспийскому морю. Один из их потоков устремился на юг, в Индию. После захвата Азербайджана и Грузии — половецкие степи, Крым... Тогда впервые столкнулись кочевники с ничего не знавшей о грозящей опасности Русью.

В 1223 году в русских летописях появилось неизвестное прежде название степного народа... Повеяло тревогой от имени чужого, неведомого. Как наказание свыше за грехи восприняли русские это смертельное, горячее дыхание из степей: «По грехам нашим приидоша языцы (народы) незнаеми... приидоша бо неслыхании безбожные Моавитяне, рекоми Татарове, их добре ясно никто же свесть, кто суть и откуда приидоша, и что язык их, и которого племени суть и что вера их...»^[26] Как и несметная сила войск, страшила неизвестность происхождения завоевателей. Они наголову разбили половцев. Чувство отмщенной обиды испытывал русский летописец, когда повествовал о разгроме половцев — давних врагов Руси. Это чувство было, вероятно, всеобщим, «много бо те Половцы зла створиша Руськой земли...».

Но остатки разбитых половецких войск «прибегоша в Русскую землю», в Киев и Галич. Тогда же великий князь половцев Басты высказал желание перейти в христианскую веру и принял крещение. Совет южнорусских князей вынес решение, как в сложившихся условиях вести себя по отношению к врагу: «Лучше бы нам встретити их на чужой земли, нежели на своей...»

Русские впервые увидели вражеское войско на левом берегу Днепра, у острова Варяжского. Пришельцы вели себя крайне осторожно и, по видимости, мирно. Их посты утверждали, они пришли только для усмирения своих «холопов и конюхов» — половцев. Они предлагали русским союз против «общего врага, половцы, дескать, „много зла и вам творят, и вы их бейте от себе, а мы отсель бьем. А с вами (русскими) рати нам нет, мы вашей земли не забирали, ни городов ваших, ни сел и на вас не приходили...“».

Огромное объединенное русское войско вместе с половцами переправилось через Днепр, разбило противника и гнало его до берегов реки Калки. Но здесь 16 июля 1223 года общая сила Руси была разгромлена: «бысть победа на все князи Русския, яка же не бывала от начала Русской земли никогда же». Одних киевлян в тот день погибло десять тысяч человек. Кочевники ворвались в русские пределы, их конница достигла Новгорода-Северского. Мирное население, не ведая нрава завоевателей, выходило навстречу с крестами и иконами, но избивали всех — детей, старцев, женщин... «Язык незнаемый» отошел в степи, и неизвестно было, куда и надолго ли...

Тогда еще никто не ведал, что звезда домонгольской Руси стремительно двигалась к закату. В лето битвы на Калке стояла сильная засуха, горели леса и болота, и дым застилал селения так, что трудно было видеть человека даже на малом расстоянии. Птицы не могли летать по воздуху, падали на землю и умирали...

Через тринадцать лет вражеские орды появились вновь у русских рубежей, и с такими силами, что сопротивление им было уже невозможно. В 1236 году «поплениша всю землю» волжских булгар, а в следующую зиму, предводительствуемые «царем» Батыем, лесами прошли в Рязанское княжество. Батыю с его трехсоттысячной ордой было поручено завоевание Европы. Когда пала Рязань, обнаружилась редкая жестокость захватчиков. Они не щадили, пишет летописец, ни мужей, ни жен, ни детей. Церкви, монастыри, села, города, предварительно ограбленные, предавались огню. Земля была покрыта пеплом пожарищ. В тот же год взяли Москву, избив почти все население — «от старец до младенец». Оставшихся в живых повели в полон зимой в мороз, босыми и неодетыми. «Бе тогда страх велик...» Утром 7 февраля 1238 года захвачен и разграблен Владимир. В

Успенском соборе погибло от дыма пожара множество людей, и среди других владимирский епископ Митрофан, семья великого князя Георгия. Как саранча растеклись захватчики по Русской земле в разных направлениях, уничтожая все на своем пути. «Вся плениша» по Волге — от Нижнего до Городца, до Ярославля и заволжского Галича, Переславль, Юрьев-Польский, Дмитров, Волок Ламский, Тверь, Торжок — «все изобнажено и поругано, бедной и нуждной смерти предано». Добровольно сдался и тем спасся один Ростов. Дружины великого князя Владимирского Георгия вступили в решительную битву со страшным врагом на реке Сити. Но сопротивление оказалось безуспешным. Множество воинов и сам великий князь погибли. Попал в плен и был замучен за отказ служить захватчикам ростовский князь Василько. На следующий год наступил черед для южнорусских земель: Переславль, Чернигов. В 1240 году, 6 декабря, пал после ожесточенной осады Киев. А в 1241 году на новгородские земли, которые не смогли захватить пришельцы из Азии, двинулись с Запада крестоносцы. Казалось, что историческое бытие русского народа подходит к концу, что на этой растерзанной земле ему суждено лишь умереть, раствориться в среде сильнейших...

В страшные эти годы создано было удивительное литературное произведение. В нем оставлено для нас свидетельство горячей и сочувственной любви русских людей к родной земле. «Слово о погибели Руськыя земли» написано, возможно, во Владимире между 1238 и 1246 годами, вскоре после ужасающего нашествия.

«О светло светлая и украсно украшена земля Руськая! И многими красотами удивлена еси: озера многими удивлена еси, реками и кладезьми местночестными, горами крутыми, холмы высокими, дубровами частыми, полями дивными, зверьми

разноличными, птицами бесчисленными, города великими, селами дивными, винограды обительными, дома церковными и князьями грозными, бояры честными, вельможами многими — всего еси исполнена земля Русская!»

Как бы с птичьего полета увидена светлая, благословенная земля родная, раздольно раскинувшаяся равнинами и холмами, обильная водами, богатая лесами, с большими городами и прекрасными селами. Земля, населенная и устроенная «князьями грозными». Она была огромна и могуча до своей гибели: от границ венгров и поляков до литвы и корел, от корел до Устюга и «дышащего моря» — Северного океана, от моря до черемис, мордвы, волжских болгар и половцев — всем этим пространством владели русские князья. И венгры укрепляли железными воротами каменные стены своих городов, и половцы пугали детей в колыбелях именем русского князя. «А литва из болот на свет не выникаху...», и «немцы радовахуся, далече будуче за синим морем». Сам византийский император посылал когда-то великие дары русскому князю Владимиру, «абы великий князь Володимер Цесаря-города не взял». Вся эта мощь погибла, а земля разорена, сожжена, окровавлена, ибо издавна больны мы были тяжелой болезнью...

«Слово о гибели» не полностью сохранилось в древних рукописях, но по неоконченному отрывку можно понять, что за «болезнь христианом» привела Русь к гибели. Это раздоры, отсутствие единства, непонимание общности в судьбах всей нашей прекрасной земли. Старая, тревожная мысль, звучавшая еще в «Слове о полку Игореве»...

Буря прошла над Русью, но «древо отцов» устояло. Согнутое, с обломанными ветвями, оно не было вырвано с корнем из родной почвы. Данницей Орды, под ее

управлением, но сохранилась традиционная русская государственность. Зависимый от ханов, но свой, русский князь, — законный по отцам и дедам наследник в управлении города или местности, оставался осколком старого привычного жизненного уклада. Современник-летописец повествует, как в разоренный Владимир после гибели Георгия приехал в 1238 году его брат князь Ярослав Всеволодович, который «обнови землю Суждальскую и церкви очисти от трупия мертвых и кости их схоронив и пришельцы утеши и люди многи собра». Множество князей погибло, но, к укреплению и утешению разбросанного, измученного населения, древо княжеского родословия не было совсем пресечено.

Историки, изучающие религиозные идеи древнерусского общества, отметят одну особенность в церковном сознании XIII века — новое понимание святости, праведности. На смену монаху, отшельнику или учителю, творцу личной духовной культуры пришел святой князь — заступник своей земли. Сначала это были герои, павшие в неравном сражении с пришельцами. Постепенно в княжеском служении народу вырисовываются иные идеалы. Венцом святости увенчаны были князья, не захотевшие уступить татарам в вопросах веры, понимавшейся как спасительная истина и чувство долга. Первыми мучениками за свои убеждения стали погибшие в 1246 году князь Михаил Черниговский и его боярин Федор.

У татар существовал обычай — начальники завоеванных земель должны совершить, как подданные, поклонение хану, а перед этим исполнить языческий обряд. Жрецы-«волхвы», по определению летописца, должны были провести человека между огней, заставить поклониться «огню и кусту» и лишь потом допускали его до царя. Тогдашнему русскому человеку возвращение к обычаям язычества

представлялось большим унижением, шагом назад, к пройденному, преодоленному. Но это сулило выгоды. Сотворившим языческий ритуал новые власти покровительствовали. Тогда, с горечью при созерцании извечной человеческой слабости, свидетельствовал летописец: «Многи же князи и со бояры своими идяху сквозе огонь и клянухуса кусту и огню и идолам их». Творили торжественно-ритуальное предательство веры своих предков «славы ради света сего, прося каждый себе власти...».

Летопись утверждает, что Михаил и Федор не просто не сумели избежать «поганого обычая»^[27], они готовились к подвигу мученичества, зная, что за отказ их ждет казнь. Незадолго до смерти оба успели высказать свои убеждения, которым суждено было стать формулой отношения нескольких поколений народа к иноверцам-завоевателям. Они принимали иноземную власть и готовы были поклоняться новому своему властителю, ордынскому хану. Принятие этой власти основывалось не только на трезвом признании непобедимой, а посему реальной данности внешней силы. Была еще одна причина, которая подтверждала и укрепляла прагматический взгляд на власть — учение о том, что всякая власть, какой бы тяжелой она ни была, дана свыше.

Принужденный к языческому ритуалу, князь Михаил просил передать Батыю, что ему он готов воздать честь: «Тебе, царю, кланяюся... а тому, чему ты велишь поклониться — твари, вместо творца не воздам почтения». Спутники князя уговаривают его покориться, но Михаил остается непреклонен. Жестокие подробности гибели князя страшны. Один из отступников, принявший язычество, отрезал ему голову.

Настала очередь Федора. Ему предлагают, выполнив обряд, наследовать княжескую власть. «Сотвори волю

цареву, поклонись его богам и примешь честь великую от него и княженью господина твоего наследник будешь...» «Не хочу, — пересказывает летописец ответ боярина, — княженья господина своего великого князя Михаила, ни богом вашим поклонюся...»

Современники и потомки видели в этой мученической гибели подвиг, по слову летописи, «за вся люди своя и за землю Русскую...».

И ордынцы скоро поняли, что за сила им противостояла. Поняли — и предпочли не затрагивать веру завоеванного народа.

Наступили времена иных подвигов. Героический мученический всплеск угас, не находя почвы для своего роста. «Русь смирился». Сколько их было, безвестных судеб, людей, несших крест терпения и поругания! Чем они жили, на что надеялись? В судьбах тех, чья память не поглощена забвением, хорошо видна удивительная стойкость. С самых первых лет ига громадная внутренняя сила проявилась в деятельности многих русских князей. Складывается особый тип национального служения — терпеливой твердости и политической выдержанности действий по отношению к завоевателям для блага своей земли. Об этих «отечестволюбцах», трудившихся «про отчину свою и отечество», писали летописцы, слагались предания, повести, жития, исторические песни. Среди собирателей и защитников Русской земли самой яркой звездой на небосклоне XIII столетия сияет имя Александра Невского. В историю вошли его громкие победы над ливонцами, но за блеском славы почти не проглядывают трагический, жертвенный облик, его ранняя смерть, предсмертные черные одежды схимника...

С наступлением иноземного ига существенно изменились, но не исчезли условия для культурной жизни страны. В незащищенных, пограничных степи

киевских землях она надолго замирает. Северо-Восточная Русь оказалась в этом отношении гораздо более жизнестойкой. Есть сведения, что здесь уже через два года после Батыевой «рати» поновляли церкви. Не прервалась нить исторической памяти народа — летописание. Все больше и больше времени проводят митрополиты всея Руси во Владимире, пока, наконец, к самому исходу XIII столетия общерусская церковная кафедра не перейдет окончательно из разоренного и подверженного опасностям Киева в северо-восточную столицу — Владимир.

Но и здесь культурные силы были подорваны. Многие книжные люди, художники, зодчие, ремесленники погибли в огне нашествия или были уведены в плен. Прекратилось почти на полстолетия каменное церковное строительство, и с ним пресеклось цветущее в домонгольской Руси искусство настенных росписей — фрески. Культурные потери осознавались в те годы как нечто тяжелое, требующее восполнения. В 1267 году митрополит Кирилл, первым управлявший русской церковью при ордынском иге, добился у хана особых охранных привилегий для целого ряда «церковных людей», и среди них для «церковных мастеров». Что это были за мастера, раскрывают более поздние источники. Речь шла о художниках, писцах книг, зодчих — «каменных здателях и древодельных». Строительная деятельность второй половины XIII века очень скромна и не способна возбудить воображение. Поддерживали от обветшания старые палаты и соборы, меняли покрытия и полы. Устраивали новые приделы внутри давно существовавших церквей.

Изобразительное искусство быстро утратило высокое совершенство формы и идеально-возвышенный, эпически-монументальный строй образов домонгольских времен. Оно стало проще, но открытей в выражении скорби, страдания.

Эти изменения отражали новый, выстраданный в исторической катастрофе опыт. В жизни народа, потерявшего свою самостоятельную государственность и величие, произошло нечто, чего никогда раньше не случилось в его истории. Народ, который вместе со своей землей оказался в огромном чужом государстве, неожиданно осознал через горе и страдания свою общность по крови и вере. И общим несчастьем, и историческим воспоминанием русские люди стали еще ближе друг другу... Кто не знает этого по собственному опыту — как смерть или иное горе объединяют и примиряют людей, заставляют относиться терпимей, любовней и внимательней к ближнему? Недаром же считалось, что именно в страдании особенно ясно видны те ценности, которые забываются во времена благополучного бытия и отдельных людей, и целых поколений...

Было, однако, и другое — ужас, унижение, бесправие. Странно двоится, даже на страницах летописей, та далекая жизнь. Иногда бедствия и жестокости заставляют сжиматься сердце. Часто кажется, что жизнь шла своим путем, укреплялась теми ценностями, которые давали силы пережить эту народную беду как беду внешнюю, не затрагивающую суть, основу народного бытия. Да, был страх, захвативший не одно поколение. «Когда, — по слову историка В. О. Ключевского, — уже вымирали последние старики, увидевшие свет около времени татарского разгрома Русской земли... во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса, произведенного этим всенародным бедствием и постоянно подновлявшегося многократными местными нашествиями татар. Это было одно из тех народных бедствий, которые приносят не только материальное, но и нравственное разорение, надолго повергая народ в мертвенное оцепенение. Люди беспомощно опускали

руки, умы теряли всякую бодрость и упругость и безнадежно отдавались своему прискорбному положению, не находя и не ища никакого выхода. Что еще хуже, ужасом отцов, переживших бурю, заражались дети, родившиеся после нее. Мать пугала непокойного ребенка лихим татаринном, услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать, сами не зная куда. Внешняя случайная беда грозила превратиться во внутренний хронический недуг; панический ужас одного поколения мог развиваться в народную робость, в черту национального характера...»

Старой столице Северо-Восточной Руси — Владимиру не пришлось окрепнуть и подняться настолько, чтобы стать ядром, вокруг которого началось бы собирание Руси.

Новые исторические условия способствуют росту некогда незначительных городов — Твери и Москвы. Тверь становится вместе с окрестными городами и волостями мощным княжеством. Деревянный, окруженный насыпными валами град в верхнем течении Волги, среди непроходимых лесов и болот, быстро богатеющий и более отдаленный от ордынских кочевий, привлекает постоянно население из других мест. В окрепшей Твери проявились первые признаки тяги к национальной самостоятельности. Великий князь Ярослав Ярославович Тверской сделал окончившуюся неудачей попытку установить тверское господство в Новгороде и создать тем самым мощное государство на северо-западе Руси. Его сын Михаил сумел на короткое время добиться союза с растущей и быстро усиливавшейся Москвой. Но ордынцы, понимая опасность тверского влияния, ссорили русских князей, вызывали на соперничество, «разъединяли и властвовали». В начале XIV века разгорелась трагическая вражда Твери и Москвы, часто жестокая, кровавая, которая подрывала силы измученной Руси.

В 1317 году на Тверь напала объединенная татаро-московская рать. Тверские полки в битве у Бортенева одержали первую решительную победу. Но вскоре тверской князь Михаил был вызван в Орду и там зверски убит. В 1327 году в Твери вспыхнуло народное восстание против завоевателей. Последовавший за ним разгром города и княжества усилил роль Москвы. Тверь жила, боролась, но поднимался город, который со временем станет столицей Руси, ее государственным и духовным средоточием.

«В то время как все русские окраины страдали от внешних врагов, маленькое срединное Московское княжество оставалось безопасным, и со всех краев Русской земли потянулись туда бояре и простые люди. Московские князьки, братья Юрий и Иван Калита, смело, без оглядки и раздумья, пуская против врагов все доступные средства, ставя в игру все, что могли поставить, вступили в борьбу со старшими и сильнейшими княжествами за первенство, за старшее Владимирское княжение и при содействии самой Орды отбили его у соперников... По смерти Калиты Русь долго вспоминала его княжение, когда ей впервые за сто лет рабства удалось вздохнуть свободно, и любила украшать память этого князя благодарной легендой...» (В. О. Ключевский).

Сын осторожного, домовитого князя Ивана Симеон звался уже Гордым. В княжение Калиты произошло событие, которое сделало Москву церковным центром Руси. В 1326 году сюда переехал из Владимира митрополит Петр, который перед смертью завещал похоронить себя в строящемся Успенском соборе Кремля. «Именно в маленькой Москве, — напишет историк, — Петр прозрел тот центр, который объединит земли русские, покончит с междоусобицами и братоубийственными войнами...» По преданию, записанному древним книжником — автором жития

Петра, митрополит сказал Ивану Калите: «Град сей славен будет во всех градах русских, и святители поживут в нем...» Уже во времена Андрея Рублева эти слова звучали как сбывшееся пророчество. Московские митрополиты, особенно старший современник художника — Алексей, много способствовали тогда объединению Руси вокруг Москвы. Здесь вызрели и определились силы для будущего освобождения от иноземного владычества.

Будущий великий художник родился в годы трудные, но усилия нескольких поколений русских людей во многом изменили жизнь той эпохи, положили основание грядущим историческим переменам. Многозначительным свидетельством подъема народной жизни во всех областях — нравственной, культурной, государственной — стало духовное монашеское движение, которое, и это тоже не случайно, в России возникло в московских «пределах». По аналогии со схожим движением в Византии оно называется в науке «исихазмом» — молчальничеством, стяжанием внутренней тишины посредством постоянной Иисусовой молитвы. Мистическое по своей сущности и практике, в русском монашестве оно сочетало в себе внимание к личности человека, к «внутреннему деланию», с идеалами бедности и нестяжания, постоянного труда, помощи нуждающимся, что делало участников этого движения учителями жизни. Высокий авторитет и уважение народа позволили преподобному Сергию Радонежскому и многим его последователям стать «властителями дум» не одного поколения русских людей и внести исключительно важный вклад в общенародное дело. Именно из этой среды выйдет и великий художник Андрей Рублев.

...В молчании истории об отдельных человеческих судьбах есть своя закономерность. Мировоззрение тех времен ставило в судьбе человека слиянность и

сопричастность общности несравненно выше частного. Поэтому личное неизбежно оказывалось погруженным в общее, и в многовековую жизнь народа, и в судьбу поколения.

ДЕТСТВО

Никто не найдет среди многих тысяч древних рукописей, сберегаемых по большим и малым книгохранилищам России, никаких записей о детстве Рублева, поскольку их никогда не было. Источники молчат о том, что составляет обязательную принадлежность биографии самого заурядного человека нового времени — где, в каком году и в какой среде он родился. Навсегда сокрытым останется даже имя, данное будущему художнику при рождении, ибо Андрей — его второе, монашеское, имя...

Но не все исчезает с лица земли из кажущегося исчезнувшим. В описываемые нами времена верили, что и единое мгновение человеческой жизни оставляет навсегда свой след, иногда определенный, четкий, иногда почти невидимый для постороннего глаза.

И мы сейчас, отыскивая не по следам даже, а по едва примятым былинкам жизненные пути художника, не должны пренебречь и самым малым знаком, оставленным для нас временем. Тогда задача наша не покажется столь уж безнадежной — на карте прослеживаемого пути между белыми пустотами пролягут линии, местами прерывистые, иногда сплошные...

Последуем и в этом случае совету старых книг: «Рассмотрите и расспросите о путях древних, где путь добрый, и идите по нему...»

Вопрос о времени рождения художника с той мерой точности, которая была при этом возможна, уже разрешен исследователями на основании косвенных соображений. Принято считать, что Рублев родился около 1360 года. Эта дата в достаточной мере согласуется со свидетельствами источников, что

скончался он в 1430 году «в старости велицей». Правда, «старостью великой» древнерусские книжники определяли возраст и в восемьдесят, и в девяносто лет. Устанавливая дату рождения, биографы исходили из того, что незадолго до смерти Рублев был полон сил, писал иконы и фрески, а последнее требует значительной телесной крепости. Предполагая, что зрелость, не отмеченная еще чертами старческой усталости и упадка, обычно приходится не позднее чем на восьмой десяток жизни, договорились об этой приблизительной дате. Отдельные попытки уменьшить его возраст общего признания в науке не получили. В последние годы наметилось даже мнение о возможности его рождения несколько раньше 1360 года — скажем, в 1350-х годах.

Где была «земля рождения его», та земля, которая взрастила на своем лоне будущего великого художника? Все, что мы сейчас знаем о его личной и творческой судьбе, свидетельствует — Рублев уроженец средней полосы России. Здесь, и только здесь, сохранялись его произведения, и дошедшие до нас, и известные по древним описям. С подмосковными обителями связана его монашеская жизнь. И наконец, в своей живописи Рублев продолжал глубинные и давние традиции именно этого края — Ростово-Суздальской Руси.

Достоверных сведений, которые позволили бы точно установить место рождения, не существует. Мера сегодняшних знаний о жизни художника заставляет его биографов удовлетвориться этой приблизительностью и признать ее более убедительной, чем гипотезы, стремящиеся уточнить местность, бывшую родиной художника, без достаточных на то оснований.

Окраина ли небольшой тогдашней Москвы или посад при стенах малого среднерусского городка, а может быть, монастыря, расположенного за

деревянными стенами среди лесов и полей, — точно уже не скажет нам никто, но именно где-то здесь впервые увидел он свет и небо над невысокими, просторно расположенными домами, огородами, крестом ближайшей деревянной церковки, над пыльной летней дорогой среди ржаного поля...

Не ведая ни о каких путях, маленьким и беспомощным родился ребенок, по обычаю тех времен в жарко натопленной бревенчатой баньке, которую, какими бы важными и срочными трудами ни был обременен, должен был вытопить, наносив воды, непременно сам отец ожидаемого младенца. Была тут и баба-повитуха из тех, чье ремесло живет от века и чьи изображения на различных иконах «Рождества» не раз и не два придется сделать спустя много лет нашему новорожденному. Здесь вдохнул он впервые смолистые запахи земного мира и здесь же, говоря словами одной древней русской повести, впервые же «младенчески кричал безмерным воплем, изо всея крепости пружаяся зело». И была измученная, счастливая мать, и было с ней то, о чем сказано в Евангелии: «Женщина, когда рождает, терпит скорбь, потому что пришел час ее, когда же родит младенца, от радости уже не помнит скорби, потому что родился человек в мир».

Никто не поведаст нам теперь, в какой год, месяц и день он родился, какая звезда сияла над тем деревянным домом, но о событиях, ознаменовавших его первые дни на земле, можно рассказывать подробно и точно, потому что они не могли не произойти или произойти иначе, ибо, вступая в мир, ребенок входил в круг освященных веками обычаев и обрядов, в которых воплотились верования и убеждения его отцов и праотцев. Он вступал в этот круг, еще не помня себя, своим подсознанием, до-сознанием...

Говоря словами летописца, «по обычаю нашему изстаринному», сразу после рождения ребенка

приглашался священник или просто кто-либо из знающих дело людей для чтения молитвы на освящение и утверждение дома, где новый человек пришел в мир. Чтобы дом этот со всеми живущими в нем был сохранен от всякой надвигающейся беды и беззакония, от всякого обмана и разорения. Чтобы защищен он был от злых людей и всякого зверя земного. Чтобы ничего не произошло в этом доме «на радость врагам и уничижение людям».

По столь же неотменному обычаю новый человек, вышедший из «сени», то есть тени, тьмы небытия на свет жизни, на восьмой день своего пребывания в этом свете принимал крещение в ближайшей церкви.

Ярко горели свечи, прилепленные к краю налитой теплой водой купели, над которой низко склонялся старенький священник в бедном холщовом облачении. Со свечами в руках, в праздничной одежде торжественно стояли родные и близкие новорожденного. Негромко и значительно звучало речитативное напевное чтение, изредка прерываемое строгим унисонным пением... Тут получил наш новорожденный неведомое теперь имя, с которым ему пришлось расстаться, чтобы принять монашеское — Андрей.

Монастырский обычай при пострижении давать имя, чаще всего начинающееся на ту же букву, что и мирское, свидетельствует нам, что при крещении нарекли Рублева, может быть, Алексеем или Александром, Афанасием или Антонием, или еще каким-нибудь уже редким именем — сто тридцать шесть мужских имен, начинающихся на первую букву алфавита, насчитывает древний русский календарь — святцы.

Наречение имени мыслилось людьми того времени первой связью с вечностью. Потому существовал обычай называть новорожденного именем того святого, чья

память приходится на день его рождения или ближайшие дни, поскольку, получая имя святого и с ним вместе календарные именины, человек обретал в его лице своего покровителя и заступника.

Эта мыслимая связь представлялась началом еще более глубоких и таинственных приобщений. Трижды погруженный в воду во имя Отца и Сына и Святого Духа крещаемый младенец приобщался к жизни в Боге, к Святой Троице, вместе с Христом умирал и воскресал к жизни вечной.

Исконная жажда всех времен преодолеть зло смерти, вера в воскресение стояли за этим таинством. Его венцом было шествие по кругу — древнему символу вечности — участников обряда с зажженными свечами и ребенком на руках.

С этого шествия для Рублева, как и для бесчисленного сонма людей, его современников, живших за столетия до него или столетия спустя, начиналось вхождение в круг определенных воззрений, традиций, обрядов, впечатлений от чтения, от произведений искусства, вхождение в ту культуру, впитываемую «от молодых ногтей», преемником, носителем и выдающимся творцом которой ему суждено было стать. Без этого основания, связующего огромную эпоху в жизни человечества, большинству современных людей не понять ни содержания, ни формы православного искусства вообще и Рублева в частности. Сейчас очень важно представить себе, как складывалось с детства сознание художника, какие впечатления его созидали. Но еще важнее понять прошлое страны, где ему суждено было родиться, потому что каждая человеческая судьба сплетена с историческими судьбами Родины. Рождаясь на свет, человек включается в движение, в поток истории, истоки которого теряются в дали веков.

Человек рождается на земле обжитой, в среде, которая хранит опыт, память, убеждения многих поколений. Он — плод, вырастающий, когда приходят ему времена и сроки, на древнем многовековом древе народной жизни. Он плоть от плоти длящегося веками единства — истории своего народа. Его предки, современники и потомки напитаны единой живительной влагой, добытой из глубин матери-земли. Одно солнце веками согревало сменявшие друг друга поколения и несло жизнь и свет, потому что без этого света, льющегося с небесной высоты, нельзя жить могучему древу...

Первым из исследователей, попытавшихся определить, как бы мы сейчас сказали, его социальное происхождение, был историк И. М. Снегирев. В 1849 году он выдвинул предположение, что Рублев родом из бояр, поскольку в конце XV столетия во Пскове жил боярин Андрей Семенович Рублев. Предположение это по мере исследования биографии Андрея Рублева было опровергнуто. В его искусстве не проглядывает ни одной черты, присущей псковской живописи, глубоко своеобразной и совершенно непохожей на среднерусскую. Ни древние свидетельства, ни предания не знают рублевских произведений на Псковской земле.

Документальная несостоятельность «псковской версии» окончательно выяснилась, когда уже в наше время было установлено, что псковская фамилия Рублевых при жизни художника не существовала. Ее родоначальник посадник Семен еще в 70–80-х годах XV века носил прозвание Рубелка. Письменные источники не упоминают и дворянского рода Рублевых. В Северо-Восточной Руси люди с этим родовым прозвищем не занимали высокого положения в обществе. Рукописи конца XV–XVI века сохранили упоминания о Рублевых —

торговцах, ремесленниках, крестьянах, «посельских» людях.

Известный свет на происхождение художника проливает само родовое прозвище, бывшее в те времена нередко связанным с занятиями человека, его трудом. Ряд исследователей, и среди них крупнейший знаток древнерусского родословия академик С. Б. Веселовский, выводят значение этой фамилии от «рубеля» — инструмента, употреблявшегося для накатки кож, и считают, что это семейное прозвище может свидетельствовать о происхождении Андрея Рублева из рода ремесленников.

Принадлежность к ремесленной среде вполне согласуется с будущим выбором одаренного юноши заняться другим, нежели его предки, ремеслом — иконами. Но что же общего между ремеслом, создающим вещи на потребу дня, и высоким искусством, на века творящим? Можно ли назвать ремесленником художника, особенно столь прославленного?

Такие вопросы, при нашем теперешнем «возвышенном» взгляде на искусство вполне правомерные, требуют разъяснения. Время, отделившее нас от эпохи средневековья, изменило, иногда едва заметно, а иногда до неузнаваемости, многие понятия и представления. Даже слова, кажущиеся совершенно ясными, пять или шесть столетий тому назад могли иметь другие, подчас и противоположные значения. Неудивительно поэтому, что историку культуры нередко приходится обращаться к словарям родного языка, чтобы понять, что значило то или иное хорошо знакомое нам слово в древности. Словарь современного русского языка отмечает в слове «ремесленник» нечто связанное с понятием «несовершенный», «кустарный». Подобное значение появилось сравнительно недавно, исторические же словари свидетельствуют:

ремесленный — значит искусный, ремесло — это искусство. Такое понимание входило тогда в самую плоть языка.

Из поколения в поколение грамотные читали в книгах и все, взрослые и дети, ежегодно слушали чтение истории об одном человеке необыкновенной судьбы — праведном Иосифе, который был благочестив, стар годами, кормился же трудом своих рук, ибо «художеством был плотник». Плотник художеством! Древний взгляд на ремесло как на художество неразделим с пониманием искусства как высокого ремесла.

Воззрение более поздних времен, выделяющее и подчеркивающее в искусстве духовное начало, несколько затемняет несомненную истину о его рукотворности. В Древней Руси создание рук человеческих мыслилось неумаленным перед духовным творчеством и неотделимым от него. Творческая сила созидających человеческих рук считалась даром того «все-умельца и художника», который «сотворил небо и землю и все, что в них...».

Рублев скорее всего был потомственным, коренным ремесленником. Если это так, то глубинные первоосновы творчества, искусства-рукомесла жили в его крови родовым даром, закрепившимся в первых же впечатлениях детства, еще раньше, чем обозначились черты особого таланта, который вывел его на путь иконописания.

Со времен крещения Руси, не прерываясь и в самые тяжкие лета ее истории, столетиями, из года в год, велось у нас по монастырям, по княжеским и епископским дворам, а иногда просто при приходских церквях, летописание. Из записей, копившихся веками, составлялись летописные своды. При чтении их происходит воскрешение из небытия живой жизни

давно ушедших поколений, звучит их подлинный голос...

В год, принятый теперь за дату рождения Рублева, московский летописец засвидетельствовал событие, которое будет иметь существенное значение в жизни художника, так как именно «в лето 6868 (1360) прииде из Киева на Москву преосвященный митрополит Алексей». В этот же год митрополит Алексей положил основание подмосковному Спасскому монастырю, где Рублеву суждено будет монашествовать, писать иконы и фрески, умереть и здесь же быть погребенным.

В 1360 году на Руси неспокойно, и это неспокойствие происходит по случаю «замятни» — беспорядков в Золотой Орде. Ханы воюют между собой за право первенства в ордынском «царстве». Смена «царей» порождает княжеские смуты на Руси, ибо великокняжеский титул и с ним право владения престольным городом Владимиром князя Северо-Восточной Руси должны каждый раз заново получать у недолговечных ордынских властителей. Весной того же года «прииде на царство Волжское некий царь с востока именем Хидырь, седе на царство и дасть княжение великое князю Дмитрию Константиновичу Суздальскому... не по отчине, ни по дедине...». Это событие предвещает войну суздальцев с юным московским князем Дмитрием Ивановичем, имеющим родовое право на великое княжение. Люди ждут бедствий и разорений, которыми всегда сопровождаются усобицы. Дважды за этот год летописец отмечает небесные явления. Ранней весной «огнены зари явишася от востока, ходяши чрез небо к западу». А перед этим, в декабре, вспоминает книжник, воспитанный на символическом толковании разных природных явлений, был другой недобрый знак — луна соделалась «аки темною кровью покровена на чистом небе»...

Нелегкий год для рождения великого русского художника избрали позднейшие исследователи. Но не меньше ли скорбели бы и тревожились родители за судьбу беззащитного, крохотного существа, появившись он на свет несколькими годами раньше? Ведь и в 1350-х годах при благополучных отношениях русских «с добрым царем Чжанибеком» великая была «истома» от законных и самозванных ордынских «послов» и внутренних неустроений...

В 1361 году записано в летописях: «Велика замятня в Орде!» Хан убит своим сыном, который на четвертый день после убийства «сел на царство», а на седьмой день его царствования военачальник Мамай поднял мятеж и ушел едва ли не со всей Ордой за Волгу. Появился самозванец именем Кальдибек, выдававший себя за сына царя Чжанибека. В ордынских улусах начался страшный голод. Русские князья, бывшие в Орде по вызову тамошних властителей, ограблены и едва успели бежать на Русь. На следующий год московскому князю Дмитрию удалось получить Владимирское великое княжение, но, чтобы вступить во Владимир, ему пришлось готовиться к войне с суздальцами.

В 1362 году в местах, где жили родители Рублева, шла подготовка к военным действиям. Московское войско подступило к Переславлю, а затем ко Владимиру. К счастью, на этот раз усобица кончилась без кровопролития — Дмитрий Константинович, не приняв боя, оставил столицу и отошел к Суздалию.

После двухлетних тревог наступило время относительно спокойное, но в 1364 году разразилась страшная беда — в Нижнем Новгороде, а потом в Переславле, Коломне и на Москве началась чума. «Прииде сея казнь, — с чувством скорби повествует летопись, — и такое множество было мертвых, что не успевали живые погребать их», «был мор велик и

страшен, везде бо мертвии в градах и в селах, в домах и у церквей. И туга и скорбь и плачь неутишим, мало было живых, но вси мертвии... двory многи пусты быша, а в иных один остался или два, ли женеск пол, ли мужеск, или отроча мало...»

Какая сила сохранила тогда «малое отроча» — будущую славу русской культуры? Миновала ли смертная язва его родной дом, или малым ребенком пережил он смерть близких, нам уже никогда не узнать. Из летописей известно только, что в следующем, 1365 году в сильную засуху сгорела дотла вся Москва, за два часа «погоре весь город — без остатка», а наступившее лето 1366-е отмечено еще одним великим мором — чумой «во граде Москве и во всех пределах его».

В конце 1360-х — начале 1370-х годов резко обострились давние враждебные отношения Московского и Тверского княжеств. Кровопролитные распри сопровождались разорениями, пожарами городов и сел, убийствами, захватом в полон мирных жителей. Взаимные обиды были столь велики, что эта междоусобица отмечена редкой жестокостью.

В начале зимы 1368 года в сторону московских владений двинулись ратью объединенные войска всех литовских князей: «Ольгерд собра силу многу и приде к Москве в силе тяжце», ибо к нему присоединились тверские и смоленские полки.

Перейдя московский рубеж — границы княжества, «нача воевати порубежные места, жещи и грабити, а люди сещи». За этими скупыми словами летописи открывается картина великих страданий беззащитного населения сел и маленьких городков — холодная зима, ограбленные и сожженные жилища, изрубленные тела людей. Местные князья с малыми своими силами не могли остановить огромное войско, но решительно выходили на битву. Литовцы разбили на реке Тростне московский сторожевой полк, уничтожив почти все

войско. Ольгерд, не встречая уже никакого сопротивления, устремился к Москве и осадил город.

После безуспешной трехдневной осады литовцы и союзные с ними русские войска отступили от Москвы, предав огню посад и множество подмосковных сел, пограбив монастыри и церкви. Подмосковное население или безжалостно убивалось, или уводилось в плен. Правда, из сообщений летописи можно понять, что многие жители успели разбежаться, но их имущество, дома — все погибло. Это было разорение, подобного которому Московское княжество, по словам летописца, не знало сорок один год, со времени последнего крупного нашествия Орды в 1327 году.

Ответный поход москвичей на Тверь был не менее жесток и разорителен. Не один год длилась война двух княжеств. Временные затишья лишь подтверждали слова древнего летописца: «Мир стоит до рати, а рать до мира». А поскольку «война без падших мертвых не бывает», братья по крови и вере убивали друг друга, и невозможно было вырваться из кольца взаимных обид. И тем трагичней сознавались братоубийство и разделенность русских людей.

Во всех этих бедствиях, войнах, эпидемиях, пожарах, чудом, как едва не задутый ветром слабый огонек, сохранится жизнь неведомого нам по имени маленького мальчика, который, когда придут ему времена и сроки, начнет учиться «иконному делу».

Жизнь открывалась перед ребенком во всей своей тяготе. Одной из первых, непреложных реальностей была смерть. Моровые язвы и едва ли не ежегодные войны научили понимать, «каков есть мрак тени смертной». Сама действительность с ее неприкрытой и неприкрашенной данностью смерти не могла не приводить к мысли о непрочности земного бытия, о тленности тех нитей, из которых соткана ткань жизни...

Чтобы понять тогдашнее отношение к «общедательному долгу» смерти, современному человеку нужно проделать некоторую мысленную «реставрацию», соотносящую жизнь и мировоззрение людей тех времен. Древние жития нередко пишут об удивительных изменениях во взглядах взрослого человека, пережившего смерть близких и утвердившегося в мысли о тщете земной жизни.

«Скоропадущая плоть наша, — сказано в „Изборнике“, известном на Руси с XI века, — ибо сегодня еще растем, а завтра гнием». В том же сборнике, продолжая мысль о краткости земного поприща человека, книжник призывает: «Смерть поминай всегда, да та память научит тя паче всех, како жить в малом сем времени...» Сделайся с людьми кротким, голодного накорми, жаждущего напои, находящегося в темнице посети, видишь беду человеческую — посочувствуй.

Никто не расскажет нам о детских переживаниях Рублева перед лицом смерти, но древнерусская литература сохранила рассказ человека, с пеленок воспитанного в тех же понятиях, что и Рублев. Древнерусский писатель XVII века протопоп Аввакум Петров в собственном жизнеописании вспоминает о первой встрече со смертью в детстве. Это была даже не человеческая смерть, просто маленький мальчик увидел, как у соседа умерла какая-то домашняя животица, «и той ноци восставше, пред образом плакався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть, и с тех пор обыкох по вся ноци молитися».

Кто знает, может быть, подобные же детские впечатления Рублева легли в основание принятого им впоследствии решения «умереть для мира», стать монахом...

И еще одна выстраданная всей народной жизнью того времени и оставшаяся раз и навсегда в сознании того поколения русских людей мысль должна была

стать основополагающей в личном опыте ребенка — велико зло от разделения и ожесточения, царящего в отношениях между людьми, безмерно страдание человека в мире, не связанном добром и взаимной любовью. Вырастая постепенно на основе собственного страдания и сопереживания перед лицом страдания других, поднимаясь впоследствии до высоких этических обобщений, этот опыт станет жизненной сердцевинной искусства Рублева.

С детских лет чуткая и внимательная душа мальчика видела и другую сторону — человеческое добро и самоотверженность: терпение в скорбях, созидательный труд, которые противостояли хаосу и разрушению. Вставали из пепла города и села. Москва строила впервые каменные стены Кремля. Люди помогали находившимся в болезни и немощи. Кто-то воспитывал многочисленных сирот. И как верный знак того, что дух народа, его нравственная сила не сломлены, живут и живут «не единым только хлебом», — созидались всё новые и новые обитатели. Летописи тех лет упоминают лишь каменные строения как наиболее заметные сооружения в деревянной тогдашней Руси. Но и эти упоминания встречаются не однажды за год.

В 1365 году «Алексей, митрополит всея Руси, заложи церковь камену на Москве бывшие чудо в Хонех архангела Михаила, того же лета и кончана бысть». Церковь, ставшая впоследствии собором кремлевского Чудова монастыря, столь известного в истории нашей страны, привлекала к себе всеобщее внимание не только красотой белокаменной постройки, иконами лучших художников...

Среди преданий, записанных под 6 сентября в древних Прологах — книгах для каждодневного чтения, есть рассказ многовековой давности о том, как в Малой

Азии в древние времена существовала небольшая церковь, посвященная архангелу Михаилу.

В кремлевской церкви, посвященной «чуду в Хонех», рано или поздно увидел Рублев большую храмовую икону с изображением этого предания. На ней были изображены крылатый архангел, который ударом жезла в землю отводит низвергающийся с горы поток, смиренный согбенный старец Архипп, который стоит около небольшой одноглавой церковки, напоминающей тогдашние русские белокаменные храмы.

Как многозначительное событие воспринято было на Руси освящение московским митрополитом этого храма. Маленьким мальчиком мог слышать Рублев разговоры взрослых о торжественном освящении Чудовской церкви. Эти толки и составляли насущные, живые веяния и интересы его современников. Древние представления становились способом осмысления сегодняшних и грядущих событий. Издавна почитался на Руси архангел Михаил как «страж града», покровитель воинства и военачальников — князей, как защитник живых и мертвых от злых, дьявольских сил. Потому именно и стояли у княжеских дворов, в кремлях Твери, Нижнего Новгорода и Москвы архангельские соборы.

Построение в сердце тогдашней Москвы, в ее крепости, где жили великий князь Московский и всея Руси митрополит, еще одной церкви в честь архангела Михаила напоминало о том, что этот воевода небесных воинств выступает хранителем от насилия иноверных. Сооружение Чудовской церкви выражало надежду на его предстательство за русский народ перед лицом насилия со стороны иноверцев. Из летописей видно, каким насущным уже в 1360-е годы становилось неприятие иноверной власти, как власти зла, как постепенно делаются шаги для будущего благословения на борьбу с игом иноверного народа.

Осмысляя эту сторону национального движения, тогдашние книжники не ограничиваются сведениями о случившемся на Руси. В поле их внимания происходившее в далеких странах — на Кипре, в Египте, на Синае, но волнующе близкое, ибо и там совершалось поругание и насилие над поработченными христианскими пародами. Московский летописец повествует об этих жестоких гонениях.

А в тот, 1366 год на Руси узнали, что страдающие за принадлежность к своим убеждениям и отеческим традициям христиане северной Африки и Палестины не остались без помощи, которая пришла от Византии. Император Иоанн отправил особое посольство с обещанием крупного выкупа при условии прекращения гонений.

Интерес к событиям в далеких странах не был чем-то случайным, издревле Русь осознавала себя и была частью того целого, которое называлось православным Востоком и охватывало огромные территории от Африки и Палестины до северных новгородских владений, включая в себя разные народы — греков, грузин, румын, сербов, болгар, русских. Пройдет совсем немного лет после описываемых нами событий, и обостренное переживание этого единства станет определяющим свойством русской культуры, свойством, которое Рублеву предстоит пережить и в своем творчестве переосмыслить.

Нельзя забывать, если мы задались целью по возможности восстановить живую жизнь рублевской эпохи, о том, что перед изучающим далекое прошлое историком открывается широчайший горизонт времен и событий. Он видит жизнь прошедших поколений как бы с огромной высоты. Ему всего заметней движения, особенно главные, ибо с такой высоты «динамика» событий легче воспринимается, чем «статика», — то, что устоялось давно и традиционно существует.

Современник же изучаемой эпохи знает и меньше и больше своего историка. Он живет продолжением прошлого — настоящим, мало ведая о будущем. Мир «статистики» не менее решительно лепит сознание входящего в жизнь человека, чем события, которыми встречает его современность. Традиции создали человека по мерке и образцу его предков, делая его не только современником своей эпохи, но и клеточкой древнего живого тела — народа с его вековыми обычаями и свечами.

Читая летописи, трудно представить себе человека тех времен вне трагического мироощущения, напряженных, суровых переживаний. Тихий свет, ясный созерцательный покой творений Рублева — современника этих событий — заставляют очень серьезно задуматься о том, как непросто бывает соотношение искусства и действительности.

Свойства рублевского искусства, конечно же, не объяснить лишь детскими впечатлениями. Все известные сейчас его произведения написаны уже в зрелом возрасте, их основой был долгий и многообразный опыт. Однако никто и никогда не станет отрицать, что первые годы человеческой жизни навсегда оставляют неизгладимую на всю жизнь печать.

В каких понятиях он воспитывался в семейном кругу и за его пределами? Едва ли не все жизнеописания великих людей прошлого обращаются к родителям будущих знаменитостей, к особенностям их жизненного поведения, пытаюсь, как бы это подчас ни было трудно, узреть в них нечто переданное ребенку и воспитанием и наследственно как некие родовые черты. Мы лишены этой возможности. Сведений об отце и матери Рублева нет никаких. Время не сохранило для нас даже их имен. Правда, существует источник, дающий некоторые основания предположить, что отца его звали Иваном.

На одной иконе, находящейся сейчас в собрании Третьяковской галереи, читается надпись, которую, если подойти к ней с полным доверием, следовало бы признать подписью — автографом самого Рублева. На обороте иконной доски написано: «Аз писал многогрешный сию икону Андрей Иванов сын Рублев великому князю Василию Васильевичу лета 1425». Текст ее не принадлежит к числу надежных источников. Исследователи единодушны во мнении, что она несет в себе «все черты подлогов новейшего времени». Действительно, сделана она на иконе не рублевской эпохи, а написанной в XVI веке, причем датируется по почерку XVIII столетием. Подлог достаточно нехитрый и неискусный, поскольку содержит в себе противоречия. К 1425 году Рублев давно уже был монахом, а монашеское имя в сочетании с отчеством никогда не употреблялось.

Если предположить, что надпись опиралась на более древний документ, отражавший сведения о том времени, когда «Иванов сын Рублев», не будучи еще иноком, писал иконы, то следует признать неверным не только употребление имени Андрей, но и дату произведения, равно как имя великого князя. Кроме того, если древние мастера изредка подписывали свои произведения, то никогда не писали от первого лица — «я писал», но сообщали о себе в третьем лице: «писал такой-то» или «письмо такого-то».

Путаности и несообразности в лжеавтографе Рублева совершенно обесценивают его как документ и не позволяют предположить, что это поздняя копия, восходящая к древнему подлиннику. И все-таки отбросить совсем эту позднюю подделку, быть может, было бы опрометчиво. А что, если при всех ее противоречиях надпись опиралась на разновременные письменные документы или относящиеся к двум различным периодам жизни художника устные

предания и в ее основе лежат как бы два «слоя» — объединены утраченные сведения, относящиеся к Рублеву — мирянину, а затем монаху?

Тогда, приняв с необходимой осторожностью и оговоркой на веру это свидетельство, мы узнаем имя отца иконописца — Иван. Быть может, когда-нибудь сведения об Иване Рублеве всплывут в древних документах, но надежда на это ничтожна. Возможность такой находки уменьшается, если справедливо предположение о «неродовитом» происхождении художника. Без сомнения, имена родителей Рублева и их предков обязательно были включены им самим в синодик — сборник поминаний усопших, который хранился в Спасо-Андроникове монастыре. Но этот сборник безвозвратно утерян в начале XVII века. Он погиб при разорении монастыря поляками в Смутное время.

Биограф Рублева, говоря о его родителях, находится в том же положении, в каком нередко оказывались древнерусские жизнеописатели замечательных людей своего времени — агиографы. Случалось, что умирал где-нибудь в глухом лесном скиту выдающийся подвижник. От нескольких его учеников оставались устные рассказы или обрывочные записки о жизни учителя. Проходили годы, десятилетия, иногда полтора-два столетия. Имя и дела давно ушедшего из мира человека или предавались забвению, оставив смутную узкоместную память, или привлекали к себе все большее и большее внимание по всей Руси. В последнем случае составлялась его биография, по-древнерусски — житие. Ученики помнили о заветах взрослого, опытного человека, о его учении. Изредка сохранялись его собственноручные писания. Но, зная о делах подвижника, менее всего имели сведений о его детстве. Даже родительские имена не всегда сохраняло предание. Однако в таких житиях при повествовании о

детстве святого, праведного человека древнерусские книжники обязательно писали, что родители его были благочестивы и в том же духе воспитали сына. Уже исследователи XIX века считали такую обязательную фразу в начале повествования о святом «житийным шаблоном». Потом то же самое называли «общим местом», приемом «литературного этикета».

Но что мешало, например, агиографу вообразить, что герой его вышел из семьи людей злых, нечестивых, нехороших? Казалось бы, это обстоятельство только бы оттенило, усилило его заслугу. Ведь он сам победил свою среду, преодолел плохие примеры. Но вместо этого, также не зная ничего определенного, также, в сущности, воображая, древнерусский книжник всегда напишет о добрых и честных родителях. Вряд ли можно объяснить такой «прием» лишь литературной традицией. В значительной мере это было для жизнеописателя способом обобщения действительности, за которым стоял все-таки реальный жизненный опыт. И в этом опыте книжник находил подтверждение слов о том, что «древо доброе дает плод добрый». В древних поговорках едва ли не всего мира выражается мысль, близкая к убеждению русского народа, что «яблоко от яблони недалеко падает».

Конечно, могли быть и бывали исключения, но в культуре, где огромную роль играли предание и традиция, где одной из основных добродетелей и обязанностей было послушание родителям, это обобщение обладало большой долей вероятности. Следуя ему, мы тоже можем предположить, что личными своими качествами Рублев во многом обязан отчему дому. Тихим, скромным и незлобивым человеком, предельно искренним в своих убеждениях рисует «преподобного» Андрея предание. Этот же образ складывается при восприятии его произведений. Темперамент художника тих и созерцателен,

отношение его к человеку мягко и любовно. Безусловно, многое было «вращено» в себе Рублевым в течение всей жизни. Но основанием не могли не быть те свойства, которые вложены в него простыми русскими людьми — неведомой по имени матерью и неведомым отцом, которого, возможно, звали Иваном...

«КОЛО ЖИТЕЙСКОЕ»

До наших дней дошло древнее исчисление человеческого возраста, когда первые три его периода считаются отрезками времени по семь лет. Достигши семилетнего возраста, ребенок становится на следующее семилетие отроком, потом — еще на одну седмицу годов — юношей. Отрочество — время первых трудов, обучения и все более и более сознательного приобщения к тем ценностям, которыми живет общество взрослых людей. В это же время обычно происходит выявление способностей человека, поворот интересов к будущему роду занятий.

Этого отсчета на седмицы лет придерживались и в Древней Руси. Правда, при попытке представить себе, как проходило отрочество Рублева, следует сделать одну существенную оговорку. Суровая жизнь тех времен не допускала, чтобы детские и отроческие годы затягивались в счастливой беззаботности. Человек взрослел много раньше, чем в более благополучные и благоустроенные эпохи. Древнерусские летописи повествуют о совсем юных князьях, в шестнадцать лет уже мужественных в сражениях. В монастырях тех лет нередко прислушивались к советам опытных «старцев», коим не исполнилось и тридцати лет. Житийная русская литература знает свидетельства о сознательном вступлении на иноческий путь двенадцатилетних отроков. И само общенародное воззрение на жизнь учило не бояться с ранних лет испытаний и тягот, не терять в суровом жизненном сражении ни единого мига, ибо он может оказаться последним. Не считалось дурным и приобщение детей к труду вместе со взрослыми. Нелегкая работа ради насущного хлеба рано становилась уделом ребенка из крестьянской и

ремесленной среды. Достаток простого человека тех времен не был велик. Разоряли междоусобные войны, частые пожары, эпидемии. А плоды нелегкого труда и дары благодатной и богатой природы в значительной своей части шли на ясак — изнурительную дань Орде. В иные годы эта дань была почти непосильной. «Того же лета, — отмечал время от времени летописец, — бысть дань велика, тогда и золотом давали в Орду...»

Отрочество Рублева приходится на вторую половину 1360-х годов. Внешние события, пришедшиеся на те годы, легко проследить по летописям. Остался позади «мор велик» — эпидемия 1366 года, пережитая была иная, не менее великая «беда и истома» — Ольгердово нашествие на московские пределы. Но продолжались распри Московского и Тверского княжеств. То тверичи, то московская рать воевали грады, волости и села. Сжигались селения, людей уводили в полон...

Миновал голод 1371 года. Летописец особо выделил тогда два события. Зимой, 30 декабря, у великого князя Дмитрия Ивановича и княгини его Евдокии родился сын Василий. Через три десятка лет Рублеву предстоит встретиться и знаться с князем Василием Дмитриевичем, работать по его заказу в дворцовой Благовещенской церкви на Москве.

И другая в то лето москвичам радость — победа над рязанским князем Олегом. Рассказ об этом летописца исполнен иронии. Как будто книжник услышал его в толпе, на площади, из насмешливых народных толков о побежденном противнике: «Рязанцы же суровы суще человецы, свирепы и високоумны, полоумные людищи, взгордешеся величанием...» Враги москвичей якобы не взяли даже с собой оружия, а только веревки, чтобы связывать пленных, говоря между собой: «...не емлем себе ни щит, ни копия, ни иного которого оружия, но токмо емлем с собою едины ужища (веревки)...

изымавши москвичь, было бы чем вязати, понеже суть слабы и страшливы и не крепцы...»

В этой и других записях московской летописи в те годы все более определенно начинает звучать один мотив — мысль о праведном деле Москвы, правде княжества, которое и миром и силою объединяет вокруг себя разобщенную Русь. Собственные победы москвичи объясняют не силой, а именно правдой, правотой своей задачи.

Москвичи осуждают ненужную жестокость тверичей по отношению к разгромленному Торжку. В 1373 году тверские войска не решаются, встретившись с московскими, напасть на них первыми. И воеводы князя Дмитрия не берут на себя ответственность начать кровопролитие. Оба воинства, простояв друг против друга несколько дней, «вземши мир межи себе, разыдошася розно».

Каким-то новым, свежим дуновением еще неопределенной, но радостной надежды повеяло со страниц летописей. События одно другого знаменательней... «Того же лета Новгородцы Нижнего Новагорода побиша послов Мамаевых, а с ними убиша Татар полторы тысящи, а старейшину их именем Сарайку руками яша и приведоша в Новгород с его дружиною».

Наступила осень 1374 года...

В условном исчислении рублевской жизни это последний год его отрочества. Третий сын, Юрий, родился у московского великого князя. Это имя навсегда будет связано с одной из важных загадок в творческой биографии художника.

Самым заметным событием в Московском княжестве было в тот год укрепление, а в сущности новое рождение города Серпухова. Малый, захолустный городок на Оке, у южных границ княжества, беззащитно прозябал у самой дороги, что вела из Орды

к Москве. В числе иных мелких владений по притокам Клязьмы и в верховьях Оки Серпухов достался в удел младшему в московском княжеском доме — Владимиру Андреевичу, двоюродному брату великого князя Дмитрия Ивановича. Владимир Андреевич, которому едва исполнился тогда двадцать один год, делает из Серпухова город-крепость. Со стройкой, видимо, торопятся. Время благоприятное, Орда занята своими распрями и в московских пределах не показывается. Ханское посольство, прибывшее в Нижний Новгород, арестовывают и содержат так, чтобы никто из посланных не мог сообщить о происходящем на Руси. В Серпухове каменное строительство откладывают до лучших времен. Однако укрепления строят серьезные, неприступные, «в едином дубу» — из мощных дубовых кряжей. Жителям Серпухова и тем, кто пожелает в этом городе поселиться, князь оказывает помощь и наделяет особыми правами — «живущим же ту человеком и приходящим жити подасть многу волю и льготу».

В отчину Владимира Андреевича входило еще одно владение — небольшой городок поприщах в сорока от Москвы, при дороге, что вела от стольного града на север, к Переславлю-Залесскому. Располагался он в глухих, по-северному уже суровых лесах у излучины реки Пажи. Имя городку — Радонеж. Скучные пажити, редкие деревеньки среди еловых лесов и чернолесья, болотины, малые, несудоходные речки. Но местоположение городка веселое, радостное — высоко на приречной крутизне. Если взглянуть с городских укреплений окрест, сколько видно глазу, во весь оком — зеленое море лесов, неширокая серая лента пробирающейся среди зарослей речки, и дорога в более обширные и богатые города. Градские стены и башни на земляных валах, ворота крепости, церковь во имя Преображения, дом княжого наместника, избы да усадьбы на посаде — все рубленое, деревянное...

Города с названием Радонеж сейчас не найти на географических картах. Он давно уже исчез с лица земли. На месте бывшего посада ныне расположено село Городок. В сохранившихся земляных валах городской крепости теперь старое сельское кладбище. Радонеж разделил судьбу очень многих древнерусских городов, имена которых можно отыскать лишь в старинных документах и на страницах летописей.

Лет за тридцать до описываемых событий, в начале сороковых годов XIV столетия, житель Радонежа двадцатилетний боярский сын Варфоломей основал верстах в десяти от этого города в безлюдной лесной чащобе монастырь — пустынь во имя Троицы. Став монахом, он принял имя Сергей. Впоследствии собравшаяся здесь монастырская братия избрала его своим игуменом. По близлежащему городку, в «пределы» которого входила Троице-Сергиева обитель, и сам ее основатель получил прозвание Радонежского.

В отроческие годы Рублева Сергей, человек уже зрелого возраста, был хорошо известен на Руси. Троицкого игумена знали и уважали в народе, от простого люда до митрополита и великого московского князя. Но будущий художник не мог тогда предположить, что это имя так много будет значить в его судьбе и творчестве. Не ведал Рублев и того, что придется ему пожить в Троицком монастыре, писать там иконы. И даже самому в памяти потомков называться иногда «Андреем Радонежским иконописцем». «Радонежским» не по происхождению, но по работе своей в обители Сергия.

А в тот самый 1374 год князь Владимир Андреевич, укрепляя и заселяя пограничный Серпухов, решил устроить здесь монастырь. На крутой горе над Окой, на месте, которое в Серпухове издавна называли Высоким, решено было ставить стены, храмы и кельи. Летом торжественно закладывали монастырский храм.

Освятить место для него князь пригласил Сергия Радонежского. Согласие почитаемого в народе игумена и его отшествие в неближний по тем временам путь было событием заметным и немаловажным. На нем подробно останавливаются московские летописи: «Тогда же той благоверный князь Владимир помысли в сердце своем церковь воздвигнута в отчине своей в Серпухове на Высоком и обитель ту воздвигнута и монастырь устроить. И посла со мною мольбою по преподобного игумена Сергия, иже есть в отчине его в Радонежи, дабы пришед, благословил место оно». Сергей же «не презри моления его, ни мало ослушася, ни помедли, но с многим тщанием иде...». Это «многое тщание» Сергия говорит о том, какое большое значение придавалось Серпухову, который вскоре станет одним из самых значительных городов-крепостей Московской Руси. Знаменитый игумен по просьбе князя Владимира поставил во главе серпуховского Зачатьевского монастыря своего ученика Афанасия. То был человек редких и больших дарований — «искусный и разумный», как особо подчеркивает летописец. С его приходом из радонежских лесов «на Высокое» надолго установится связь двух монастырей. Здесь будет некоторое время жить монах Никон — ученик Сергия и будущий духовный наставник Андрея Рублева. Впоследствии в Серпухове и соседней Коломне станут работать выдающиеся художники. Это совпадет с годами, когда происходило становление Рублева как мастера. Без сомнения, художник бывал в Серпухове. И с самим Владимиром Андреевичем, серпуховским и радонежским князем, Рублев был знаком. Этот князь будет жить в Москве, в своем кремлевском «дворе» как раз в то время, в 1405 году, когда чернец Андрей начнет работу в придворной церкви его племянника — великого князя Василия.

Тогда, на пороге юности, не ведая о будущем, Рублев делал, быть может, первые шаги в искусстве или, скорее всего, лишь только помышлял об этом. А судьба между тем уже готовила, очерчивала для него круг, по-древнерусски — «коло», людей, мест, будущих работ — то «коло житейское», в которое ему предстояло войти в свои времена и сроки.

На отроческие годы приходится и постепенное вхождение в особый мир — мир книжного слова...

На русских житийных иконах довольно часто изображается отдание «в научение», первое приведение к учителю. Приобщение к книжной грамоте мыслилось в ряду важнейших событий в жизни человека. Иконописцы рисуют эту сцену обычно так: на седалище прямо восседает пожилой монах-учитель, перед которым в почтительных позах стоят пришедшие — присмиривший отрок, а за ним родители. Взволнованная мать наклоняется над своим детищем, отец стоит прямо, он более спокоен, сдержан... Всматриваясь в эти изображения XIV века, легко представить себе, как отдавали «в научение» отрока Рублева, как стоял он, робея, в светлой до колен рубашке, в узких, облегающих портах, коротко остриженный.

Картину обучения грамоте в ту эпоху можно восстановить и по нескольким сохранившимся миниатюрам XVI-XVII веков, на которых изображен урок в древнерусской школе. За столом несколько прилежно занимающихся учеников. Их совсем немного, всего пять-шесть мальчиков разного возраста. Во главе стола все тот же монах-учитель. Вот так, в небольшом обществе сотоварищей, в неторопливой, почти домашней обстановке и Рублев складывал первые свои слоги и учился сначала медленному, а потом все более беглому и осмысленному чтению по Псалтыри. Так оно неотменно и происходило с той разницей, что первым

его учителем мог быть не обязательно монах, и даже скорее всего он начал учиться грамоте у клирика близлежащей церкви, а то и просто у мирского книжного человека.

Уровень грамотности в XIV–XV веках, особенно среди мужчин, был достаточно высок. Простая обиходная переписка — послать при случае грамотку ближнему или дальнему человеку — была распространена повсеместно и в разных слоях общества. При отсутствии бумаги использовали бересту — материал мягкий, удобный для начертания букв твердым писалом, а главное, всем доступный. В наши дни следы обыденной этой письменности более всего сохранились в Новгороде. Болотистая почва там надежно хранит, не дает сгнить выброшенным много веков тому назад берестяным письмам, которые сейчас тщательно ищут археологи. Но незамысловатой этой почтой пользовались, как теперь достоверно подтвердили находки, и в других городах — Старой Руссе, Пскове, Опочке. Появились сведения о подобных грамотах в Твери. Скорее всего, и на Московской Руси простые люди пересылались берестяными грамотками. При нужде, правда, в случаях особых, исключительных, здесь использовали лесной этот «пергамент» и на более серьезные нужды. Древнее предание в Троице-Сергиевом монастыре сохранило память, как в первые годы существования обители при крайней скудости и бедности монахи писали на бересте книги и служили по ним.

Но подлинными сокровищницами книжного слова — этой памяти истории, хранилищами опыта и мудрости столетий становились, по распространенному названию тех времен, «книжницы». Зачастую это были одновременно и библиотеки и мастерские по переписке и художественному украшению рукописей. Книжницы имелись при княжеских и епископских дворах, в

монастырях. Хранились тут писанные на пергаменте и бумаге, простые и дивно изукрашенные, не только славянские, но и греческие книги. В XIV столетии славен был по всей Северо-Восточной Руси «Григорьевский затвор» в Ростове Великом, где ученые монахи занимались переводами с греческого. Жаждающих настоящего, углубленного книжного знания в такие вот места и вела жизненная дорога.

Книга, вещь немалоченная, в личной собственности простого человека тех времен была редкостью. Но определенное их число имелось при каждой церкви. Это были не только служебные, но и «четьи», предназначавшиеся для чтения рукописи, доступные причту, грамотным прихожанам. Однако основной способ, каким книжное слово становилось достоянием большинства, — устное его провозглашение в церковном пении и чтении. Именно это чтение стало первыми «вратами учености» для юного Рублева. Постепенно восприятие знакомого с детства из года в год раскрывалось, дополнялось личным общением с книгой.

Отношение средневекового человека к книжному слову во многом было иным, чем в позднейшие времена. На много столетий русский народ сохранил доверие и особое уважение к книге, книжному слову. Корни такого отношения уходят в средневековье, ко времени первых веков существования славянской письменности. Мир книги для того времени — мир абсолютной этической ценности. Книга учительна, она указывает дорогу, наставляет на жизненное «делание». Важно не только узнать, но и поступить по истине. Учение и жизненный путь неотделимы — вот тогдашний идеал познания: «Блаженны слышавшие и сотворившие». Следование книжному учению спасает, вводит в вечность.

Книга воспитывала сознание, вводила в традицию, в жизнь «прежних родов». Для будущего художника, который все более и более присматривался, прикинул к творениям изобразительного мастерства, открывалось единство слова и изображения. На иконах и фресках, в шитье и литье, в резьбе и чеканке он видел то же самое, о чем повествуется в книгах. С изображений смотрели на него люди с книгами и свитками в руках. На их раскрытых страницах начертаны слова. Они тоже рассказывали, тоже учили, эти изображения. В творениях живописи оживали, загораясь и зацветая в движениях и красках, недавно слышанные и пережитые повествования, возникали лица и деяния людей, знакомых уже из чтения. Не ведая книг, и не понять, что за события свершаются, что за люди внимательно и строго смотрят на тебя. Когда и чем они жили, почему столетиями хранится их память в поколениях людских?

Можно утверждать определенно: тяга к искусству отрока Рублева не могла происходить в отрыве от книжных влечений. Одна из главных особенностей культуры той эпохи — взаимопроникновение, «гармония между словом и изображением» и, следовательно, «постоянная внутренняя связь интересов художественных и литературных» (Ф. И. Буслаев).

С юных лет и для Рублева время распределялось по кругу, годовому «колу» праздников. Посвященные событиям или отдельным лицам, повторяющиеся ежегодно в определенный срок, они воспринимались как знак преодоления времени, знамение того, что время «прозрачно» перед вечным, неизменным. В личном и общественном быту Древней Руси праздники занимали исключительное место. В культурном смысле праздник был средоточием различных видов искусств. В едином, слитом торжестве здесь звучали чтение и пение, происходило символически значимое действие в осмысленном архитектурой пространстве, наполненном

разнообразными творениями изобразительного искусства. Но в празднике было и нечто более значительное — осмысление длящейся жизни во времени и в отношении к вечности.

С юных лет видел Рублев одни и те же изображения. Ежегодно наступало время особенно внимательно, проникновенно отнестись к каждому из них. В будущем и ему самому придется создавать те же образы, вкладывать в исконные темы опыт своего осмысления их и переживания. Календарь-святцы пронизывал собой весь народный быт, определял время труда и отдыха, радости и покаяния, указывал сроки потребления или запрещения той или иной пищи. По нему копил свои приметы, устанавливал сроки работ народный сельскохозяйственный календарь. Соотносясь с праздниками, сеяли и собирали урожай, метили время охотничьих промыслов и рыбных ловель, бортничали, собирали лесные дары. Неотменное, как чередование времен года, «коло» праздников давало сознание устойчивости бытия, порядок которого может измениться лишь «в конце времен», в вечности.

Разумное это «коло» противопоставлено было изменчивому колесу судьбы с неожиданными, трагическими его поворотами, играми случая, о котором были сказаны пронзительно-горькие слова в одной переведенной с греческого рукописи: «Таковы ти суть твои игры — игрече, коло житейское...»

При осмыслении этих наиболее темных для биографа Рублева лет встают перед нашим сознанием такие образы.

Тихий и скромный отрок за книгой...

С обнаженной головой, в светлой холщовой одежде, стоит он перед ликами икон, всматривается в них...

То беспокойные, то затишные, идут над Русью годы...

Как бы ни рознились в частностях суждения историков о молодости Рублева, общий знаменатель научного взгляда на ее сущность давно установлен. То было время напряженное и героическое, когда до самых потаенных своих глубин всколыхнулось и осветилось светом одной общей идеи все национальное бытие русского народа.

Юному Рублеву суждено будет стать современником событий, подобных весеннему обновлению после холодной жестокой зимы. Эта весна, как и всякая весна, начиналась с почти незаметных, тихих примет. Синело ярче небо, малыми минутами, но неуклонно прибавлялся день. Наступало время звенеть первой капли... Суровой зиме уподобляли тогда иноплеменное и иноверное ордынское иго. В те заглушенные, темные десятилетия в русском народе не погас защищенный терпением и упорством огонек самосознания, верности прошлому и уверенности в будущем. Сохранив язык и культуру, веру прадедов, русские люди из поколения в поколение подготавливали час, когда таимое пламя, ярко вспыхнув, очистило бы землю от вражеской нечисти. XIV и XV столетия стали временем обновления и расцвета государственной и культурной жизни русского народа. Нелегко далось это обновление нашим предкам. Трагические и жестокие события потрясали Русь тех времен. Но вызревал зримый плод усилий и горения многих поколений.

«СВЯТОЕ РЕМЕСЛО»

Настала пора для юного Рублева начать обучение основам иконописного искусства. С определенной долей вероятности можно выделить тот отрезок времени, на который пришлось столь значительное в его жизни событие. Для этого, основываясь на документах и сведениях, которые дошли до нас от разных периодов русского средневековья, следует представить, как поставлено было в те времена дело обучения художеству, каковы были взгляды той эпохи на искусство.

В современном нам искусствоведении общепринятой стала мысль, что сложение Рублева как самостоятельного, со своим стилем и художественным лицом мастера относится к 1390-м годам. Это согласуется и с приблизительной датой его рождения — около 1360 года. Тридцатилетие на Руси в ту эпоху считалось порой зрелости, полноты человеческой личности. Оно имело значение и для общественной оценки человека, давало, например, право для получения священнического сана. Можно предположить, что с наступлением тридцатилетия и в среде иконописцев талантливому, с вызревшим мастерством художнику полагалось давать дорогу к самостоятельному творчеству. Но к этому возрасту он должен был пройти все стадии обучения и затем какое-то время поработать, чтобы обрести собственный голос.

Древнерусская живопись — искусство отточенных, вызревших приемов. Работали мастера очень быстро, но обучение было постепенным, медленным, добротным. Не сохранилось никаких сведений о существовании древнерусских школ, где бы сначала обучали молодых людей всем секретам и навыкам мастерства и лишь

затем «выпускали» на путь творчества. Таких училищ — сейчас это можно утверждать вполне определенно — не существовало. Учились мастерству, поступая если не с детства, то с очень молодых лет в дружину художников. Судя по всему, Рублев был принят в ученики в середине или во второй половине 1370-х годов. К этому времени, по тогдашнему обычаю, должен был уже определиться род его занятий, который бы давал возможность кормиться, жить своим трудом.

Понятие «дружина» в иконописном и стенописном деле существовало, безусловно, искони. Украшение церквей и соборов — дело, требовавшее большого и слаженного труда многих людей. Само же название дружины по отношению к художникам встречается в летописях уже в первой половине XIV века: в Московском Кремле в 1344 году церковь Михаила Архангела «подписывали Русские писцы, Захарья, Иосиф и Николае и прочая дружина их».

И в более позднее время в записях о художественных работах выделялись имена ведущих мастеров, а затем упоминалась «дружина». Если такое упоминание отсутствовало и летописец указывал, кто были «мастера», дружина помощников предполагалась как нечто само собой разумеющееся. В ее число входили и ученики.

Поздние, сравнительно с рублевской эпохой, но отражающие древнюю, традиционную практику источники раскрывают порядок восхождения ученика к мастерству. Поначалу ему давалась работа, которая не требовала особого навыка. Помогая малыми своими силами взрослым, он вживался в работу художников и старших по возрасту и опыту учеников. Мало-помалу впитывал в себя воздух этого труда, этих отношений. Затем начиналось постепенное — от ступени к ступени — обучение разным стадиям мастерства. Издревле совершенствование в каком-либо деле представлялось

в виде восхождения по ступеням лестницы, или в старом русском произношении — лествицы. Этот образ движения к высшему восходит к знаменитой книге, написанной еще в VI веке на греческом языке синаяским подвижником Иоанном. Она называлась «Лествицей», а сам автор — Лествичником. Эта книга была переведена на славянский язык и очень любима во времена Рублева в среде русских книжных людей. Иоанн писал о духовном «делании», о степенях — ступенях внутреннего совершенства. Идеей постепенности, иерархичности познания, умения, мастерства была пронизана вся деятельность средневекового человека. Не научившись низшему, не сможешь овладеть более высоким. Другими словами, если восходишь по лестнице вверх, не минешь всех ступеней, с нижней на верхнюю одним махом не прыгнешь. И обучение художеству начиналось с участия в живой, настоящей, ответственной работе дружины, но работе сначала простой.

Как встретила дружина юного Рублева, еще ничего не умевшего, как складывались его отношения со старшими? Само название «дружина» проливает в известной мере свет на ее устройство и дух существовавших в ней отношений. Древнерусская письменность свидетельствует — так именовалось всякое содружество людей, соединившихся на общее делание. Дружина — это и воинское соединение, и монахи одной обители, паломники, идущие единым путем, или люди, которые плывут на одном корабле. Деловая обыденность этого слова предполагала дружное единство в выполнении ратного, духовного, культурного труда. Единство и в идеале братство — «братие и дружино!». Русский паломник, побывавший в Палестине, писал в своем «хождении» — путевых заметках, — как ему пришлось ходить по тем же местам, где странствовал Спаситель с «дружиной»

апостолов... Понятие «дружины» предполагало возглавление — воевод, игуменов, мастеров. И строгое подчинение, определенное место каждого в общем устройении.

Взаимоотношения учителей и учеников во все времена были одной из важнейших сторон жизни и развития искусства. Взгляд Древней Руси на эти отношения способен прояснить один подлинный документ. Правда, он относится к более позднему времени, к середине XVI века. Но в нем впервые определен в слове многовековой педагогический опыт художественных дружин. Это текст одной из глав так называемого «Стоглава» — сборника постановлений русского церковного собора 1551 года. В нем есть место, посвященное отношению художника к своему ученику. Как и всякий человек, учитель мог допустить ошибку, «некое прегрешение», которое при условии раскаяния ему, как и всякому, прощалось и отпускалось. Но не подлежащим прощению «смертным грехом», ведущим к гибели и муке в вечности, считалось, если учитель сознательно утаит от ученика что-либо из своих знаний и умений или скроет его талант, станет из зависти преуменьшать и унижать его. Перенесение отношений в дружине в область этическую объясняется средневековым пониманием художественного творчества как особого служения. Художник — «творец святыни» имел определенные этические обязательства перед своей профессией. Иконником не мог быть согласно тому же «Стоглаву» убийца, сквернослов, заносчивый, драчливый, грубый или нечестный человек. Разумеется, это идеальный образ. Вероятно, могли быть те или иные отступления от идеала, но сам идеал был неотменим и оказывал тем самым созидающее нравственное действие на общую атмосферу и характер отношений художников друг к другу и других людей к ним. «Святое ремесло» определяло и место художника в

обществе. Ему оказывали почет не меньший, чем носителям священного сана.

Все эти сведения объясняют жизнь среды, куда в юные годы попал Рублев. Принятый в содружество художников, он возростал в ней, и можно не сомневаться в том, что среда эта не погубила, не унизила его талант, но, напротив, положила основание его искусству. От дружины многое зависело в развитии и направлении его мировоззрения и личных качеств.

В делах «доброго устройства» дружинной жизни и самого художества московские иконники имели длительный опыт, который созидался не одним поколением мастеров. В первой половине XIV столетия, задолго до рождения Рублева, именно в искусстве Москвы стало наиболее ясно проявляться русское начало. Произведениям той ранней поры присуще спокойное, созерцательное настроение. Лицам на раннемосковских иконах и миниатюрах свойственны, по точному определению современного нам исследователя, «кротость и чуткость, внимание и любовь, в отличие от несколько замкнутых образов византийского искусства». Прозрачность, легкость живописи, гармония и ясность цвета, плавная линия — все эти приемы, выработанные московскими художниками, выражали умонастроение народа, чьим идеалом были «гармония внутреннего мира, душевное равновесие, спокойная сосредоточенность на высоких помыслах» (Э. С. Смирнова).

Подобный настрой искусства не мог не соответствовать общему ладу жизни художников.

В дальнейшем, став великим мастером, освоив все глубины и тонкости живописи греков, Рублев не только останется верен русскому идеалу в искусстве и жизненной деятельности, но и тут, и там поднимет его на небывалую дотоле высоту и своим творчеством, и своей удивительной жизнью.

Если верно предположение, неизбежно вытекающее из общепринятой даты рождения Рублева и медленных сроков обучения художеству, что начало его следует отнести не позже чем ко второй половине семидесятых годов, то перед биографом возникает еще одна загадка.

Дело в том, что в сведениях летописных источников о художественной деятельности в Москве, подмосковных городах и монастырях имеется более чем тридцатилетний пробел.

В 1340-х годах в Кремле одновременно работали три группы художников. Помимо греческих мастеров митрополита Феогноста — «феогностовых греков», летописец упоминает две русские дружины. Первая из них, великокняжеская, возглавлялась четырьмя мастерами — Захарией, Иосифом, Дионисием и Николаем, во второй работали Семен и Иван, а «мастером старейшина Гойтан». После 1346-го до 1379 года в летописи исчезают какие-либо упоминания не только об этих мастерах, но вообще об украшении церквей в московских пределах. Создается впечатление, что в эти напряженные годы перед Куликовской битвой было не до искусства. Строились крепостные сооружения, собирались силы и средства на иные нужды. Но при внимательном изучении письменности тех лет становится ясно — художественная жизнь в Москве не оскудевала. У упомянутых русских художников были две дружины, в которых трудились мастера разных поколений, подрастали ученики, составлялись новые творческие содружества.

Работ, больших и малых, на Москве и в ее окрестностях им хватало. В 1362 году кому-то пришлось украшать каменную церковь Владычного монастыря в Серпухове, а три года спустя — собор кремлевского Чудова. В записи о построении белокаменной этой

церкви летописец ни словом не обмолвился о ее украшении. Но позже, повествуя под 1378 годом о смерти митрополита Алексея, в числе иных его трудов и заслуг «перед всею землею Русскою» летопись вспоминает, как он «постави на Москве и церковь камену во имя святого архангела Михаила, честнаго его чуда, юже украси иконами и книгами и сосуды священными и, просто рещи, всякими церковными узорочьи». Из этой краткой записи видно, сколько художников разного ремесла здесь трудилось — зодчие, иконники, писцы и, возможно, миниатюристы, золотых дел мастера — литейщики, чеканщики. И за молчанием летописей о художественных работах можно увидеть, что они не прекращались. Летописцы упоминали, за редким исключением, лишь о каменных храмах. Но Москва с немалым числом церквей в городе, на посадах и монастырях была деревянной. За эти тридцать с небольшим лет она многократно горела. В 1354 году здесь «погоре кремник весь, церквей сгоре тринадцать». В 1365 году «погоре посад весь и Кремль и Заречье». В 1368-м, в литовское нашествие, Ольгерд на московской земле «монастыри и церкви попали». При обилии леса и быстром способе строительства сгоревшее очень быстро, в тот же год, восстанавливалось. Но вместе с церквами часто сгорали утварь, иконы. И эти потери надо было восполнять не только в самой Москве — соборы небольших подмосковных городов и монастырей, наконец, храмы многочисленных сел — все это украшалось, поновлялось, при потерях воссоздавалось вновь.

Из-за отсутствия данных сейчас трудно судить о том, в какой мере были доступны и распространены на Московской Руси небольшие «домовые» иконы. Уместнее всего предположить, что простые, небогатые люди держали в своих домах недорогие, отлитые из металла изображения. Но живописные образа, судя по

рассказам житий, были едва ли не в каждой монашеской келье. Имели их и состоятельные люди боярских и купеческих родов, и зачастую очень высокого уровня. Некоторые из таких «семейных» вещей второй половины XIV века, будучи впоследствии дарованными в монастыри, особенно в Троице-Сергиев, сохранились до наших дней. Писались в это время и малые «путные» — путевые образки и складни.

В 1374 году московские художники трудились в серпуховском Высоцком монастыре, украшали его новопостроенный деревянный собор. Возможно, помимо великокняжеской или митрополичьей мастерской в московских пределах именно в это время начали возникать более мелкие мастерские — в удельных городах княжества и по монастырям.

Во всяком случае, к началу XV века, а может быть, и несколько раньше в московском искусстве явится новый для него тип художника. Судя по летописям, мастера середины XIV века были сплошь мирянами. К началу же следующего столетия и вплоть до его конца известны в основном уже смешанные дружины, в которых работают наряду с мирянами художники-монахи. По-видимому, великокняжеские изографы, трудясь в подмосковных монастырях, оставляли там учеников.

В одну из таких дружин, большую столичную или более скромную, малую, и пришел «искать научения» юный Рублев.

Московские художники тех лет, и это надо особенно подчеркнуть, были в основном иконниками. Мастерство стенного письма ни процветать, ни получить здесь большого развития не могло. После подъема сороковых годов, когда при росписях московских храмов москвичи утверждались советами многоопытных во фресковом искусстве греков, здесь был построен только один каменный храм — в Чудове монастыре.

Московскому искусству, которое развивалось в единстве с традиционной деревянной архитектурой Залесской Руси, явно не хватало опытных мастеров-стенописцев. Но до поры до времени Москва обходилась «своими мастерами».

Знала Северо-Восточная Русь и другие художественные центры. Искусство процветало не только на московских землях. Древний, высокой культурной традиции город Ростов явно оказал первоначальное влияние на зарождающееся искусство Москвы. В Ростове еще в начале XIV века иконы можно было приобрести — «выменять», по выражению одного жителя, на городском торге. И в искусстве ростово-суздальских среднерусских земель в XIV столетии ярко проявились черты национальные, русские. Эта простая, ясная живопись светла и созерцательна по настроению. Она была, несомненно, одним из истоков рублевского творчества. Ранние впечатления от таких произведений и, не исключено, первоначальные художественные уроки именно в этой традиции помогли впоследствии Рублеву обрести свое художественное лицо в общем «грекофильском» направлении московской живописи позднего XIV века.

Но все это было потом. А сначала первые радости приобщения к влекущему труду, первые навыки, которые постепенно усложнялись по лестнице «умения». Одно за другим должны пройти перед нами воображаемые, но непременно реальные, действительно случившиеся события — ступени его вхождения в мастерство...

Вот он учится у старого мастера — знатока и умельца — выбирать доски для будущей иконы. Золотистые, тонко вытесанные доски, чаще всего липовые. Ровные, будто от руки нарисованные, линии волокон. Ни одного предательского сучка, чтобы потом не разорвало, не раскрошило драгоценную поверхность

живописи. Когда бы это ни случилось — через пять или через пятьсот лет. Первые и самые памятные уроки ответственности за свою работу, ответственности на века, навечно. Уроки качества, верности своему труду в малом, потому что верность в малом, незначительном — залог верности в самом важном, высоком.

Точными ударами тесла вырубается паза для шпонок — узких брусков дерева, укрепляющих, сплачивающих сзади несколько отдельных досок воедино. Тем же инструментом на лицевой стороне выдалбливается углубление — ковчег. В этой глубине быть изображению, а по краям получаются поля, как бы рама. Первое прикосновение к пропорциям, отношениям размеров, гармонии части и целого.

Отстоянную, мягкую воду вливает он в чистый деревянный сосуд большого размера. В ином сосуде растертый в пух, белый как снег мел. Отдельно процеженный раствор рыбьего клея, чистого, приготовленного из пузырей осетровых рыб. Все это смешивается, перемешивается долго и тщательно в своих мерах и отношениях. Для будущей работы это необходимо запомнить, а лучше записать: так творится основание для живописи, по-гречески сказать «левкас», а по-русски — белый, светлый.

На большом столе приготовленные, склеенные, с выдолбленным ковчегом доски. Широкой кистью ученик обильно покрывает золотистую их поверхность горячим осетровым клеем. Отмеренный кусок чистого нового холста он берет в руки, чтобы покрыть им лицевую сторону будущей иконы, разгладить его на доске, чтобы плотно приклеился этот холст — паволока, как называют ее мастера.

Волнующие запахи древесины, клея, мокрого мела. Под приглядом мастера, который только что разъяснил и показал, как делается ответственная эта работа — нанесение на паволоку мелового левкаса — грунта,

юноша и сам начинает в положенное время вместе с другими готовить под живопись основание — левкасить. Работа отлаженная, точная. Белую кашицу левкаса положить правильными движениями кисти на полотно, дать высохнуть. И так несколько раз. Потом сухой, плотный, но очень тонкий левкасный слой надо тщательно отполировать, чтобы сверкал подобно белому мрамору. Много способов, а есть и очень простой. Осенью в опустевших полях, когда все уже убрано, неведомо откуда появляется, вырастает похожий с виду на малое деревце хвоц. Хорошо и удобно натирать шершавый левкас связкой высушенной этой травки. Той, что по осени в изобилии набирают подростки-ученики, а потом сушат, развешивают по чердакам и летним горницам.

В особой хороmine творила для красок. Туда и вход не всегда и не всякому отверст. Бывают краски готовые, как пшеничная мука размолотые, полыхание цветов. Охры теплые, золотистые, густые — земляные, вишнево-коричневые, а зовется — объясняет кто постарше — багор. Зеленые, как на старом медном котле, и светлые, подобно зелени весной. Алое, розовое цветение. Редкие и драгоценные краски — холодная, небесного весеннего цвета лазорь... И все готово для того, чтобы начинать писать. И все в больших и малых сосудах и сосудцах, завязанных и закрытых, глиняных и деревянных. Но бывает надобность створить краски. Каменным пестом в каменных чашах трутся-крошатся мягкие глины и довольно-таки твердые камешки. Одни привезены из далеких стран, но многие нарыты по берегам рек, по обрывам. Как можно мельче, дольше следует толочь и тереть. Истолченное сыпается в сосуды с водой — мешай, перемешивай, делай цветную воду. Когда краска осядет, а вода выпарится, снимается верхний слой. Нижнее — осадок песчинок и примесей — выбрасывается, краска же опять потонку растирается...

День особый, мастера в чистых одеждах. Ряды сверкающих белых досок. На белом, где надо быть венцам и «свету»^[28], уже наклеены листки раскованного тоньше самой тонкой бумаги золота. Ученик уже знает: нет лучше как клеить золото чесноком. Натер густо нужное место и наноси золотой листик, а иные рядом, чтобы слегка заходили друг на друга краями, другой, третий, так, чтобы сверкало, светило ровным золотым светом.

Нужные краски приготовлены в деревянных ложечках. Все растворено водой, но поскольку письмо не стенное, а иконное, в воду добавлено в меру связующее, а какое — смотря по краскам и по вкусу мастеров, кто, как и что будет писать. Бывает яичный желток, но не всегда и не очень часто. Он больше применим для различных охр. Для прозрачности живописи творят на вишневой камеди — золотистой смоле, что выступает летом обильно на старых вишнях. Для плотного и твердого мазка — осетровый клей. Говорят, греки и сербы пишат даже на ладане — душистых смолах древес ливанских.

Бодрым, быстрым пением мужских голосов гремят слова, обязательные перед началом всякого деда, призывание на труды благодати: «Прииди и вселися в ны...»

И затаив дыхание в первый раз видит будущий художник живое чудо творения красками. Как мастер «знаменит» — наносит, размечает контуром, жидкой темной краской, где и как расположиться изображению. Позовет кто ученика принести чего-нибудь или помочь, отлучился как будто бы и ненадолго, а уже под руками мастеров выявилось, зажило, стали видны движения. Еще пройдет время — и лики смотрят, руки подняты для благословения, появляются четкие буквы киноварных надписей.

Краски пахнут тонко, подсыхают — запах почти выветривается. А вот олифа для покрытия живописи духовита. Варили в начале лета во дворе в теплое, солнечное время. Кипело не по одному дню льняное или маковое масло. Сыпали в него помалу мел, цедили да студили и опять варили. Да рассказывал при том бывалый олифленник, что на особый случай, на икону чтимую и драгоценную, варивал он олифу янтарную. И как толлок в пух легкий янтарь-камень, нагревал его на жарком огне до того, что потек янтарь подобно золотистому маслу в кипящую олифу...

Летний день, теплый, светлый. Хоромина натоплена как зимой, обметена заранее — нигде ни пылинки. Олифят в чистом льняном белье. Обильно умащивают засверкавшую вдруг, как многоцветные камни, иконную поверхность, произнеся предварительно: «Господи, помяни царя Давида и всю кротость его». Густой слой олифы медленно, часами застывает. В ожидании, когда олифа «встанет», принято рассказывать разные истории из читаного и случившегося, о чудесных и таинственных событиях.

Таковы были первые «ученические» впечатления русских иконников всех поколений. Пережил их и Рублев. Сначала со стороны, вприглядку, а потом в свой черед пройдя и все сам.

Этот ранний и увлекательный труд отрывал от дома, от детства. Иконописные дружины не сидели на месте. На Русь приходили греки, сербы, возможно, и болгары. И русским иконникам не заказаны были пути-дороги. Мы ничего не знаем о путешествиях юного Рублева, поскольку неизвестно, в каких дружинах он работал до 1405 года. Но в последний период своего творчества он «подписывал» храмы в Москве, Владимире, Троице-Сергиевом монастыре. Предание упоминает о его больших иконах, хранившихся в Звенигороде и Кирилло-Белозерском монастыре.

Может быть, ему в составе своей дружины пришлось поработать в 1379 году в новосозданном Успенском монастыре в местности, называемой Стромынь, на реке Дубенке, притоке Шерны, что впадает с севера в Клязьму. Здесь трудились лучшие художники того времени — монастырь был великокняжеский, «присный великого князя». И вновь в создании этой обители, располагавшейся сравнительно недалеко от Радонежа, принял участие Сергей. Летописец оставит об этом событии такую запись: «Того же лета повелением великого князя Дмитрия Ивановича, преподобный игумен Сергей постави церковь во имя Успенья святыя Богородица, украси ю иконами и книгами и устрой монастырь, и кельи възгради на Стромыне и мнихи совокупи...» И опять во главе монастыря ставится ученик Сергия — Леонтий: «сего игумена нарече быти в монастыри том».

Украшали церковь без промедления. По-видимому, художники трудились до поздней осени. Монастырский храм, уже готовый, освящали 1 декабря. Ничего не осталось, ни единой иконы из деревянного собора Стромынского монастыря. Память о нем сохранилась лишь в названии московской улицы Стромынки, где начиналась дорога, что вела на северо-восток от города к великокняжескому монастырю. Сейчас в этих местах старинное село Стромынь. За его околлицей, на кладбище, маленькая каменная часовенка. Она отмечает место бывшего здесь когда-то монастырского собора. Внутри часовни на стене надпись — предание о построении Успенского монастыря по случаю победы в 1380 году в Куликовской битве.

Стромынский монастырь хранил произведения того времени и той живописной культуры, на которых начинал постигать искусство будущий великий художник. Возможно, там он видел Сергия или слышал рассказы об этом замечательном человеке, свел

знакомство с монахами — учениками троицкого игумена. Если предположение о его работе здесь верно, то удаленный от городов монастырь, только что возникший в лесной чащобе, золотистый, с еще не потемневшими стенами деревянный его собор произвели на юношу глубокое впечатление. Чистота нетронутой природы и рядом дивные произведения художества, соединение красоты нерукотворной и сотворенной человеком.

Собор княжеского монастыря был большой, и трудно предположить, что огромные для него иконы писали в Москве. Работали на месте или, пока над Дубенкой еще росли стены строившегося храма, где-нибудь поблизости — в Радонеже или в Троицком монастыре.

С созданием и украшением Успенской обители на Стромыни в Московском княжестве вновь началось оживление храмостроительной и художественной деятельности. Это оживление было отнюдь не случайным. Пока юный Рублев, работая в дружине, обучался первым ступеням своего искусства, на Руси назревали и совершались великие события. Historики назовут семидесятые годы «поворотом к ярко выраженной антитатарской политике» Московского княжества. Москва, пользуясь тяжелым внутренним положением в Орде, укрепила свои города, собралась с силами. Авторитет ее среди других, особенно окрестных мелких княжеств стал в эти годы столь велик, что их князья все более определенно и решительно переходят на сторону великого московского князя. 1375 год оказался переломным в отношениях с Тверью. В июле этого года Мамай прислал ярлык на великое княжение тверскому князю Михаилу. Дмитрий Иванович начал военные действия — «поиде ко Тфери». Его поддержала вся сила русских князей. Летописец перечисляет князей, вступивших со своими

дружинами под «чермные» (красные) знамена московского войска. От Волока Ламского двинулись на тверские земли «кыйждо с силою своею» войска суздальские, владимирские, ростовские, смоленские, ярославские, кашинские, мологские, стародубские, новосильские, оболенские, тарусские, новоторжские... — «все князи Руссии, кыйждо со своими полки».

Поход принес тяжкое разорение оказавшимся беззащитными тверичам, но пером летописца выражено общенародное воззрение тех лет — виноват тверской князь, поскольку «не бил челом великому князю, а ждал себе помощи от Литвы». Главенство Москвы на Руси стало очевидной реальностью. Окруженная объединенными дружинами, Тверь сдается. Из города в стан великого князя направляется посольство. Знатные тверские бояре, возглавляемые тверским епископом Евфимием, приходят к двадцатичетырехлетнему Дмитрию Ивановичу «с покорением и челобитьем, прося миру...». Московский князь не опасается при таких обстоятельствах ответного похода, не добивает покорившегося противника. Подписав договор о мире с Тверью на собственных условиях — «на всей своей воли», — он снимает осаду. В московских летописях видно настроение уверенности и силы. Тверь москвичи пощадили, видя ее «покорение к себе и челобитье...».

Теперь Москва занята укреплением рубежей не только своего княжества, но посылает в 1376 году союзных князей на усмирение волжских булгар, беспокоивших восточные русские области своими набегами. Булгары с успехом были усмирены, но в следующем, 1377 году случилась беда. На нижегородские земли устремился набегом из Заволжья «из Синие Орды некоторой царевич именем Арапша». На защиту Нижегородского княжества великий князь выслал сильное войско — объединенные с

нижегородскими владимирскую, переславльскую, ярославскую и юрьев-польскую рати. Русские полки шли по приграничным мордовским землям с удивительной беспечностью. К этому набегу отнеслись, видимо, без особого внимания. В походе все воины, по рассказу летописца, «в небрежении хожаху». Доспехи были сложены на телегах, у многих не были даже насажены на древки копья. Ехали не торопясь, сняв с себя из-за жары одежду. По дороге охотились, «а мед пяху до пьяна». Татар незаметно подвели в тыл русским мордовские князьки. Русские ехали, ничего не подозревая и растянувшись длинным обозом. Вражеская конница ударила неожиданно, «внезапу из невести». И били, и кололи, и секли...

Вместе с множеством воинов убиты были два нижегородских князя. Нижний Новгород оказался в руках Орды. Население, оповещенное о набеге, успело разбежаться. Оставшиеся были перебиты, городские укрепления, монастыри и церкви сожжены, окрестности ограблены, татары пленили множество женщин и детей. Московский летописец сообщает об этом несчастье без гнева или укора. Отношение его к виновникам случившегося скорее сочувственное. Укорами здесь не помочь, да и неуместны они — свои, наши попали в беду.

Зимой 1378 года, 12 февраля, в Москве умер митрополит Алексей. Со смертью восьмидесяти пятилетнего главы Русской церкви отходила в прошлое целая эпоха, сложная и напряженная. Жизнь этого человека прошла в трудной борьбе за единство Руси. Добиваясь, чтобы Москва была единственным церковным центром для всех русских земель, митрополит не раз ездил в Константинополь. Хорошее знание греческого языка, давние связи в византийской столице делали его усилия в этом направлении успешными. Алексей стал митрополитом в 1354 году.

Перед этим, весной 1353 года, на Москве было моровое поветрие. В одну неделю умерли два старших сына Симеона Гордого, а затем скончались сам великий князь и его брат Андрей. С 1359 года московское княжение наследует девятилетний Дмитрий Иванович. Еще через три года двенадцатилетний отрок становится великим князем. И все эти детские годы Дмитрия реальным главой Московского государства является митрополит. Государственная его деятельность была широка и дальновидна. Налаживались, по возможности, мирные отношения с Ордой, во внутренних, русских делах митрополит делает все от него зависящее для возвышения Москвы. В этом отношении он находит поддержку от лично знакомого ему константинопольского патриарха Филофея. Противники Москвы — тверские и литовские князья — обвиняли Алексея в слишком тесном соединении церковной деятельности с московскими интересами. И тем большим был авторитет его на Москве. Было известно о его дружбе с Сергием Радонежским, которого Алексей просил стать наследником на митрополичьей кафедре.

Рублев мог присутствовать на торжественном погребении митрополита в кремлевском Чудовом монастыре. По рассказу современника событий, на этих похоронах, кроме великого князя Дмитрия, стоявшего над гробом со всей своей семьей, присутствовало «все множество... людей московского народа», то есть едва ли не все население города.

Слышал Рублев толки о церковной смуте, которая последовала после смерти Алексея. Великий князь решил поставить на русскую церковную кафедру «своего» митрополита — некоего архимандрита Михаила, получившего в источниках того времени прозвание Митяй. Летописи наделяют этого человека, внешне чрезвычайно блистательного и импозантного, явно авантюристическими чертами. В «деле» Митяя

крутая воля двадцативосьмилетнего великого князя столкнулась с нежеланием множества людей видеть этого человека во главе Русской церкви. Против Митяя, по-видимому, выступил сам Сергей Радонежский, за что кандидат на митрополию грозился даже уничтожить его монастырь. Митяй неожиданно умер на корабле по дороге в Константинополь, куда он все же был отправлен для посвящения в митрополиты. Сложное, запутанное дело породило споры, волновало. В среде иконописцев, которые по роду своих занятий были близки к кругам, захваченным этой смутой, оно, без сомнения, обсуждалось...

Но тем временем на Руси одно за другим следовали события куда более значительные. В 1378 году ордынцы большой ратью, «собрав воя многи», двинулись на русские земли.

Объединенные русские дружины ждали их в рязанских пределах, на реке Воже. Здесь 11 августа, в среду, на закате дня — «при вечере» — началась битва. Враги Руси были разбиты наголову. В наступившей темноте, когда «приспе вечер и заиде солнце», они оставили поле битвы, побросав копья, и бежали всю ночь. Темнота и сильный туман не позволили великому князю начать преследование. На утро следующего дня, когда русские дружины вошли в брошенный вражеский стан, пред ними предстала картина полного хаоса — «обретоша в поле повержены дворы их и вежи и шатры и телеги, а в них товару множества, то все пометано, а самих не обретоша». В отместку в тот же год Орда совершила неожиданный набег на Рязань и «огнем пожгоша, волости же и села повоеваша, а люди многи посекоша, а иные в полон поведоша и возвратишася во свою страну, много зла створивше...».

Карательный набег, от которого пострадало Рязанское княжество, не коснулся московских рубежей. На следующий год московские и союзные с ними

полоцкий и волынский князя воевали города и волости по литовскому рубежу, захватили города Стародуб и Трубчевск. Трубчевский князь не захотел сопротивляться и перешел на службу к великому князю, за что получил «в кормление» Переславль. Новые земельные приобретения давали «многую корысть» крепнущей Москве.

Наступил 1380 год. В начале осени на Руси случились события огромной исторической важности — «Русь Великая одолеша Мамаю на поле Куликове». Современники и участники Донского побоища не знали, наверное, как отзовется эта победа на многие столетия в народной памяти, как не ведал и сам великий московский князь Дмитрий, что навсегда останется за ним прозвание Донского. Историки уже нашего времени назовут эту победу «центральным политическим событием времени Дмитрия Донского», будут писать, что «иноземное иго потрясено победой на Куликовом поле».

Некоторых биографов Рублева занимал вопрос — мог ли быть будущий великий художник участником этой битвы, столь много значившей в дальнейших судьбах страны? Академик М. Н. Тихомиров писал по этому поводу следующее: «И если он (Рублев) даже сам не был одним из московских „небывальцев“, непривычных к бою, но храбро сражавшихся на Дону с татарами, то молодые его годы были все-таки овеяны героическими мечтами». Историк как будто бы не исключает, что Рублев, хотя он и не был подготовленным, как бы мы теперь сказали, «профессиональным» воином, мог находиться среди набранного на скорую руку московского ополчения.

Такое предположение представляется маловероятным. Двадцатилетний, или около этого возраста, Рублев при его даре должен был пройти первоначальное обучение и уже заниматься в

художественной дружине чем-то более серьезным, нежели растирание красок и иные подсобные работы. Наверное, рука его уже касалась кисти. А «церковных мастеров» — художников, зодчих — такова уж была давняя традиция — ценили и берегли. У них было иное поле, не битвы, но созидания.

И всё же косвенные данные позволяют предположить, что Рублеву пришлось быть ближе к происходившим тогда событиям, чем многим москвичам. Дело в том, что московские художественные силы в 1380 году были стянуты к Серпухову и Коломне. Именно здесь, в этих расположенных сравнительно недалеко друг от друга городах на южных окраинах Московского княжества, заканчивалось в тот год большое церковное строительство. «Того же лета, — читаем в московском летописном своде, — июня 15 священа бысть сборная церковь святых Троица в Серпухове юже созда князь Володимир Андреевич». Церковь Троицы была деревянной, возможно, возвели ее «в едином дубу», так же как и городские укрепления. Деревянные храмы тех времен, особенно городские соборы, строили с размахом. Высотой и поместительностью они намного превосходили белокаменные церкви. Не имели они фресковых росписей, но зато обильно украшались иконами и шитыми пеленами. Немалая дружина мастеров оканчивала в начале лета 1380 года иконостас серпуховского собора. Работали лучшие, в том числе и великокняжеские, мастера — Владимир Андреевич уже к тому времени прославился как искусный полководец и в делах великого княжества, был правой рукой своего двоюродного брата. Строили быстро, обычно в один год. Тот же срок полагался и на украшение иконами. Ко времени освящения Троицкого собора, к 15 июня, эта работа уже была окончена.

В то же время в расположенной ниже по течению Оки Коломне был готов каменный городской собор в честь Успенья Богоматери, который возводил на свои средства великий князь. И тут трудились художники. Для росписей стен время не пришло, они должны были еще просохнуть. Но иконостасные и иные иконы уже писались. Возможно, их создавала другая, чем в Серпухове, дружина мастеров. Но не исключено, что, закончив в начале лета работы в Троицком соборе, художники направились в соседний город. Правда, в то же лето уже готовая Успенская церковь в Коломне рухнула: «падесея на Коломне церковь каменная, уже свершения дошедши, юже созда благоверный великий князь Дмитрей...». Опыт каменного строительства у москвичей был еще сравнительно невелик.

Исследователи рублевского творчества, особенно в последнее время, склонны считать, что Рублев начал свой путь среди великокняжеских мастеров. Если это так, то в 1380 году он был в Серпухове или Коломне, а может быть, пришлось ему поработать в обоих городах.

В то лето движение огромного числа русских войск к Дону навстречу Мамаю проходило именно в этих местах. К Коломне, сообщает летописец, дружины великого князя подошли во второй половине августа. Здесь коломенский епископ Герасим «благослови великого князя и вся вои его пойти противу нечестивых». 20 августа войско выступило из города в сторону Серпухова и остановилось в устье реки Лопасни, при впадении ее в Оку, собирая сведения о движении врага — «переимая вести о поганых». Здесь произошла встреча с дружинами Владимира Андреевича. В воскресенье, 24 августа, началась переправа через Оку. «И внидоша в землю Рязанскую», и двинулись на юг, к Дону, навстречу неизвестности...

И Рублев видел перед собой эти русские дружины. Конные и пешие, шли десятки тысяч людей на одоление

злой, враждебной силы. Шли, приготовившись к смерти, очистив покаянием совесть. И все знали, что многим не вернуться назад, там, где-то в степи, испить смертную чашу. О, как запомнятся ему эти просветленные внутренним светом лица!

Рассказывали, что перед походом великий князь приезжал в Троицкую обитель на Радонежи и Сергей благословил его на битву. Известно было, что с русским войском идут на битву и два троицких инока. Иные говорили, что была Дмитрию от Сергия послана в дорогу благословенная грамота, в которой он писал, чтобы князь продолжал поход, как задумал. «И да поможет ти Бог и святая Троица...» — было напутствие старого игумена.

А дальше наступили дни тревожного ожидания. Гонцы из войск, быстро движущихся на юг, привозили в московские города вести... 7 сентября, в канун праздника Рождества Богоматери, ночью русские начали «мосты мостити через Дон и искати броды». А наутро, при восходе солнца, пал сильный туман — «бысть мгла велика по всей земли». Об этом все, кто не был в походе, узнают потом из рассказов уцелевших в живых. И о том, как встали русские за Доном, в устье Непрядвы-реки. Множество было соединенной силы русской. Велика была и вражеская рать — татары, фрязи — генуэзцы крымских причерноморских городов, ясы, черкасы...

Будут рассказывать вернувшиеся, а из этих рассказов попадет в летописи, о словах великого князя своим воинам, сказанным будто бы еще в Москве: «Да пойдем противу нечестивого сего и темного сыроядца за правоверную веру христианскую и за святыя церкви и за вся християны!»

«И бысть сеча велика, яко от начала не бывала такова сеча князем русским». Не на жизнь, а на смерть бились русские полки. И земля покрыта была трупами —

«много побьено христиан от татар и татар от христиан». Дрогнули татары и неготовыми дорогами бросились назад в степь. Велик был список русских князей, бояр, воевод, что погибли в сече. Но не исчислить простого люда, павшего на поле Куликовом, «множества их ради, многи бо избиени быша на брани той...».

Не забыть было современникам, как возвращалось назад русское войско, везя в телегах погибших, чтобы схоронить их в родных местах. Как шли победители, израненные, измученные. Радостна была скорбь, и скорбна была радость великой той русской осени! И звон соборного колокола в тумане, и пение благодарственных молитвословий из распахнутых дверей церквей запомнит Рублев. В летописи сохранится рассказ, как входили великокняжеские дружины в Москву «с пением стихов богородичных и мученических».

Эти впечатления художника-юноши на пороге зрелости навсегда определяют его глубокое преклонение перед высотой человеческого подвига, жертвой во имя общего дела. Глубоко отпечатлятся настроения этого времени в будущих творениях его искусства.

А пока он постигал его премудрости и законы. От более поздних времен дошло до нас правило — молодой художник приобщается к живописи, работая над несложными местами иконы. На простых вещах оттачивает мастерство, учится приемам письма быстрого и точного. Так, по-видимому, было принято и в конце XIV столетия. Если фон и поля иконы были не золотыми, а писались красками, эту часть поручали новоначальным. Мастера могли уже не затрачивать силы на такую слишком простую для них работу. Для молодых же она была целой школой. Нужно было положить на ровную плоскость светлую золотистую охру так, чтобы получалась не просто закраска, а

живопись — легкая, прозрачная, с чистой благородной поверхностью. Чтобы не потерять при этом ни единого мгновения, не сделать ни одного лишнего или неверного движения. Только научившись этой работе, можно было переходить к следующей: разделке одежд пробелами, светлым разбеленным тоном или почти чистыми белилами. Учиться сделать так, чтобы изображали они объемы и одновременно выразили бы настроение человека — сильное внутреннее волнение, переживание или, напротив, покой, созерцание. Чтобы несли в себе движение: человек стоит, но он только что шел, и пусть остаток его стремления, его внутреннего намерения выразится в подвижных складках длинных древних одежд. И чтобы светились эти одежды, как бы свет исходил от них.

Лицо изображенного — лик. За сотни лет найдено немало приемов, способов написания. Но есть общие, неотменные правила. Основание, первый слой краски должен быть темным, коричневым, зеленоватым. По нему накладывай охры — желтые или коричневые, розоватые. От того, как их положить, зависеть будет выражение лица — резкие острые мазки или мягкая гладкая плавь, внутреннее потрясение или созерцательный покой. Тонкие белильные движки — «оживки» положить по охрам, отметить выделенные объемы и одновременно придать игру, оживить взгляд, движение мысли в лице. Учись писать быстро, но помни — не для ловкого твоего письма существует лик, а для того, что зовется «розмыслом душевным» — внутренним смыслом...

И самое трудное — «зна́менить», чтобы не тесно было людям и зданиям, чтобы и расположение стен, храмов, башен вторило действию, соответствовало человеческому движению. Учись рисовать так, чтобы высящаяся постройка или свисающая ткань способны были выразить и торжество, и радость, и скорбь.

Располагай предметы так, как будто видишь их с разных точек зрения.

Вот ты изобразил несколько обращенных друг к другу людей. Они находятся в доме. Ты как бы вошел внутрь его и сам уже среди участников действия. Изобрази позади и самый этот дом, как будто только что к нему подходишь, видишь его со стороны. И смотришь не с одного места, а как бы обходишь его. Вот и фасад прямо перед тобой, а теперь и вся боковая стена хорошо видна, и крышу нарисуй, как если бы увидел ее сверху, с соседней колокольни. Изображай предмет по возможности всесторонне, думай над ним. Так поступали за много столетий до тебя все художники, и «пресловущие», и самые простые, что подражали знаменитым, повторяли, как делали они. Подбирай тщательно цвета, пусть цвет и выделит частность, и соединит все воедино. Помни, что изображаешь не только миг ушедшей давно жизни, а то, что продолжается в вечности, повторяется в постоянном, делящемся. Четко и красиво делай надписи — какой святой или какое событие изображено. Без надписи икона не может считаться оконченной. Смотрящий на нее человек должен знать, к кому он обращается, возносит свои просьбы и мольбы. Пиши подходящие слова на книгах и свитках. Умей подобрать самые нужные людям слова. Памятуй о цели своего искусства, о том, что оно несет человеку...

Дружина была для Рублева школой не только мастерства, она стала средой, в которой созидалось его мировоззрение, происходило приобщение к культуре со своим отсчетом и пониманием жизненных ценностей.

Еще ребенком Рублев услышал однажды вечером в середине августа читавшееся во время церковной службы одно древнее сказание из Пролога. Чтение это можно было слушать сидя. Рассаживались по скамьям у

стен, кому не хватало там места, особенно дети, устраивались на ступеньках солеи — возвышения перед иконостасом. Слушали русские люди XIV века чтение о первой в мире иконе — Первоиконе, что положила основание самой возможности существовать на земле этому виду художества. Потом Рублев слышал это сказание ежегодно. А перед созданием своей первой должен был сам с усиленным вниманием перечитать и пережить это предание. Непременно это было: молодой Рублев, но уже не юноша-ученик, а сам назавтра мастер, сел однажды за книгу, чтобы через внимательное чтение еще раз уразуметь его смысл: «Аще хочеши распытовати, разгни книгу...»

Он сидел над старинными или, может быть, совсем недавно переписанными страницами. Бледной киноварью выделено было название нужного ему тогда «слова». «Месяца августа в 16 день пренесения Нерукотворенного образа...» То был отрывок из произведения раннехристианской литературы — «Церковной истории» Евсевия. Автор «Истории» епископ Кесарии Палестинской жил в III-IV столетиях. Евсевий записывал древние предания. Одно из них еще раньше попало в письменность на сирийском языке. Знаменитый историк включил его в свое написанное по-гречески сочинение. Это предание послужило основанием установления праздника Нерукотворного Спаса (16 августа) и попало в греческий, а через него в славянский Пролог.

Во времена, повествует предание, когда «учитель праведный» проповедовал в палестинских пределах, в Едессе — маленьком, языческом княжестве на юге Месопотамии — правил тяжелобольной князь по имени Авгарь. Мучительная его болезнь была неизлечима. Он слышал, что в земле иудеев появился проповедник, которого одни считают великим пророком, а другие божественным сыном. Этот необыкновенный человек

творит исцеления единым только словом или прикосновением. До Авгаря дошли также слухи, что Иисус гоним и ненавидим иудеями. Авгарь пишет ему в письме: «Слышу же и то, господин, как иудеи ропщут на тебя и хотят тебя убить». Поэтому князь приглашает Иисуса поселиться в своих владениях, в городе Едессе — «есть бо град мой мал, но людие в нем добрии».

Гонец князя Анания, которому поручено отнести в Иерусалим это послание, по роду своих занятий художник. Ему дано от Авгаря еще одно поручение — тайно, поскольку у иудеев не допускается человеческое изображение, написать на полотне портрет — «да напишет образ Исусов отай на плащанице». Придя в Иерусалим и войдя в помещение, где проповедовал окруженный народом учитель, встал Анания в незаметном месте поодаль и начал рисовать. Но, к великому его недоумению, он не смог «постигнута воображения» Христа. И вдруг «Исус воззва и глаголя: Анание, Анание, Авгарев посолниче, дай же мне плащаницу». Художник протянул чистый плат, на котором так и не сумел ничего нарисовать. Иисус попросил воды, умыв лицо, вытерся платом, на котором «нерукотворно» запечатлелся его лик — первая христианская икона.

Это предание стало одной из основ отношения к иконе — догмата об иконопочитании, согласно которому через образ человеку сообщаются помощь, научение, спасение, а художник — участник этой таинственной связи. Именно поэтому полагались перед началом работы личное очищение, покаяние и обязательный пост. Рублев глубоко пережил и воплотил в своих будущих иконах и фресках эту мысль.

В послерублевскую эпоху был известен обычай, восходящий, очевидно, к глубокой древности. Первой самостоятельной иконой мастера должен быть Нерукотворный Спас — как бы копия чудесного

первоначала «священного искусства». Наверное, и молодой Рублев начал с такого изображения: прямоугольник ковчега, светлый плат и на нем — лицо, только лицо, человеческое, но исполненное нездешней, укрепляющей и целящей силы. Таких икон в те времена требовалось немало. Они использовались и как хоругви, знамена воинских дружин. И здесь, в походах, на полях грозных сеч, они воспринимались как помощь и утверждение. Должно быть, Спас на первой этой иконе вышел у Рублева кротким и добрым...

В среде художников, особенно зрелых мастеров, были люди с большими книжными знаниями. Естественно, здесь интересовались всем, что написано о художестве, сказаниями об иконах, иконописцах.

Среди повествований, собранных в «Киево-Печерском патерике» — сборнике рассказов о жизни выдающихся иноков первых поколений киевского монашества, — можно было прочесть о родоначальнике русского иконописания старце Алимпии. Алимпий считал даже сам материал своего художества, краски освященными и целебными и лечил больных, помазуя их кистью, которой писал. И в этом предании по-своему проявляется идея целительной помощи от искусства, служения художника страждущему человеку.

Художник по роду своей работы в храме должен был хорошо ознакомиться с тем, что сейчас называется символикой архитектуры, со значением каждой из его частей, чтобы и живописное оформление строго соответствовало этим сложным смысловым отношениям. В дружинах складывалась, без сомнения, и своя письменность. От более позднего времени дошли до нас так называемые иконописные подлинники — рукописи XVI–XVII веков, где собраны статьи о назначении этого искусства, краткие записи об изображениях композиций и отдельных людей. Здесь

говорилося о типе лиц, цвете одежд и зданий, содержались отрывки из литературных произведений — цитаты, которые художникам следовало писать на раскрытых книгах и развернутых свитках изображений. Если в подлинниках были рисунки, такие сборники называли лицевыми. Распространены были в древности и «мастеровики» — собрания рецептов, как творить левкас, растирать и смешивать краски, составлять связующее, варить олифу, подготавливать стены для фресковой росписи... Конечно, многое передавалось по преданию, от поколения к поколению художников. Но подобная письменность, обиходные справочники для работы должны были существовать и во времена Рублева.

И сам юный еще художник мог вести такие записи, знакомиться с подобными рода сведениями, которые собирали другие ученики или мастера.

* * *

Вскоре после Куликовской битвы на горизонте московского искусства появится значительный художник, знаменитый грек Феофан. Судьба сведет пути Рублева и Феофана. В будущем им предстоит работать в одной дружине. Жизнь и труды Феофана на Руси достаточно подробно отражены в современных ему письменных источниках. Это не только упоминания о его работах в новгородских и московских летописях. Сохранился драгоценный документ, письмо-воспоминание о Феофане его друга, замечательного русского писателя Епифания, инок Троице-Сергиева монастыря, прозывавшегося у современников Премудрым.

Известия летописей, живые, яркие воспоминания Епифания, сохранившиеся до наших дней фрески и

иконы Феофана — все это вместе позволяет представить облик незаурядного человека и великого художника, который немало значил в творческой судьбе Рублева. Феофан появился на Руси в конце семидесятых годов XIV столетия уже зрелым мастером. Очевидно, с его собственных слов Епифаний перечисляет местности, где греческий художник работал до своего приезда в Новгород: Константинополь, остров Халки, Галата, Кафа — нынешняя Феодосия в Крыму.

В 1378 году в Новгороде боярин Василий Данилович и «уличане» — жители Ильинской улицы заказали Феофану «подписать» церковь Спаса Преображения. Эта роспись в значительной своей части сохранилась до наших дней. Безудержный темперамент, смелая и свободная, как бы под молниеносными ударами кисти возникающая, эта живопись потрясла современников. Люди у Феофана изображены в состоянии исключительном, внутренняя жизнь доведена до предельного накала, заострена до последней возможности. Цвет росписи выглядит сейчас, возможно, по-иному — шестьсот лет способны изменить звучание живописи даже в такой «вечной» технике, как фреска. Какие-то тонкие оттенки красочного звучания утрачены. Монохромный, красновато-коричневый колорит вначале не выглядел столь сумрачно. Но и в ликах феофановских святых видно подчас трагическое борение, встреча с божественным потрясает человеческую природу. Мир его фресок — это движение, драма, потрясение. Созерцание, тихая погруженность, внутренний покой им совершенно чужды.

После 1378 года Феофан перебирается в Нижний Новгород. Об этом мы знаем от Епифания, летописи о работах «гречина» на берегах Волги не упоминают. О них можно судить лишь предположительно. Придворный Архангельский собор в Нижнем Новгороде

сгорел в 1378 году. Археологические раскопки, которые проводились уже в наше время, показали, что этот храм-усыпальница нижегородско-суздальских князей расписан до пожара. Впоследствии он, очевидно, уже не возобновлялся. В городе было еще три каменные церкви. Древний Спасский собор начала XIII века перестраивался в 1350–1352 годах. К тому времени главный городской храм сохранял богатое и старинное убранство — полы из медных плит и медные врата, «писанные златом». От этого храма не осталось сейчас никаких следов, неизвестно даже место его расположения. Феофан мог, конечно, «подписывать» его, но это предположение маловероятно. «Гречин», безусловно, не один, а с дружиной, что помогала ему в Новгороде, приглашен был в Нижний как стенописец. Для писания икон могли найти мастеров и поближе. Думать, что главный храм большого и достаточно богатого княжества после 1352 года более четверти века простоял без фресок, трудно.

Остается еще два возможных места трудов Феофана в Нижнем. В 1370–1371 годах здесь были построены одна за другой две белокаменные церкви. Для их росписи или, по крайней мере, для росписи одной из них сюда и был приглашен знаменитый грек. На самом берегу Волги, на Нижнем Посаде у причала высился — отражался в речной воде храм Николы на Бечеве. Святой Никола почитался покровителем торговцев, плавающих и путешествующих. Церковь в его честь стояла у реки, где проходили «бечевой» древнерусские судоводцы — бурлаки. Если здесь и пришлось работать Феофану, то его фрески погибли еще в 1520 году, когда Никольский храм разрушился от большого пожара.

В городском Благовещенском монастыре по заказу московского митрополита Алексея построили, по слову его жития, «церковь камени прекрасну». Митрополит, который сам посетил в 1370 году Нижний Новгород,

заботился о ее украшении — «всяческими добротами украси...». Скорее всего, с поручением Феофану расписать митрополичий храм и связана его поездка в этот город^[29].

Подробности работы здесь греческого мастера чрезвычайно важны для выяснения «темных» мест биографии Рублева, и прежде всего очень важного вопроса — когда и где могли встретиться оба художника — начинающий и прославленный?

Вряд ли Феофан, работавший быстро и увлеченно, мог надолго задержаться с росписью одного или двух, в крайнем случае трех нижегородских храмов. Год-два, самое большее три ушло на выполнение местных заказов. Дальше феофановская дружина должна была ждать других приглашений. Конечно, она могла жить созданием больших иконостасных или более мелких икон. Их можно было писать и в холодное время, сидя в теплых хорах. Могли быть заказы и на лицевые, с заставками и миниатюрами драгоценные рукописи. Во всяком случае, какую-то часть 1380-х годов Феофан провел в Нижнем. Есть свидетельство, что у него были здесь русские ученики-подражатели. До наших дней в соседнем с Нижним Новгородом Городце сохранилась примечательная икона начала XV века^[30]. На иконе изображен Илья-пророк в пустыне в окружении сцен из его жизни. Местный мастер перенес в это произведение многие приемы феофановских стенописей — свободные композиции, заостренную выразительность, мрачноватый, тяготеющий к монохромному звучанию колорит. Возможно, работая в Нижнем, Феофан познакомился с местным мастером Прохором. Впоследствии, когда им придется вместе работать, летописи укажут происхождение старца Прохора — «с Городца».

Произведения греческого искусства высоко ценились и в Нижегородско-Суздальском княжестве. То была оценка не только художественная. Греки — наследники самых первых времен христианства, хранители древнейших святынь. Привлекали и широкая образованность, «изящество» мысли византийских выходцев. В 1381 году находившийся в Константинополе суздальский епископ заказал здесь написать для соборов обоих больших городов своей епархии одинаковые иконы Богоматери-Одигитрии (Путеводительницы) — точные копии с почитаемого в столице Византии образа. Их привез на Русь грек-монах, который славился выдающимся образованием. В летописи он назван философом: «Дионисий, епископ Суздальский, присла из Царягорода с чернецом с Малахием с философом, переписа образа два пречистые Одигитрии... в той же образ и в меру, в широту и в высоту, и поставлен бысть в соборных церквах, един в Новгороде Нижнем, а другой в Суздали».

Наверное, Феофан видел эти иконы, помнил греческий их подлинник. Не исключено, что встречался со своим земляком — «философом» Малахием, беседовал с ним на родном языке, показывал свои работы.

Первые сведения о трудах Феофана в Москве относятся к 1395 году. Вероятно, что он стал великокняжеским мастером и начал работать в московских пределах раньше этого времени. Когда это случилось, точно установить невозможно. Следует исключить начало 1380-х годов. Вряд ли могли еще быть окончены его труды в Нижнем к лету 1382 года, когда Москва подверглась страшному разорению от набега ордынского «царя» Тохтамыша.

Набег был неожиданным. Дмитрий Донской выехал срочно из Москвы собирать на битву союзных князей. Но многие отказали Москве в помощи. Всплыли какие-то

старые княжеские счеты и разномыслия: «обретется разность в них, бывшу же промеж ими неодиначеству и неимоверству». Не помянули князья русские, писал с горечью летописец, что город бывает крепок, когда брат помогает брату, когда все живут в единстве по пророческому слову: «Коль добро и коль красно, еже жити братии вкупе». В Москве, которая осталась без князя, начался мятеж. Одни хотели обороняться, другие пытались бежать из города. Покинул столицу и недавно поставленный митрополит — болгарин Киприан. Москва в то лето напоминала летописцу волнуемое бурей море — «граду же мятущуся, аки морю в велице бури». Город взяли хитростью. Пришедшие с ордынцами младшие нижегородские князья заявили горожанам, что Тохтамыш «на князя великого вашего ополчился есть», а на жителей не держит гнева и требует лишь обычных даров, чтобы вышли москвичи ему навстречу «с честью и с дары». «Отвориша бо врата градныя, — продолжает горькую эту повесть летописец, — и вышли с дары многими ко царю». Впереди шли «власти» — архимандриты и игумены московских монастырей, священники с крестами в руках. Следом выходили из городских ворот бояре и иные знатные, «болшии» люди и «потом весь народ града Москвы». Ордынское войско набросилось с саблями на это беззащитное, мирное шествие. Погром города был чудовищным. На памяти москвичей такого не бывало. Москва, «велик и чуден град», была сожжена, перебито около 25 тысяч жителей. Разграблены храмы и купеческие дворы, расхищена великокняжеская казна. Множество икон, ободранных, лишенных драгоценных украшений, валялось по городским улицам. «Бе же в то время видети в граде на Москве плачь и рыдание и вопль мног и слезы и крик неутешимый и стенание многое и печаль горькая и скорбь неутешимая, беда нестерпимая, мука ужасная и горесть смертная, страх, ужас и трепет».

Разорение Москвы от Тохтамыша воспринято было тогда как историческая катастрофа. «Преже бе велик и чуден град, — скорбит летописец, — и многое множество людей бяше в нем... В се же время изменися доброта его и отыде слава его...»

Москва скоро оправится, оживет. Но в ту осень город был пуст. Пепелища на месте улиц, выгоревшие изнутри, почерневшие каменные храмы, наполненные трупами. «И не бе в них пения, ни звоненья, никого же приходяща к ним... никого же в граде осталось, но бе пусто в нем...»

Вряд ли и Рублев мог находиться тогда в Москве. По данным летописей, к лету 1382 года, еще до нашествия ордынцев, была достроена рухнувшая за два года перед тем Успенская церковь в Коломне. Его дружина могла работать там в то лето. Пограничная Коломна раньше других получила вести о надвигающейся опасности. Епископ Герасим уехал на время в Новгород. Вполне возможно, что иконописцы последовали за ним или через Москву двинулись на север, к Твери, Вологде — Дмитрий Донской с семьей спасался в Костроме, Владимир Андреевич переживал беду в Волоке Ламском.

Маловероятно, что непосредственно после 1382 года разоренная Москва могла вести большие художественные работы. Но через десять лет они возобновляются. В 1392 году расписывается Успенский собор в Коломне — «подписана бысть на Коломне церковь камена Успение Богородици, юже созда князь Дмитрей Ивановичь дотоле еще за десять лет». Возможно, для этой росписи приглашен был и Феофан. Работы в очень большом по тем временам храме собрали многих, если не всех, московских мастеров. Среди них должен был трудиться и Рублев, чей талант и умение вызревали, крепились.

Много событий произошло за десятилетие со времени последнего разорения Москвы. Не было уже в живых Дмитрия Донского. Он скончался тридцати девяти лет от роду в 1389 году. «Самодержцем всея Русския земли», отраслью многоплодной от корня ее «собирателей» назван был великий князь в посмертной о нем повести. Поминались его победы над «погаными». Заступником русских людей «и избавителем от всех злых, находящих на нас», остался он в народной памяти.

А осенью 1392 года, когда уже зацвела нежными цветами стенопись коломенского храма, еще одна горькая весть облетела московские пределы. Умер Сергей Радонежский. Уходили люди той, ставшей уже историей героической эпохи.

Коломенская церковь Успения была для Московского княжества особенной, памятной. «Возможно, — считает современный исследователь Н. Н. Воронин, — что поводом к ее закладке было торжество первой победы над монголами на реке Воже (к югу от Коломны) 11 августа 1378 года, незадолго до праздника Успения. Разрушение Успенского собора в 1380 году коснулось, очевидно, лишь его верха, так как оно не помешало князю Дмитрию молиться в соборе перед походом на Куликово поле. Храм был восстановлен вскоре после Куликовской битвы».

Создание этого храма для многих поколений русских людей связалось с Донским побоищем. В документах XVI века церковь так и звалась Успенской Донской. Здесь был придел в честь Дмитрия Солунского — тезоименита великого князя, мученика, который во многих странах почитался покровителем воинов, сражающихся за христианскую веру. Теперь на месте церкви времен Дмитрия Донского в Коломенском кремле стоит обширный собор, построенный в XVII веке. Первоначальная церковь была, по слову видевшего ее

иностранный путешественник, «весьма величественна и высока». Была она сложена из белоснежных известковых блоков, торжественно возносились ввысь три ее главы.

Росписи храма не сохранились, но здесь, по преданию, находилась икона Донской Богоматери. Впоследствии она попала в придворный Благовещенский собор Московского Кремля. В наше время Донская икона украшает собрание древнерусской живописи Третьяковской галереи. О ней спорят исследователи, но при всех оттенках мнений остается нечто общее в воззрениях науки на это выдающееся произведение — оно тесно связывается с кругом Феофана. Спорным остается, написана ли икона самим греком или — это предположение всего более вероятно — создана мастером из его окружения. Ласковое выражение лица Марии, внутренняя теплота образов пленили современников. Художники из мастерской Феофана заговорили в этом произведении иным языком, чем в Новгороде, выразили иные настроения — надежды и покоя. Если начинающим мастером Рублев уже работал в 1390-х годах в Коломне, образ Донской открыл ему многое...

Есть одно свидетельство, правда спорное, о возможной работе Феофана, а следовательно, и его дружины в соседнем с Коломной Серпухове. Епифаний Премудрый в своих воспоминаниях о «преславном мудроке, зело философе хитром Феофане Гречине» пишет о его странных, невиданных доселе на Руси творениях. Грек расписывал не только церкви, но и княжеские терема. Терем у князя великого «незнаемую подписью и страннолепно подписан». Столь же «незнаемой» была роспись во дворе князя Владимира Андреевича. «У князя Владимира Андреевича, — вспоминает Епифаний, — в каменной стене саму Москву тако же написавый», то есть был написан вид Москвы,

ее панорама. О каком дворе серпуховского князя говорит писатель? Без всякого сомнения, был у него двор в Серпухове. Но летописи упоминают и о дворе великокняжеского двоюродного брата в Московском Кремле. Что подразумевает Епифаний под выражением «в камене стене»? Если речь идет о каменной ограде — «городе», то подразумевается не Серпухов с его дубовой крепостью, а белокаменный московский град.

Если же имеется в виду терем, то данные о каменных дворах Владимира Андреевича как в Серпухове, так и в Москве отсутствуют. Как бы то ни было, а Феофан был связан с князем Владимиром, работал по его заказу. Упомянутая у Епифания панорама Москвы, скорее всего, написана была в Кремле стольного града. Но нельзя исключить, что Феофан участвовал и в художественном украшении Серпухова после разорения Тохтамыша.

С середины девяностых годов московские летописи начинают упоминать Феофана, который работал тогда в кремлевских храмах. Первая такая запись относится к 1395 году: «Июня в 4 день, в четверг, как обедню починают, начата бысть подписывати новая церковь каменная на Москве Рождество святая Богородицы, а мастера бяху Феофан иконник Гречин философ, да Семен Черный и ученицы их».

Среди безымянных учеников был, вероятно, Рублев. «Такое предположение не покажется смелым, не потребует даже особых доказательств» (М. Н. Тихомиров). Через десять лет Рублев станет уже в Феофановой дружине мастером, будет трудиться вместе со своим бывшим учителем в том же Кремле.

О загадочном иконнике Семене Черном, который в 1395 году упомянут в первый и последний раз в летописи, не осталось больше никаких сведений. Но существует, правда, нуждающееся в доказательствах предположение. С конца XIV века и до своей смерти

Рублев тесно будет связан с художником-монахом, своим другом и «спостником» Даниилом Черным. Совместные их работы покажут, что Даниил как художник принадлежал к более старшему, сравнительно с Рублевым, поколению, работал в более древней, архаической манере. Не есть ли Семен и Даниил одно и то же лицо, если считать, что Семен — мирское, светское, а Даниил — монашеское имя иконника, имевшего прозвание Черный? Некоторые исследователи склонны положительно отвечать на этот вопрос.

Летом 1395 года, когда художники, возглавляемые Феофаном и Семеном Черным, расписывали придворную вдовы Дмитрия Донского Евдокии церковь Рождества Богоматери, Русь облетела весть, страшная, грозная. На южные русские границы двигались полчища Тамерлана, Темир-Асака, по названию наших летописей. «Железный хромец», завоеватель Китая, Средней Азии, Закавказья, разбил Тохтамыша и вышел с несметным войском к окраинным русским городам. Захвачен и разорен был Елец. Великий князь Василий Дмитриевич собрал многие войска и стал у Коломны, по берегам Оки. Русь готовилась к сопротивлению, но уже тогда было ясно, что силы слишком неравны. «Граду же Москве пребывающу в смущении...» Москва наполнилась множеством беженцев, которые надеялись пересидеть осаду за каменными ее стенами. Среди горожан распространились страшные слухи. Говорили, что завоеватель возвещает русским «грозы и прещения». И «готовится воевати Русскую землю и... похваляется ити к Москве, хотя взяти ее и люди Русския попленити и места свята разорити, а веру христианскую искоренити, а христиан гонити, томити и мучити, пещи и жещи и мечи сещи». В словах книжника собран весь горький опыт народного страдания, опыт многих поколений.

По обычаю московский митрополит Киприан объявил дни всенародного очищения — вся Москва от мала до велика начала пост. Люди приносили обеты, каждый «по силе своей». В многочисленных до отказа набитых людьми московских церквях запылали свечи, целыми днями пелись молебны. И не было видно и не чаялось иной помощи и иной надежды. Великий князь с братьями по совету с митрополитом решили в начале августа перенести в Москву из Владимира древнюю святыню Северо-Восточной Руси — Владимирскую Богоматерь. Еще с XII века, со времени княжения Андрея Боголюбского, пребывала эта, чтимая как чудотворная, икона в Успенском Владимирском соборе.

Торжественным, печальным шествием далеко за город по Московской дороге провожал Владимир свою икону 15 августа, в самый день Успения Богоматери. Когда 25 августа икону подносили к Москве, за городскими валами, в поле бесчисленное множество москвичей вышло навстречу — в «сретение» «пречистого и пречудного образа». На месте «сретения» устроилась вскоре церковь в честь этого события, а впоследствии — Сретенский монастырь. Сретенкой называется и улица — путь шествия с иконой в сторону Кремля. Потом начнут изображать эту встречу в миниатюрах, на иконах.

А тогда, в августовские дни 1395 года, в «сретение» прославленного древнего образа выходили и иконописцы. Можно представить себе их тесную небольшую толпу на одной из московских улиц. Феофан, Семен и позади в толпе иных тридцатипятилетний Рублев...

То была встреча с мольбой и надеждой. Неожиданно, по причинам, о которых на Руси не ведали, Тамерлан не пошел далее Ельца и повернул в степи... Счастливое освобождение весь народ русский

воспринял как помощь — заступление Марии — «крепкой в бранях христианскому роду помощницы».

По обычаю, когда древняя икона должна была вернуться во Владимир, для Москвы на память о событиях написана была «запасная» Владимирская, ее «мера и подобие». Древнерусские «меры и подобию» не были тем, что в новое время стало называться копиями. Строго соблюдая размер и композицию изображения, художники были свободны не только в колористическом решении. Они выражали свое отношение к изображенным лицам, свое понимание «розмысла душевного», настроения.

Первая на Москве «мера и подобие» Владимирской не сохранилась, но, возможно, ее написание было поручено тогда Рублеву. Не о ней ли говорит опись XVII века, поминая образ «Пречистой Рублева письма»? В наши дни в Успенском соборе Московского Кремля находится другая «запасная» — несколько более позднего времени. Современные исследователи датируют это произведение первой четвертью XV века и определяют художественную среду, в которой оно создано, как «круг Андрея Рублева». В широких медвяно-желтых полях иконы — нежно склоненная к младенцу-сыну юная, кроткая, почти робкая мать. Ласковое доброе лицо. Светлое и беззаветное приятие всего, что ей дано свыше, в округлых, тихих глазах...

Есть предположения и о других работах Рублева того времени. Через четыре года после исполнения заказа вдовы князя Дмитрия, в 1399 году, Феофанова дружина работает в Архангельском соборе — великокняжеской усыпальнице: «Того же лета подписаны церкви на Москве архангела Михаила, а мастер Феофан иконник Гречин со ученицы своими». Летописец не называет поименно других художников, кроме самого Гречина, но среди учеников, несомненно, безымянный пока еще Рублев.

Как яркая комета, простоявшая более десятилетия над горизонтом московского художества, тогда сверкало имя Феофана. В этом свете почти не видно было иных имен. В 1390-е годы, когда Рублев определенно уже работал в числе других с Феофаном, он многому научился у блестящего греческого художника. Но сумел при этом преодолеть подражательство, создать свой способ письма, который выражал русские идеалы, собственный глубокий мир.

Благодаря Епифанию мы сейчас можем себе представить личность Феофана, который так поразил современников. Заезжий греческий художник и русский писатель-монах были духовно близки. Тому доказательство — любовный, местами восторженный рассказ Епифания, а также собственное свидетельство рассказчика, что и Феофан любил его, почасту с ним беседовал. Эта беседа могла вестись и по-русски, и на родном языке художника — Епифаний хорошо знал по-гречески. Воспоминания и летописи сходятся в определении выдающегося ума и образованности грека, называя его философом. Не расходятся эти источники в оценке его художества. Для летописцев XIV века едва ли не все русские художники, работающие с Феофаном, — его ученики. Епифаний подчеркивает его исключительный дар в разных видах изобразительного искусства — в украшении книг, писании икон и стенописей. Феофан, по его словам, «книг изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцах, иже многи различны, множае четверо десятичисленных (больше сорока. — *В. С.*) церковей каменных своею подписал рукою...». Знатоков искусства тех лет удивляли редкостные композиции его стенописей, «страннолепные» росписи княжеских теремов, невиданные рисунки, в частности, сделанное по заказу Епифания на листе бумаги изображение константинопольского храма Софии. Некоторые из этих

«новостей» московские художники тщательно изучали, перерисовывали, «друг от друга приемлюще».

Не менее привлекала москвичей сама личность художника. Открытый, разговорчивый, будучи блестящим мастером-импровизатором, он любил работать при людях в умственных с ними беседах. Не пользуясь образцами, на память, он «знаменил» — набрасывал композиции, писал быстро, то подходя к изображению, то отходя от него, проверяя впечатление от живописи на расстоянии. Так он и работал, «изобразуя писаше, ногами ж без покоя стояще, языком же беседея с приходящими глаголаше, а умом и дальная и разумная обгадоваша, чувственныма очима разумную видеше доброту...». «Разумная доброта» — осмысленная красота его искусства поражала, как и его беседы. Феофан уже хорошо знал русский язык, и русским его собеседникам нельзя было не удивляться отточенности, изощренности его мысли: «...не мощно еже не почудитися разуму и притчам его и хитростному строению...»

Много ездивший, он легко сходилась с людьми, но держался, судя по обмолвкам Епифания, с чувством большого достоинства, вызывал к себе почтительное отношение. Нелегко было, например, просить Феофана о какой-либо работе. Епифаний пишет, с каким внутренним напряжением он решился наконец «понудить» Феофана начертать для него на листе бумаги изображение Софийского собора. «Аз видя себе от него любима и не оскорбляема и примесих к дерзости безстудство и понудих его, рекий: „Прошу у твоего мудролюбия да шарми (красками. — *В. С.*) накартаеши изображение оныя церкви святыя Софии, иже в Цареграде...“»

«По всему складу своего характера Рублев был полной противоположностью Феофана. Феофан живой, общительный, подвижный, был полон потребности

воздействовать, убеждать, волновать. Рублев был сосредоточен, погружен в себя, немного робок, но настойчив в исканиях и в сердце своем хранил тот жар, который тем больше согревает, чем глубже он запрятан. Свидетель предзакатной вспышки Византии Феофан вынужден был покинуть родину и чувствовал себя на чужбине немного отщепенцем... Рублев жил более цельной и здоровой жизнью, вместе со своим народом, вступившим на широкий путь исторической жизни» (М. В. Алпатов).

Да, Рублев был человеком иного, чем Феофан, склада, но главное, чему научился он у греческого мастера, — это огромная свобода в переживании традиции, живое, свое отношение к искусству, его «разумной доброте».

Феофан в России не только говорил на русском языке. Менялся на Москве и язык его творчества. Работа совместно с русскими мастерами обогащала взаимными влияниями. Фрески обеих расписанных московской дружиной Феофана церквей не сохранились. Но вряд ли московские стенописи были подобны потрясающим, неистово-темпераментным фрескам, созданным им в Новгороде.

Свидетельством новых настроений Феофана и его окружения осталась не только Донская Богоматерь. В конце XIV или в первые годы XV века в Москве сложилась целая школа художественного украшения рукописей. Родоначальником ее признается все тот же Феофан. Возможно, что наиболее определенный вклад Рублев внес в создание миниатюр и заставок Евангелия Хитрово^[31]. Ему приписывается изображение ангела — символа евангелиста Матфея. По-видимому, Рублевым же написаны некоторые из буквиц в виде растений, животных и птиц в этой книге. «Своеобразие и обаяние стиля Рублева в этом произведении проявилось вполне;

гармония и светлость нежных холодноватых красок, как бы излучающих свет, глубоко человеческая задушевность образов, приверженность к композиции в круге, свободная грация и ритм, достойные искусства древних греков, трогательное внимание к миру животных и растений. Все изображенное — от юношески сильного задумчивого ангела с книгой в руках (символа человека и его стремления к знанию), который стремительно вступает в сияющий золотом круг, до голубой цапли, как бы размышляющей над кротко взирающим на нее змеем, полно ясности, силы и всеобъемлющей ласковости» (Н. А. Демина).

Особенно близок ангел в Евангелии Хитрово к будущим рублевским фрескам 1408 года во Владимире. Образы этой фресковой росписи принято называть «родными братьями и сестрами» миниатюр и заставок Евангелия. 1380-1390-е годы — время сначала обучения, а затем и созревания Рублева как самостоятельного художника. В эти же годы произошло поворотное событие в его жизни. Рублев стал монахом.

«В СОВЕРШЕНИИ, В ХУДОЖЕСТВЕ, В МУЖЕСТВЕ»

В 1405 году, когда летописец впервые упоминает имя Андрея Рублева, знаменитый уже мастер будет назван у него чернецом. Приняв неотменяемые, пожизненные иноческие обеты, чернецом создал он все свои известные сейчас достоверные произведения. Ни один исследователь, который обращался к творчеству художника, не мог обойти молчанием это обстоятельство, не поставить вопрос о том, как и в чем иноческая среда повлияла на Рублева, что ему дала. Тем более биограф не имеет права уйти от осмысления весьма многих проблем, связанных с его монашеством. Время и причина вступления художника на этот путь — еще две нелегкие загадки рублевской биографии. И ответ на них можно найти лишь в очень подробном и объективном рассмотрении особенностей жизни монастырей той эпохи, роли, которую они играли в культурной и общественной жизни Руси.

Итак, в 1405 году — свидетельство современника не вызывает никаких сомнений — Рублев уже был монахом. Но эта дата не определяет времени пострижения, которое могло произойти и незадолго до указанного года, и в ранней юности.

В тексте XVII века — «Сказании о святых иконописцах» среди нескольких сведений о жизни художника есть одно, позволяющее пролить некоторый свет на эту сторону его биографии. «Сказание» повествует о том, что в двадцатых годах XV столетия игумен Троице-Сергиева монастыря Никон пригласил для работ в своей обители двух монахов-художников, живших, по-видимому, в то время в Андроникове монастыре, — Даниила Черного и Андрея Рублева. Они

согласились писать иконы и фрески — «умолени быша», то есть были упрощены по той причине, что «прежде быша в послушании у преподобного Никона».

Эти слова можно понять по-разному. Возможно, в свое время оба художника были монахами монастыря, где Никон игуменствовал. Сам Никон, первоначально инок серпуховского Высоцкого монастыря, стал троицким игуменом незадолго до смерти Сергия Радонежского, последовавшей в 1392 году, но вскоре удалился на шесть лет в затвор — полное уединение и лишь к 1398-1399 годам вновь возвратился на игуменство.

Из «Сказания» видно, что оба художника не были в общении с Сергием. В противном случае автор упомянул бы об этом важном обстоятельстве и назвал бы их его учениками-собеседниками. Следовательно, в Троицком монастыре они появились после смерти Сергия. Но из этого вовсе не вытекает, что Рублев не мог прийти к Никону и стать в «послушание» к нему уже монахом, давним постриженником другого монастыря. Правда, слова «быша в послушании» можно переводить и в более узком смысле — художники были в монастыре Никона послушниками, прошли первые испытания перед пострижением.

Принимая это второе значение понятия «послушание», следовало бы ограничить даты, когда Рублев мог стать на иноческий путь, или 1392 годом (вскоре после смерти Сергия), или между 1399-1405 годами. Но это слово употреблялось еще и в третьем значении, которое послужило основанием для тонкой и остроумной гипотезы — нового прочтения текста «Сказания о святых иконописцах»^[32].

Она основывается на том, что в это понятие входило не только пребывание послушника или монаха в монастыре в подчинении его игумена, но и жизнь

новоначального, готовящегося к постригу в келье у опытного уже инокa с целью научиться монашескому «деланию». Поэтому не исключено, что речь идет о послушничестве не у Никона-игумена, а у него же, когда он был просто монахом в серпуховском Высоцком монастыре в 1380-х годах. Принятие этой гипотезы открывает новые возможности в прочтении почти полностью утраченных страниц творческой жизни Рублева. В Серпухове и соседней Коломне он мог начать путь художника в сложившейся дружине мастеров.

Возможно, тогда же произошло знакомство молодого Рублева с необыкновенными иконами, которые находились в иконостасе собора Высоцкого монастыря^[33]. Они были присланы из Константинополя в Серпухов вскоре после 1387 года пребывавшим в византийской столице первым высокоцким игуменом Афанасием. Эти иконы окажут заметное влияние на Рублева, которое со временем отзовется в его зрелых произведениях. Когда около 1408 года или несколько позже он напишет иконы, известные нам теперь под названием Звенигородского чина, то впечатление, которое произвели на него хранившиеся в Серпухове творения столичных византийских мастеров, в значительно переосмысленном виде отразится в этих работах. С переходом Никона на троицкое игуменство возможно соотнести дальнейшее пребывание чернеца Андрея в Спасо-Андроникове монастыре, который был связан давними и прочными узами с Троицким.

Таким образом, первые шаги Рублева к монашеству могут относиться к восьмидесятым годам XIV века, когда ему не было еще тридцати лет.

В последние годы среди некоторых исследователей Рублева (В. А. Плугин) наметилось мнение о поздней дате его пострижения. Оно основывается на том, что в дошедших до нас рукописях монастырского

происхождения не чувствуется большой культуры оформления, которая свидетельствовала бы о существовании прочной художественной традиции в монастырях того времени. Отсюда делается вывод о том, что не монастыри, а светские, скорее всего княжеские мастерские были теми светильниками высокого искусства, от огня которых было возжжено великое искусство Рублева. Из этого следует, что Рублев был первоначально великокняжеским мастером, мирянином, и достаточно поздно, незадолго до 1405 года, уже будучи знаменитым художником, в возрасте около сорока пяти лет стал чернецом.

Действительно, дошедшие до нас монастырские рукописи в большинстве своем оформлены очень скромно, но это не означает, что в монастырях не было больших художников. Известно, что Рублев был иноком подмосковного Андроникова монастыря. Естественно, его произведениями украшены были храм и, может быть, монастырская книжница. У него и у другого здешнего художника, тоже инока, Даниила Черного, наверняка были ученики, дружина иконников. Их творения не дошли до нашего времени, однако из этого обстоятельства отнюдь не вытекает, что в монастыре при живых Рублеве и Данииле не было высокой художественной культуры. Слишком обрывочны наши сведения, лишь осколки художественных сокровищ прошлого сохранило для нас время...

К началу XV века и, по крайней мере, до шестидесятих годов того же столетия, судя по дошедшим письменным источникам, разные виды искусства процветали в московском Симонове монастыре. Здесь работал и живописец — знаменитый современник Рублева Игнатий Грек, но о нем, кроме глухого и путаного предания, в истории не осталось никаких следов. Более того, не только среднерусские обитатели, но даже дальний Север знал в то время

замечательного иконописца — монаха Дионисия Глушицкого^[34].

Защитники гипотезы о позднем пострижении Рублева выдвигают как одно из доказательств своеобразный источник. Это не текст и не предание, а произведение изобразительного искусства — миниатюры XVI века в так называемом Остермановском летописце. Здесь изображены Рублев и Даниил во время написания (или поновления) иконы Владимирской Богоматери в 1408 году. Еще первые исследователи Рублева обратили внимание на одну странную особенность этой миниатюры — оба мастера-монаха изображены здесь без клобуков и мантий — монашеских одежд.

Но Рублев к тому времени по крайней мере более трех лет был иноком. Что это — ошибка миниатюриста? Или, быть может, автор миниатюры был настолько знаком с биографией Рублева, что помнил его еще послушником или даже светским человеком? Но это совершенно невероятно, поскольку миниатюрист работал спустя полтора столетия после изображаемых им событий. Правда, исследователи считают, что здесь в какой-то мере скопирован древний оригинал, и эта странная особенность в одеждах повторена вслед за мастером, жившим близко по времени к Рублеву. При этом не исключают и простую ошибку художника XVI века, поскольку в тексте летописи, который иллюстрирует миниатюра, отсутствует указание на монашеский сан иконописцев. Скорее всего, миниатюрист, не будучи подробно знаком с биографией художников, и написал их в светских одеждах, что по отношению к 1408 году было явно ошибочно.

Попытку определить время, когда Рублев принял постриг, на основании сравнения художественной жизни в монастырях и в княжеских мастерских делает

окончательно несостоятельной одно очень важное обстоятельство — дружины иконников и во времена Рублева, и позже были смешанными. Рука об руку в них работали и мирские, и монастырские художники. Инок мог учиться в дружине княжеского мастера и наоборот.

Итак, беспристрастный разбор скудных биографических данных, прямых и косвенных, не позволяет определенно сузить дату вступления Рублева на монашеский путь, быть может, постепенного, через достаточно длительное послушничество. Где-то между 1380-ми и 1405 годами неизвестный нам по имени послушник-иконописец стал чернецом Андреем.

В любом возрасте принятие иноческого пострига считалось огромным событием для человека. Отказ «от мира», от радостей семейной жизни, принятие строгой дисциплины послушания, телесная аскеза — уже эти самые первые и простые обеты монашеского быта требовали большой решительности, устремленности воли.

Правда, раннее монашество для художников, писателей средневековья, кроме несомненного свидетельства определенно направленных стремлений личности, имело и проверенный многовековой традицией свой, если так можно выразиться, бытовой смысл. Вступающий с молодых лет на этот путь рано обретал условия и культурную среду, которые давали возможность получить значительные знания и постоянно, говоря теперешним нашим языком, профессионально заниматься любимым творчеством. Но для художника времен Рублева была возможность равная (а по некоторым мнениям — большая) приобщения к творчеству именно в мирской среде. Значит, было у Рублева особое направление воли, желание иного, иноческого пути в жизни и искусстве. Если принять версию о позднем его пострижении, когда в монастырь ушел художник-знаменитость, имевший в

миру как будто бы все, что нужно человеку, то это свидетельствует о неудовлетворенности жизнью, о поисках чего-то более значительного (в категориях его собственной и присущей его мировоззрению системы ценностей).

Чего же искал Рублев в иночестве? На этот вопрос никто бы никогда не мог ответить, если бы мы не знали зрелых плодов его искусства. То были поиск, жажда цельности, неразделенности жизни и творчества. Он хотел сам жизненно, сущностно воплотить в личной своей судьбе те мысли и идеалы, которыми питалось и жило искусство его времени.

Древние письменные источники называют Андрея чернецом. Так в обиходе звали на Руси монахов по темному и скромному их одеянию. Само же слово «монах» греческого происхождения, переводится как «отдельный», «живущий уединенно», «отшельник». Древнерусский язык знает еще одно слово для обозначения людей, в среду которых вошел Рублев, — иноки, то есть «иные», живущие по-иному.

Отделенность от общества, безбрачие, отречение от жизненных удовольствий как способ духовного совершенствования знают многие религии. В христианстве начатки монашества зародились достаточно рано. Отдельные отшельники появились уже в III столетии нашей эры. Но в целом направление, получившее определенные очертания, монашество впервые оформилось в IV веке в Египте. Историки религии усматривают среди причин его зарождения влияние идей неоплатонизма, имевшего большое распространение в Александрии. Последователи этого учения проповедовали очищение духа путем воздержания от телесных наслаждений. Однако воздействие местной школы неоплатоников не могло быть подлинной причиной явления, которое оказалось

очень жизнестойким и быстро распространилось среди всех христианских народов. Идея его коренится глубоко в самом христианстве, в его взаимодействии с исторической жизнью человеческих обществ. Этические идеалы, присущие этому мировоззрению, если не всегда, то, во всяком случае, весьма часто приходят в противоречие с теми отношениями, которые складываются между людьми, с неабсолютностью и половинчатостью — «теплохладностью» человеческого поведения в обыденной жизни, «в миру». По-видимому, не случайно, и это отмечалось не раз в исторической науке, отшельничество проявилось именно в IV столетии, когда оскудело нравственное, социальное начало «первохристианских» общин и жизнь среди полужычного общества, по «стихиям мира сего», а не по высоте учения, перестала удовлетворять наиболее ревностных, радикальных в религиозном отношении людей. Это был своего рода протест против обмирщения, обытовления христианства. Отдельные люди уходили от общества в пустыни, принимая на себя трудности неустроенного отшельнического бытия.

На заре монашества утвердилось два типа монастырей. Один предполагал сохранение даже в большом обществе иноков отшельничества, отдельной жизни каждого монаха. Другим типом было общежитие, где объединялась в единстве быта, общности имущества вся братия монастыря. На Русь монашество было принесено из Византии едва ли не одновременно с крещением страны, в конце X столетия. По преданию, первым монастырем в стране новокрещеных русичей стала созданная переселившимися сюда греческими монахами Спаская обитель близ Вышгорода. Национальному русскому монашеству положили начало Антоний Печерский — основатель пещерного монастыря в Киеве (в 1062 году) и его ученик и преемник Феодосий.

В Печерский монастырь, как теперь общепризнано, стягивались и в нем постепенно возрастали большие культурные силы. Сам Феодосий был выдающимся мыслителем и писателем. Часть его литературного наследия, в основном нравственно-аскетические послания, дошла до наших дней и, безусловно, хорошо была известна в рублевскую эпоху. Здесь же, над пещерами на берегу Днепра, зародилось национальное искусство — первые русские иконописцы Алимпий и Григорий были печерскими иноками.

Перед нашествием монголов на Руси было немало таких очагов просвещения. Семнадцать монастырей в самом Киеве, по четыре в Чернигове и Переяславле, пять в Смоленске, по три в Галиче и Полоцке, пять во Владимире, два в Ростове, четыре в Суздале, двадцать в Новгороде и десять на его обширных окрестных землях — вот, может быть и неполный, список русских домонгольских обителей. Монгольское нашествие уничтожило многие из них. Сохранившиеся были разграблены, разорены. В огне и буре азиатского нашествия погибли собранные в монастырях бесценные сокровища письменности, искусства.

XIV и XV века стали временем нового, небывалого прежде размаха монашеского движения. За полтора столетия, до середины XV века, возникло около 180 обителей, и большинство из них — в средней полосе России и на Севере. Это движение приобрело особые черты, тесно переплетенные с национальным подъемом, охватившим русский народ накануне освобождения от татарского ига. «Русские монахи стремились к уединению, к аскетическому подвигу среди пустынной природы, уходили в леса, на берега глухих рек и озер. Чрезвычайно существенно при этом, что, несмотря на развитие на Руси в XIV веке стремления к аскетическому уединению, русские не восприняли, однако, типичного для Запада

экзальтированного аскетизма... Русские монахи и монастыри конца XIV — начала XV века очень часто подчиняли свою деятельность государственным интересам. Самое продвижение монастырей на Север было связано с культурным и хозяйственным переустройством заселяемой страны. Стефан Пермский создает „пермскую“ — зырянскую азбуку и переводит на зырянский язык книги... Сергей Радонежский пользуется своим нравственным авторитетом для поддержки московского великого князя. По одному его слову, чтобы оказать давление на нижегородцев, затворяют все церкви в Нижнем Новгороде. Он подчиняет политике Москвы Рязанское княжество. Он благословляет Дмитрия Донского на борьбу с Ордой за независимость Руси» (Д. С. Лихачев). Не случайно, что на решительную битву с завоевателями Руси выйдут и погибнут на поле Куликовом троицкие иноки Ослябя и Пересвет.

То время русского монашества дало крупных, исторически значимых людей — авторитетных учителей жизни, государственных деятелей, писателей, художников: Сергей Радонежский, Кирилл Белозерский, митрополит Алексей, Стефан Пермский, Епифаний Премудрый и другие. Из недр этого движения вышел и Рублев. «В те времена динамичной и патриотической силой проявила себя русская церковь. Митрополит Алексей и авторитетный церковный деятель Сергей Радонежский выступили решительными поборниками освобождения русских земель от тяжкого ига» (С. Наровчатов).

Сергий создал монастырь в честь Троицы — образа «божественного единства». «Троичное учение Сергия (и соответствующий ему культ), — напишет уже в наше время известный советский историк общественной мысли Древней Руси А. И. Клибанов, — являлось

стимулом народного единения, в этом его историческое значение».

Особенностью тогдашней монастырской жизни было постепенное налаживание обширной и разнообразной хозяйственной деятельности. Материальные силы государства были чрезвычайно перенапряжены. Тяжелые экономические последствия ордынского ига, огромные расходы на дань захватчикам, а позднее, с усилением Московского княжества, — на укрепление городов и вооружение войска — все это нелегким бременем ложилось на плечи народа. Новые обстоятельства требовали существенного расширения хозяйства, населения и освоения новых земель. Обширная страна населена была весьма неравномерно. Целые огромные области оставались безлюдными, их богатства — земля, леса, воды — пропадали втуне.

Новые монастыри, особенно общежительные, привлекали в глухие места не только людей, но и значительные средства, которые будущие иноки вносили в «общее житие» как вклад.

Устраивая обители в дальних, необжитых местах, они не всегда могли предположить, что пустыни населятся множеством всякого люда, у вековых лесов будет отвоевана пашня, заведется скот, наладятся рыбные ловли и пчеловодство, а потом и разные ремесла. Пройдет еще немного времени — и торные дороги свяжут ближайшие села и городки с новыми обителями, с их церквами, кельями, хозяйственными постройками, избами примонастырских слобод.

Физический труд для иноков не был новостью и не противопоставлялся духовному «деланию». Еще от первых веков существования обителей осталось такое правило: «Делай всегда какую-нибудь работу. Пусть вскапывается земля, пусть разделяются ровной межей гряды, в которые будут посажены растения или брошены семена овощей. Пусть бесплодные деревья

прививаются почками или ветками. Устраивай ульи для пчел и научись монастырскому порядку у малых тварей. Пусть плетутся сети для ловли рыб, пусть пишутся книги, чтобы и руки добывали пищу, и душа насыщалась чтением».

И в книгах, переписанных среди трудов по добыванию насущного хлеба, русские иноки могли прочесть среди иных наставлений такие слова, принадлежащие Иоанну Златоусту: «Если ты увидишь дровосека, молотобойца, почерневшего от сажи, то не презирай их за это, а восхищайся ими. Пусть не стыдится никто из занимающихся ремеслом — у них души чище... Пусть стыдятся тунеядцы и праздные».

Высокое уважение к физическому труду в этой среде, множество людей, становившихся в те времена на путь иноческого «труднечества», — все это не могло не отразиться на общем подъеме хозяйства тогдашней Руси.

С домонгольских времен лучшая, честнейшая часть русского иночества искала подвига, а не благополучной беспечальной жизни среди прекрасного пения, торжественных праздничных шествий...

Народное сознание хотело видеть в иноках духовных тружеников «за весь мир» и авторитетных судей в сложных, трагических переплетениях и драмах мирского бытия.

Общий подъем монастырской жизни именно этого, отшельнического типа в XIV веке многое определил в жизни и культуре тогдашней Руси. С Сергия Радонежского началось это движение — уходить в лесные пустыни, сначала ближние, а потом все дальше и дальше, в дебри северных лесов, на одинокое или вдвоем-втроем житье-бытье. Ко времени Рублева такие скиты постепенно становились малыми обителями с небольшим числом иноков.

Окруженные деревянной оградой избы-кельи с деревянной же церковкой посредине, с размеренным уставом и обиходом, общностью имущества, строгим послушанием, постоянным трудом, они были местом суровой, но высокой жизненной школы. Пока жизнь была трудной, здесь подбирались особые люди. Пройдут века, и, описывая по древним источникам первоначальную эпоху обители, основанной Сергием в лесах, в округе небольшого подмосковного городка Радонежа, известный русский историк В. О. Ключевский воссоздаст такую картину: «В монастыре все было бедно и скудно... все худостно, все нищетно, все сиротинско... В самой ограде монастыря первобытный лес шумел над кельями и осенью обсыпал их кровли палыми листьями и иглами... В деревянной церкви пахло лучиной... Случалось, что вся братия сидела чуть не без куска хлеба...»

Идеальная картина, возникшая перед мысленным взором историка в дали пяти веков, наверное, была не раз омрачаема — слишком трудно человеку сохранить единство и мир с другими. Житие Сергия упоминает, что он сам ушел на время из своего монастыря, услышав о честолюбивых стремлениях некоторых иноков. Но здесь упорно боролись за совершенство, кротостью и твердостью создавали общежительство, в котором современники увидели обнадеживающий свет высокой, не искаженной враждой и рознью жизни. «Пятьдесят лет, — продолжает историк, — делал свое тихое дело... Сергей, целые полвека люди, приходившие к нему, черпали в его пустыне утешение и ободрение».

Уже после смерти Сергия сюда или в иную, созданную его учениками обитель придет, чтобы стать здесь одним из многих, величайший художник Руси. Пройдут столетия, и ученые, исследователи его творчества, все до единого без исключения будут

писать о связи рублевских творений с идеями, которые воплощал в своей жизни радонежский игумен.

И все чаще и чаще на страницах книг и статей, посвященных Рублеву и его эпохе, замелькает одно слово, понятие, вокруг которого в среде историков культуры идут неутихающие споры. Речь идет о решении наукой вопроса — как творчество Рублева было связано с особым движением, которое носило название «исихазм» — молчальничество.

Это одно из древнейших направлений в монашестве, сам термин «исихаст» можно проследить с IV века. Но особенно усилилось и выросло это направление в XIV столетии. Одной из целей «исихии» — безмолвия было достижение внутренней тишины, гармонии, цельности душевных и телесных состояний, «умное восхождение» от чувственных впечатлений к «невещественному свету». Некоторые историки культуры видят в исихазме нарастание индивидуалистического начала, интерес к самонаблюдению, душевным глубинам отдельной человеческой личности. «Мистические течения, — пишет Д. С. Лихачев, — охватившие Византию, южных славян и в умеренной форме Россию, ставили внутреннее над внешним, „безмолвие“ над обрядом, проповедовали возможность индивидуального общения с Богом в созерцательной жизни... И это относится прежде всего к учению исихастов.

Центром новых мистических настроений стал Троице-Сергиев монастырь. Из этого монастыря вышел главный представитель нового литературного стиля Епифаний Премудрый и главный представитель нового течения в живописи Андрей Рублев». Новое искусство несло в себе обостренный интерес к личности, к «внутреннему человеку».

Рублев будет жить в среде учеников и последователей радонежского игумена. От них получит

он то «проникновение в смысл явлений», которое так ярко скажется в его творчестве.

У нас нет современных Рублеву свидетельств о нем как о практике «умного восхождения». Однако предание, записанное знатоком и собирателем его творений русским писателем Иосифом Волоцким в начале XVI века, рисует образ не просто созерцателя-исихаста, но исихаста-художника, который через «великое тщание о постничестве и иноческом жителъстве» сумел «ум и мысль вознести к невещественному... чувственное же око возводити к написанным образам...». Важно для биографии Рублева замечание Иосифа, что эта черта была присуща и другим, трудившимся вместе с ним художникам — Даниилу Черному и «иным многим». То была определенная, «единомысленная», одного направления среда. Под ее влиянием раскрывалось, расцветало искусство Рублева, тихое, созерцательное, того стиля и настроения, которое назовется у исследователей нашего времени стилем «психологической умиротворенности» (Д. С. Лихачев). За этим искусством стоял большой личный духовный труд. Но в самом искусстве отразился его результат — опыт просветленного, «углубленного» человека. Рублев, напишет историк средневекового искусства, «показывает не борьбу с падшей природой, а победу духа над этой природой, центр тяжести у него не в труде подвига, а в радости его плода, в благодати и легкости... поэтому при необычайной глубине содержания его искусства оно по-детски радостно и легко, полно безмятежного покоя и теплоты» (Л. А. Успенский).

У одного историка прошлого столетия есть любопытное сообщение. Память Рублева, который местно почитался в Спасо-Андроникове монастыре как святой, праздновалась здесь 4 июля, на день Андрея

Критского. Правда, до нас не дошел подлинный документ, которым пользовался историк, и мы не знаем степени его авторитетности. Но в древности было принято поминать умершего инока в день его монашеских «именин», поэтому никак нельзя исключить, что в предании сохранено имя святого, в честь которого Рублев принял постриг. День памяти Рублева соотнесен с именем критского архиепископа, жившего в VII–VIII веках. Психология монашества во все времена огромное значение придавала выбору имени. Считалось, что инок должен быть внутренне связан со «своим» святым, подражать его подвигам и личным качествам. В идеале он мыслится посильным повторением своего покровителя.

Что их сроднило, столь отдаленных во времени, помимо принадлежности к одной духовной традиции? Не то ли, что оба они были великими художниками и знатоками человеческого сердца? Первый — поэт, творец одного из самых поразительных по силе произведений средневековой лирики — «Великого Канона». Второй — художник, восславивший чистоту и красоту преображений человеческой души... Рублев, безусловно, читал житие своего тезоименита, службу ему, славянские переводы собственных творений Андрея Критского, видел и сам писал его изображения — иконные и настенные.

Важным для людей Древней Руси было и значение их имен, все равно — мирских или монашеских. Человек нашего времени живет, в большинстве случаев не ведая, что именно в переводе с разных древних языков значит его имя. В старину русские люди, особенно книжные, хорошо знали это значение и видели в нем залог собственных свойств или идеал, который необходимо воплотить в жизнь. Значение имени в связи со свойствами человека и его судьбой нередко упоминалось в церковной поэзии, в житиях.

Древнейший дошедший до нас русский словарь — толковник имен относится к XIII веку. В переводе с греческого имя Андрей значит «мужественный». Рублев об этом знал...

Пришло для него время оставить мир и «вся яже в нем» и, приняв новое имя, облачившись в иные, особые одежды, начать по иным законам другую жизнь.

Возможно, сначала было длительное время испытания, послушничества, приобщения к опыту целомудренной жизни. Целомудрие... Значение этого слова за последние столетия в известной степени изменилось. В древнее время оно было несколько иным, поэтому слово требует пояснения, как бы «перевода» на язык современных понятий. Сейчас слово «целомудрие» имеет скорее оттенок нравственного поведения лишь в одной, определенной области человеческих отношений. В сравнении с древним употреблением значение его весьма сужено, тогда оно означало целостность «мудрости», цельность и неповрежденность всего мировоззрения. Такая целостность не давалась без борьбы, без постоянной готовности человека к духовному ратоборству, к преодолению собственных нравственных несовершенств. Не случайно, по определению тех времен, отшельник — «воин, сражающийся за свое спасение». Это нашло отражение и в символике иноческой одежды.

Большое значение в этой среде имела книга и, в частности, келейная аскетическая литература, творения, что читались монахами, вероятно, отчасти и послушниками. Келейная литература, на которой воспитывалось рублевское поколение иноков, — переведенные с греческого писания Симеона Нового Богослова (XI век), аввы Дорофея (VI-VII века), Григория Паламы (XIV век) и иных авторов.

В писаниях византийского автора Григория Паламы большое место занимала проблема созидания

цельности «внутреннего человека». Палама призывает к созиданию в личности монаха сущности, а не внешних форм. Монах дает обет нестяжания, отрекается от личной собственности. Любовь к стяжанию — и это один из постоянных мотивов аскетической литературы — по выражению Паламы, «корень всех зол». «Эта несчастная страсть не от бедности, а скорее чувство бедности от нее», стяжание связано со многими искажениями человеческой природы, «это страсть Иуды».

Самая трудноискоренимая страсть — желание славы. «Страсть эта, — пишет Палама, — самая тонкая из всех страстей, ибо связана с гордостью». Тяжелое испытание для художников всех времен — приятие этих слов.

Мужественно вступая на трудный, иной, чем у большинства людей, путь, Рублев не мог не знать, что его искусство — это яркий свет, в котором виден до последней глубины его творец. Искусство не обманешь, не ослепишь надолго блеском позолоты. «Внешний» художник, каким бы сверканием мастерства, изобретательности, дарования он ни обладал, не скроет «внутреннего» — светлую или мрачно темнеющую, а иногда и просто пустую сердцевину подлинного «я».

Судя по преданию, рисуящему Рублева тихим, созерцательным человеком, и по собственным его умиротворенным, гармоничным творениям, многое в его личных свойствах было врожденным. Природная склонность к избранному впоследствии пути и личный темперамент также сыграли свою роль в сложении его как человека и художника.

Пришло время Рублеву надеть на себя иноческие одежды: клобук — воинский шлем и длинную, с плеч и почти до пят, мантию. Одно из значений этой одежды тоже воинское — броня от нападения злых сил. Все эти одежды каждодневно, до смерти напоминали ему о

пути, по которому он однажды и до конца решился следовать.

Мы не знаем точно и, быть может, не узнаем никогда места и года вступления Рублева в ряды этого воинства, но как оно происходило, какие при этом произносились слова и давались обеты, что должен он был пережить и перечувствовать, можно себе представить, обратившись к древним рукописным книгам...

Если Рублев стал иноком в Троицком монастыре, то следует помнить, представляя мысленным взором обстоятельства этого события, что тогда еще не было здесь великолепного каменного храма с изумительными иконами. Деревянная церковь, частокол монастырской ограды и шум старых деревьев над головой. Глухая, обыденная деревенская жизнь. Горстка монахов, свидетелей его обетов. Твердое, мужественное, в унисон пение, ясное круглое выпевание речитативом каждого слова из чина пострижения. Возглавлял служение игумен, если в Троицком монастыре, то Никон, ученик самого Сергия...

Первая степень иночества — пострижение в рясу без перемены имени.

Обряд этот краток. Рублев дает «честное обещание» «жити достойно...». Он слышит слова о самом себе: «И чисту его душу и тело соблюди до смерти... смирение, любовь и кротость даруй ему...» Так он должен относиться ко всему живому, и так он будет изображать творение в своем художестве — с любовью и кротостью... Художнику пришлось пережить и полное монашеское пострижение. Оно называлось в древности малой схимой, требовало перемены имени. Достоверно, что Андрей был одним из «соборных старцев» — почетнейших монахов Спасо-Андроникова монастыря. А это возможно лишь для «полного» инока. Окончательное подтверждение несут в себе

изображения Рублева на миниатюрах XVI–XVII веков, где он одет в мантию, как и подобает монаху-«малосхимнику». В период между 1405 годом и до смерти Рублев неизменно называется одним именем — Андрей. Значит, и пострижение во вторую монашескую степень, сопровождающееся обязательной переменой имени, состоялось до 1405 года. Обычно между первым и вторым пострижениями проходило какое-то время, чаще всего несколько лет... Настал и тот миг, когда Рублев стоял в знак полного смирения на паперти босым, непрепоясанным, в одной длинной рубахе... Медленно вводят его двое из братии в церковь. «Что пришел, брате?..» — вопрошает игумен. По издревле установленному чину отвечает Рублев: «Желаю жития постнического, честный отче...» Звучат вопросы и ответы. В них обет «терпети всяку скорбь и тесноту иноческого жития». Игумен читает наставление. Сосредоточен будь, инок, и тверд, «отложи житейского обычая шатание», смирись и наружно и внутренне, будь терпелив и неленив, следи за недобрыми помыслами в себе и борись с ними. Будь готов к нищете и унижению от людей. Сражайся, «яко добр воин», неси свой труд как крест...

И возглашается новое имя — Андрей. Отныне оно станет для истории единственным именем великого иконописца.

«ЛЕТО 6913»

Год 6913-й «от сотворения мира», он же 1405-й от Рождества Христова, остался памятен в русских летописях различными случившимися тогда событиями. Два предшествующих лета стояла засуха, особенно сильная в 1403 году. Мертвые от великой суши, простирались почерневшие, бесплодные поля. Высохли до дна небольшие водоемы — «бысть вода суха», по выражению летописца. Участились пожары, горели целыми улицами Новгород и Тверь. В эти два года много и быстро строили. Поднимались стены и башни городов, новые церкви. В 1403 году в тверских владениях, неподалеку от пограничных Ржева и Зубцова, в местности, называемой Опоки, срубили деревянные городские укрепления. Новый город «единого лета срублен бысть, о весне почат, а в осенине кончан». В тот же год в тверском городке на Старице построена за одно лето небольшая каменная церковь Святого Николы. В следующую осень, после пожара в самой Твери, близ города «епископ Арсений Тферский заложи церковь камению Успение на реке на Тьмаке», которая к 1405 году была уже закончена. Псковичи укрепляли оборонную мощь своего кремля — Крома, скрытого от вражеских нападений двумя реками — Великой и Псковой — и мощными крепостными стенами.

В 1404 году в Москве появилось дотоле невиданное сооружение. В Кремле, «на великого князя дворе, за церковью Благовещенья» были установлены часы. Они стояли высоко, скорее всего на башне. Издалека было видно, как каждый час появлялась на них человеческая фигура и била в колокол.

«В лето 6912 (1404) великий князь замысли часник... Сей же часник нарецается часомерье, на всякий же час ударяет молотом в колокол, размеряя и рассчитывая часы нощныя и дневныя, не человек ударяще, но человековидно, самозвонно и самодвижно, страннелепно... створено есть человеческою хитростию, преизмечтано и преухищрено». Из последних слов видно, что часы поразили москвичей не только «хитростью» своего устройства, но и красотой, ибо слово «преизмечтано» употреблялось тогда для обозначения необычайно красивой наружной отделки. Часы эти делал пришедший незадолго перед тем в Москву с Афона сербский монах Лазарь.

Самозвонному этому и самодвижному часомерью пришлось размерять время первой работы Андрея Рублева, о которой нам теперь достоверно известно из письменных источников. В летописи под 1405 годом было помещено первое известие о Рублеве: «Тое же весны почаша подписывати церковь Благовещение на князя великого дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гречин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета кончаша ю...»

Теплыми весенними днями в небольшой домово́й церкви, выстроенной, очевидно, около 1397 года «на сенях», при входе в деревянный великокняжеский дворец, три поименованных летописцем мастера вместе с помощниками-учениками принялись за подготовку всего потребного для «подписывания» храма. Замешивали известь для обмазки стен под живопись, терли краски, размечали стены и своды — где каким быть изображениям.

Работать начали едва ли не в конце зимы, чему споспешествовала необыкновенно ранняя весна, какой дотоле «было незнаемо». «Голая зима была без

снегу», — свидетельствует летописец. В конце февраля, на Масленой неделе, наступила оттепель, а в начале Великого поста на реках тронулся лед. Согласно Воскресенской летописи тогда же, но раннему теплу, «почали закладывать» каменный собор в кремлевском Вознесенском монастыре.

Через городской торг у восточной стены крепости во Фроловские ворота потянулись подводы с белым камнем из подмосковного Мячкова, с лесом для строительных мостков. Работный люд рыл землю для подошвы будущего храма. Его строили по заказу вдовы Дмитрия Донского великой княгини Евдокии. Эта необыкновенная женщина, с которой были хорошо знакомы Феофан Грек и, несомненно, Андрей Рублев, начинала дело, которое ей не суждено было закончить. 7 июля 1407 года Евдокия, в монашестве Ефросиния, скончалась и была погребена в недостроенной Вознесенской монастырской церкви. «При ней немного ея (церкви) сделано», — отметит летописец. На основании «немного сделанного» некоторые источники относят начало строительства церкви к 1407 году. Но далеко не все храмы строились «во едино лето», а в подробном и наиболее обстоятельном рассказе об истории этой постройки, который читается в Воскресенской летописи, сказано под 1467 годом, что «заложена была церковь великою княгинею Евдокиею прежде сего за шестьдесят лет и два лета», то есть в 1405 году.

Московский Кремль, «град», как называли его москвичи, располагался на том же месте, что и в наши дни, при впадении Неглинной в реку Москву, но выглядел тогда по-другому. Сейчас в Кремле не сохранилось ни одной постройки тех времен, если не считать церкви Рождества Богородицы 1394 года, которая оказалась к нашему времени застроенной со

всех сторон и даже сверху обширными сооружениями Кремлевского дворца.

Но тот Кремль, который был перед глазами чернеца Андрея, где он работал, где бродил в свободное время, в чьих соборах созерцал старинные произведения художества, мы все же в какой-то мере можем себе вообразить.

Исследования археологов и историков архитектуры, свидетельства летописей, сохранившиеся иконы, которые видел здесь Рублев, дают возможность в некоторой мере представить облик московского великокняжеского «града» и впечатления, которыми он мог одарить художника. Увидеть «мысленными очами» тогдашний Кремль помогает и то обстоятельство, что основные его сооружения стояли на тех же местах, что и дошедшие до наших дней, преемственно сохранялась, говоря современным языком, традиционная планировка. Еще не было красных кирпичных стен, начатых строительством восемьдесят лет спустя. «Град» был белокаменный, с зубчатыми, как и сейчас, верхами стен и башен. Круглые угловые и проездные башни имели островерхие деревянные кровли. Крепостные сооружения из белого камня были возведены еще в детские годы Рублева, в 1367 году, когда юный московский князь Дмитрий Иванович «славный град свой Москву стенами чудными огради». Они были сравнительно невысоки, эти стены. При татарских набегах, сообщает летопись, конным татарам удавалось иногда сбивать с них пиками защитников крепости, «бе бо граду тогда низку сушу». Но первый «град» Москвы в свое время стал воплощением ее мощи. Враждебные Москве княжества связывали построение каменной крепости с ее силой, возросшей настолько, что московские князья стали господствовать среди других «по своей воле». «На Москве, — писал по свежим следам событий тверской книжник, — почали ставите

город камен, князей русских начаша приводят в свою волю...» По подножию высокого обрывистого холма, который выходит к Москве-реке, вдоль ее берега шла нижняя кремлевская стена, укрепленная тремя башнями. Угловая юго-западная носила название круглой Свибловой стрельницы. Она стояла в низине, при впадении в Москву-реку Неглинной. Ниже по течению Москвы, приблизительно в середине стены, напротив собора Архангела Михаила, который высился на краю холма, можно было выехать к воде через проездные Чешьковы ворота, также увенчанные башней. В юго-восточном углу крепости, там, где стена поворачивает к северу и поднимается от приречной низины вверх, располагалась еще одна круглая башня. Несколько севернее, у проездных Тимофеевских, или Нижних, врат (они носили также название Константино-Еленинских), начиналась дорога на Нижний Новгород. Через устроенные напротив городского торга врата под Фроловской башней вел путь в древнюю столицу Северо-Восточной Руси — город Владимир. При постройке северо-восточного участка кремлевских стен в конце XV века площадь Кремля была увеличена — «града прибавиша». Поэтому Никольская проездная башня белокаменного Кремля находилась несколько западней сохранившейся до наших дней кирпичной. Этими вратами можно было проехать прямо на Тверь. Стена, что защищала Кремль со стороны Неглинной, имела с севера круглую стрельницу и две проездные башни. Напротив Богородицких, или Ризоположенских, врат был мост через эту небольшую речку. Неподалеку от моста, на другом берегу — в Занеглименье стояла церковь Положения ризы Богородицы. Она давала название Ризоположенским вратам, откуда начиналась дорога на Новгород Великий. Южнее, напротив древней кремлевской крепости на Бору, где искони стояла деревянная Предтеченская церковь — первый храм,

построенный московскими князьями, через Боровицкие ворота выезжали в город. «Рассчитанные во время войны на активную оборону Кремля, в мирных условиях эти многочисленные „врата“ столицы Московского княжества, через которые вели в Кремль пути-дороги, как бы символизировали силу и значение Москвы, собиравшей под свою могучую руку разрозненные русские земли» (Н. Н. Воронин). В ту весну 1405 года привели сюда пути-дороги трех художников — давно уже осевшего на Руси грека, старца монаха из поволжского Городца и чернеца ближней подмосковной обители...

Красив был старый Московский Кремль с его белокаменными стенами, башнями, соборами, золочеными и расписными кровлями княжеских и княгининых дворцов, строениями митрополичьего двора и трех монастырей. Видимый со всех концов небольшой тогдашней Москвы, стоял он на высоком зеленом холме, отражаясь в речных водах. Недаром изобразил его Феофан Грек в своих настенных росписях — вид московского «града» производил на него сильное впечатление.

Подходя к Кремлю, книжный человек мог вспомнить слова из одного очень древнего сочинения — «Шестоднева» Иоанна Экзарха Болгарского (X век), где описывалось впечатление, которое должна была производить архитектура княжеского дворца: «... простолюдин и бедный человек и странник, пришедший издалека... смотрит и удивляется, но когда приступает ко вратам, все ему кажется чудным и он задает разные вопросы. Вошедши во двор и увидев палаты высокие и церкви, украшенные камнем, деревом и красками, изнутри же мрамором и медью, серебром и золотом, он не знает, с чем сравнивать их, ибо не видел ничего подобного на земле своей...»

С кремлевского холма хорошо был виден живописный деревянный город с острыми очертаниями многочисленных деревянных же церквей, свободно разбросанный по холмам и речным поймам. Неподалеку от Кремля «за торжищем», по левую руку, если подходить к нему с востока Никольской улицей, высилась белокаменная церковь Богоявленского монастыря, построенная еще в 1340 году, — «чудное и великое Богоявление».

Достраивалась на окраине города каменная Успенская церковь Симонова монастыря. Когда осенью 1405 года три художника закончили росписи в Благовещенском соборе, с нее сняли леса. Стройная, на двухъярусном подклете, издалека заметная, эта постройка, по отзыву современников, была «высока и зело пространна и прекрасна».

Столетие спустя, уже в начале XVI века, иностранный путешественник, обзревая из Кремля виды Москвы, напишет: «Недалеко от города находятся несколько монастырей, каждый из которых представляется чем-то вроде отдельного города». Этим небольшим деревянным «кремлей» с высокими стенами и башнями, соборами и окружавшими их жилыми постройками на дальних и ближних окраинах города к 1405 году было уже множество: Симонов на берегу Москвы-реки, Андроников на Яузе, Петровский, Рождественский и Сретенский к северу, вверх по Неглинной, ближний Зачатьевский к юго-западу от Кремля, напротив Крымского брода.

Сам Кремль имел к тому времени многие и уже не новые постройки. Древнейшие из них возведены были еще при Иване Калите и митрополите Петре в те благоприятные для Москвы годы, которые современники называли «временем великой тишины». Попав в Кремль через Фроловские ворота, миновав Чудов и Вознесенский монастыри, москвич и пришелец

из других мест видели перед собой на вершине холма главную кремлевскую площадь с соборами, за которыми высились живописные деревянные постройки княжеского дворца. На правую руку — Успенский собор, где совершал богослужения глава единой русской церкви — митрополит всея Руси.

Постройки времен Ивана Калиты были красивы сдержанной благородной красотой, вобравшей в себя многие культурные традиции. Ранняя архитектура Москвы выросла из белокаменного владимиро-суздальского зодчества, однако современные нам исследователи предполагают, что образы ее навеяны также впечатлениями от городов, крепостей и церквей Галицко-Волынского княжества, западнорусских земель, Твери. Широту кругозора раннего московского зодчества историки объясняют тем, что Москва стала тогда не только политическим, государственным, но и религиозным центром всей Руси, ее церковной столицей.

Успенский собор 1326 года, в котором бывал Рублев, давно не существует. На его месте стоит сейчас величественный, огромный пятиглавый храм с тем же названием, построенный в 1475–1479 годах. Древняя митрополичья церковь была много скромней и меньше. По раскопкам ее фундамента, сопоставляя летописные свидетельства с изображениями на иконах и произведениях ювелирного искусства, историки архитектуры реконструировали ее внешний вид. То была стройная одноглавая церковь с выступающими с востока тремя полукружиями — апсидами алтаря, с одним большим с западной стороны и двумя меньшими с севера и юга притворами-папертями. Подобные храмы с ясно выраженной идеей движения к небу, «горения к кресту» на долгое время станут образцом для московских зодчих. Еще ранее их строили в западнорусских землях — в Полоцке, Пскове. Не

исключено, что традицию подобных построек занесли в Москву тверские зодчие, которые перешли работать к Ивану Калите.

В 1405 году в Успенском соборе и в расположенном к северу от него деревянном митрополичьем «дворе» было тихо. Менее торжественно, чем обычно, проходили службы, поскольку тогдашний митрополит Киприан почти полтора года отсутствовал, объезжая входившие в его митрополию литовские епархии. В соборе Андрей уже не в первый раз видел слегка потемневшие суровые образа и настенную живопись. Все это было написано греческими художниками митрополита Феогноста в 1344 году.

В московских летописях и в книгах, хранившихся, несомненно, здесь же, в соборной книжнице, можно было прочесть известие шестидесятилетней давности о том, как украсил «пресвященный Феогност, митрополит Киевский и всея Руси, у своего митрополича двора соборную церковь пречистыа Богородици греческими мастера, того же лета и совершиши ю (ее) всею подписию...». Греческая дружина художников, вероятно, прибыла в Москву вместе с митрополитом, уезжавшим незадолго до этого в византийскую столицу по церковным делам. Вскоре после окончания росписи художники вернулись на родину — русские летописи уже не упоминают о них впоследствии. Но в Москве остались несколько русских их учеников, которые, несомненно, принимали участие в «подписании» Успенского собора. Как выглядели эти фрески, нам уже никогда не представить — они погибли вместе с разобранным старым собором. Но личность их заказчика проливает свет на уровень и стиль успенских росписей. Митрополит Феогност, по свидетельству византийских источников, был столичного происхождения и воспитания. Historики называют его человеком высокой константинопольской культуры. Он переписывался с

патриархом Иоанном, участвовал письменно в полемике с Григорием Паламой. Феогност много содействовал греко-русским связям. Никогда не прерывая отношений с византийской столицей, где был заметным и уважаемым человеком, он способствовал укреплению единства русского народа, когда добился закрытия Галицкой митрополии, и Москва около 1347 года на время стала вновь церковным центром всех русских земель, в том числе входивших в состав Литовского княжества. В годы управления Феогностом Русской церковью Москва помогла в реставрации главного храма Византии — константинопольской Софии. Князь Симеон Гордый послал большую сумму денег на восстановление обрушившейся в 1345 году восточной апсиды этого храма. Будучи человеком, вне сомнения, искренним и дальновидным, Феогност высоко оценил русских людей. Ему Москва обязана тем, что преемником его по московской кафедре стал не грек, а москвич, митрополит Алексей.

Хотя фрески 1344 года не дошли до нашего времени, сохранились всё же две иконы, написанные тогда же мастерами из Константинополя или их ближайшими русскими учениками.

У современных историков искусства нет единого мнения о национальной принадлежности создателей этих произведений, поэтому сейчас предпочтительно говорить о «греко-русском окружении» митрополита Феогноста.

Без сомнения, этих икон было во времена Рублева много больше. Он имел возможность подробно и углубленно созерцать их. И теперь, входя в Успенский собор, стоящий на месте того, где бывал мастер Андрей, мы останавливаемся перед удивительными двумя иконами, на которые он, наверное, подолгу смотрел сосредоточенным взором. Эти созерцания — тут исследователи единодушны — не сразу, не в этот

год, а впоследствии обогатят собственное творчество Рублева. То будет не копирование, не подражание отдельным приемам. Впечатления от работ предшественников, переплавившись в нечто совершенно самобытное, останутся в его творениях как одна из ценностей единой традиции. Глубоко постигая и принимая в себя богатства духовного и художественного опыта, накопленные многими поколениями, он оказался, быть может помимо своей воли, одним из самых самобытнейших иконописцев. Но отнюдь не случайно при исследовании двух произведений художников, входивших в окружение митрополита Феогноста, вспоминают Рублева. Первое и наиболее известное из них — оплечное изображение Христа. Его образ на этой иконе строг и суров. Изображение на сравнительно большой доске дано крупным планом — голова в несколько раз превосходит человеческие размеры. Довольно поздно, в XVII веке, эта икона получила название «Ярое око». Выражение «взором яр» в древнем русском языке было синонимом понятия «взором светел».

Действительно, взгляд Спаса на этой иконе прям, открыт и строг. Собранный в складки лоб показывает озабоченность и напряжение его воли. Он как бы проникает взором в человеческую душу, в нужды людей. Это изображение Христа, исполненного сверхчеловеческой силы, строгой, но вселяющей надежду на помощь и поддержку. Открытость образа, по слову современного исследователя этой иконы, здесь «приобретает сострадательный, сочувствующий оттенок...» (О. С. Попова).

Под невысокими сводами старого Успенского собора видел Рублев и другую икону — оплечное изображение того же Спаса. Икона была иной по настроению. Внутренняя тишина, не отвлекаемая ни на что внешнее, мягко светящаяся, подобно темному прозрачному меду,

живопись лица, в которой угадываются будущие «плави» московских иконописцев.

В двух иконах — как бы два пути... С одной стороны, обращенность к человеку, строгое наставление и помощь, с другой — высота, очищенность, идеальность мыслей и чувств, представляемая как пример для созидания собственной души. Обе эти стороны были близки Рублеву и в недалеком будущем, через несколько лет, сольются в его собственном дивном образе Спаса.

Были в Успенском соборе и более новые иконы русских, греческих, может быть, сербских мастеров. Те произведения, которыми ныне богат собор, приходили в течение нескольких столетий, поэтому о многих из них нет бесспорных данных, свидетельств того, что были они здесь ко времени Рублева, а не появились в более поздние времена.

Посреди кремлевской площади, к югу от алтаря Успенского собора, на том месте, где возвышается ныне колокольня Ивана Великого, стояла церковь Иоанна Лествичника.

Этот храм, построенный в 1329 году, — второе по древности каменное здание Москвы, — был сооружением необыкновенным, «дивным», как говорили в описываемые времена о чем-либо выходящем за границы обыденного, привычного. Летописцы называли его «церковью, иже под колоколы». То была высокая, в виде столпа, увенчанная крестом башня с пролетами для колоколов наверху и с небольшой церковью в нижней части. Историки считают церковь Иоанна Лествичника «первой колокольной в Москве, а может быть, и по всей Руси», полагая, что именно сюда в 1346 году мастер колокольного литья Борис лил «три колокола великия и два малыя».

Их близкая музыка сопровождала труды и досуги Рублева с ранней весны до начала осени 1405 года.

Левее колокольни, если смотреть от Фроловских ворот, возвышалась церковь Архангела Михаила — великокняжеская «гробница», усыпальница московских князей. Первый деревянный храм построен был на этом месте, по преданию, еще в 1247 году братом Александра Невского, московским князем Михаилом Ярославичем. Весной 1333 года князь Иван Калита заложил здесь каменную церковь, которая той же осенью была окончена и освящена митрополитом Феоностом. На следующее лето при сыне Калиты, князе Симеоне Гордом, Архангельский храм расписали русские великокняжеские мастера Захария, Дионисий, Иосиф и Николай «с дружиной».

То был одноглавый четырехстолпный храм, с многочисленными рядами мелкого размера росписей. Рублев мог видеть работы своих давних предшественников раньше, до 1399 года, когда они были записаны Феофаном и Симеоном Черным «с учениками их». Скорее всего, и сам он был тогда среди «учеников». Тогда же писались иконы для собора и среди них — храмовый образ архангела Михаила «с деяниями» — вклад вдовы Дмитрия Донского. Здесь под расписанными фресками сводами в тихом полусумраке можно было прочесть надписи на плитах княжеских могил. Они напоминали о славе недавно отшумевших событий и скоротечности земной жизни: Иоанн Данилович Калита, его дети — Симеон Гордый, Андрей, Иоанн, прославленный внук его Дмитрий Донской...

В Кремле был и старинный мужской монастырь Спаса на Бору, где великие князья и, до создания женского Вознесенского монастыря, княгини принимали перед смертью иноческое пострижение. Находился он совсем рядом с кремлевской площадью и Благовещенским храмом — к западу от них, с юго-западной стороны дворцовых построек, неподалеку от обрыва над рекой Москвой.

Возможно, здесь на время работы в то лето нашли приют два художника-монаха — приезжий издалека Прохор и Андрей, которому затруднительно было ежедневно приходить в Кремль за три-четыре версты из Андроникова монастыря и возвращаться обратно. Жизнь в кремлевском монастыре, с привычным иноческим уставом, недолгим сном и размеренным порядком была бы вполне подходящей в их срочных трудах. Мирянин Феофан, который, несомненно, имел дом в небольшой тогда Москве, мог приезжать на княжеский двор ежедневно. Не исключено, что ему на время отвели жилье в одном из помещений обширного княжеского дворца — великий князь был заказчиком иконы и росписей для своей домово́й церкви.

Монастырский собор Спаса на Бору, белокаменный, небольшой, но очень красивый, с резным по камню узорочным поясом по стенам, построен был в 1330 году. К нему примыкал придел — усыпальница великой княгини Александры. В 1345–1346 годах Спасский собор расписали те самые художники Гойтан, Семен, Иван с дружиной, которых летописец назвал «русскими родом, а греческими учениками». Издавна славился монастырский собор обилием икон и утвари. Богатый Иван Калита «церковь ту украси иконами и книгами и сосудами и всякими узорочьи». Правда, к 1405 году многого из этого старинного великолепия уже не существовало. Погибла или была в сильно испорченном состоянии фресковая роспись — собор сильно пострадал от пожара при нашествии Тохтамыша. В особом «застенке» — так называлось отдельное пристроенное к стене собора помещение — лежала надгробная каменная плита. Надпись на ней извещала, что здесь погребено тело скончавшегося 26 апреля 1396 года епископа пермского Стефана. Память о пермском святителе жива была на Москве и в великокняжеской семье. Многие любили и знали этого

глубоко образованного и столь же бескорыстного подвижника, который совершил дело просвещения зырян, в далекой Пермской стране крестил множество людей, составил зырянскую азбуку и начал перевод книг на язык этого народа. И Рублев, без сомнения, бывал у этой могилы, хорошо знал о Стефане, читал жизнеописание просветителя зырян, составленное Епифанием Премудрым. Возможно, и сам Андрей видел епископа незадолго до смерти, при последнем его приезде в Москву...

Старая часть Кремля с церквями, иконами, стенными росписями, выполненными совсем по-иному, чем писали художники теперь, с надписями на могильных плитах епископов и князей, звоном старинных колоколов на церкви Иоанна Лествичника для поколения, к которому принадлежал Рублев, и для него самого была уже историей, дорогой стариной.

В Кремле стояли сооружения времени его детства. Когда кремлевские стены были еще деревянными, в 1365 году, обновляя Чудов монастырь, митрополит Алексей заказал построить здесь белокаменный собор, который также украшен был «подписью (настенным письмом) и иконами и книгами и златыми сосуды». Рядом выстроили тогда же «камену» трапезную на погребях.

Если ребенком Рублеву пришлось бывать или жить в Москве, то в памяти его не могли не остаться стройка первых каменных стен и башен Кремля, торжество и радость москвичей, дружный труд, наверное, тысяч людей, гул голосов, скрип подвод, подвозивших белые как снег глыбы отесанного камня, и возникающее на глазах белокаменное диво новой крепости.

На вершине холма над Москвой-рекой раскинулись обширные и живописные «лицевые» (парадные) хоромы великокняжеского дворца. Слева и справа они замыкались каменными зданием Спасского на Бору

монастыря и Благовещенской «на сенях» придворной церкви. Высокие, «многожилые» (в несколько этажей) деревянные сооружения с башнями, переходами, галереями, расписанные красками, сверкающие редкими тогда стеклянными окнами, в середине своей имели златоверхий терем, крутая крыша которого покрыта была, очевидно, листовым золотом. Здесь помещались покои, в которых стоял великокняжеский престол и происходили приемы. За «набережными» хоромами справа, если смотреть со стороны реки, высилось «преизмечтанное» красотой часомерье монаха Лазаря, а слева, в глубине дворца, за монастырем, располагались терема княгинь с каменной церковью Рождества Богоматери, в которой десять лет тому назад работал Феофан с дружиной. Множество иных палат, хором, с великим числом лестниц, высоких крылец, переходов делали плотно застроенный Кремль как бы единым, огромным, сложным зданием.

В тот год обстоятельства не препятствовали размеренным, без коснения, но и без ненужной спешки трудам трех художников, при которых, без сомнения, была дружина учеников-помощников. Не слышно было близких набегов, не случилось в Москве больших пожаров. Для художников дни сосредоточенного и размеренного труда чередовались с воскресными и праздничными, когда работать считалось за грех. Большие праздники с красным пением, звоном колоколов, торжественными крестными ходами сменялись тихими, печальными днями постов. По обыкновению своему, внимательному изучению икон других мастеров отдавал Рублев время отдыха.

В Кремле, в соборных, монастырских и великокняжеской библиотеках было много книг, в том числе с миниатюрами. Праздники давали некоторое

время и для чтения, созерцания украшавшего книги художества.

Кремлевские храмы славились великолепным пением, выдающимся своим высочайшим уровнем даже в сравнении с общей незаурядной культурой тогдашнего певческого искусства. Еще Владимирский собор 1274 года запретил петь в церковных хорах людям без особого посвящения, предполагавшего длительное и подробное научение. Недостатка в искусных певцах не было. В каждом стольном граде при соборном храме существовал хор, бывший школой пения. Московская школа пения при Успенском соборе готовила певцов и для княжеских церквей. Здесь уже с конца XIV века употреблялось так называемое демественное пение, которое по богатству, красоте и сложности мелодий, их гармоничности и широте требовало высокого исполнительского мастерства. Историки музыкальной культуры назовут по праву это пение «шедевром русского певческого искусства мирового значения».

В будние летние дни на кремлевской площади было тихо, один раз в час ударял в колокол на башне «человековидный» часомер. При этой размеренной жизни, позволявшей все силы сосредоточить на работе, здесь случались, судя по записям летописца, события, которые, не мешая художникам в их трудах, не могли не привлечь внимания. В самом начале лета над Москвой прошла сильная гроза. Молния ударила в Лазаревский придел церкви Рождества Богородицы и опалила иконы. Возможно, мастерам пришлось починивать поврежденные молнией образа из церкви великой княгини, снять спекшуюся олифу, залевкасить и дописать утраченные места, а потом поолифить вновь. В эту грозу в Чудове монастыре молнией убило человека. А вскоре пришли слухи, что гроза была в тот день и в Твери — там загорелась от молнии церковь

Иоанна Богослова и «згоре в вечернюю годину». Пришельцы из тверских мест рассказывали, что на Городке — так называли тогда Старицу — расписывают церковь Архангела Михаила. В конце июня пошли ливни, продолжавшиеся более трех недель. И «наполнились, — сказано в летописи, — источники и реки и озера, как весной». Сырость и холод, а главное, долгое отсутствие хорошего света в это время мешали работать. Однако в том же году «подписание» церкви было окончено в срок. Осенью сняли леса, и перед заказчиком — великим князем Василием Дмитриевичем — предстали нежные, благородно матовой поверхности фрески, покрывающие стены, своды и купол придворной церкви.

Ведущими мастерами оконченной росписи были три художника. Первым по праву своей известности упомянут знаменитый грек. Имя Прохора встречается в дошедших до нас летописях единственный раз, но, несмотря на это, городецкий старец был, несомненно, известнейшим мастером, приглашенным издалека для работ при дворце великого князя. Поволжский Городец был связан культурными традициями с бывшей столицей Нижегородско-Суздальского княжества — Нижним Новгородом, где работал в свое время Феофан. Первое упоминание чернеца Андрея, которому было тогда около сорока пяти лет, также не говорит о том, что лишь к 1405 году он стал оцениваться вровень с большими мастерами. Древние русские летописи дошли до нового времени далеко не полностью. Да и это первое упоминание о Рублеве сохранилось почти случайно. Оно содержалось лишь в одной рукописной книге — в летописи, сгоревшей в московском пожаре 1812 года. Могло существовать не одно более раннее летописное упоминание о чернеце Андрее и, может быть, о не вступившем еще на монашеский путь миряnine Рублеве, но до нас они не дошли.

Летописцы, повествуя о художественных работах, далеко не всегда поименно называли мастеров. Все сохранившиеся летописи, кроме погибшей, упоминая о росписях Благовещенского собора, ничего не пишут о художниках. Их записи скупы и кратки. «Того же лета подписывали церковь Благовещения у князя великого на дворе, первую».

Фресковым росписям 1405 года не суждено было долго украшать стены придворной церкви. К 1416 году Благовещенского собора, в котором работали три художника, уже не существовало. Поэтому Троицкая летопись, созданная после 1416 года, свидетельствует, что они расписывали церковь «не ту, иже (которая) ныне стоит». Об этих росписях почти ничего не известно. Правда, Епифаний Премудрый в своем послании пишет, что в Благовещенской церкви Феофан создал две обширные композиции — Страшный суд (он помещался обычно на западной стене) и «Древо Ессеево» — художественное воплощение родословия Христа, изображавшееся в виде ствола дерева с ветвями, на которых в медальонах предоставлены были его предки. Остальное писали Прохор с Андреем. Не исключено, что Рублеву пришлось расписывать и собор 1416 года — его, несомненно, украшали знаменитые мастера, а известность чернеца Андрея с годами росла. Феофана же к тому времени, очевидно, не было в живых.

Что же послужило причиной недолговечности придворной церкви, построенной в 1390-х годах и простоявшей не более четверти века? В Никоновской летописи сказано, что в 1415 году «Смоленск выгоре и Москва». Огонь пожара, даже если не касался внутреннего убранства каменных церквей, перегревал стены до того, что камень становился нетвердым, рыхлым и своды падали или были настолько уже непрочными, что их приходилось разбирать. На

следующий год после пожара и появилась запись о постройке нового Благовещенского собора. В июле 1416 года «создана бысть церковь камена на великого князя дворе Благовещенье». Этот храм в течение XV столетия, возможно, еще раз перестраивался, пока наконец в 1484–1489 годах приглашенные в Москву псковские зодчие не воздвигли на древнем белокаменном подклете кирпичную церковь, которая сохранилась до наших дней.

Все эти перестройки, казалось бы, навсегда исключили возможность найти здесь хотя бы малый фрагмент росписи 1405 года. Но вот совсем недавняя и неожиданная находка... Она на первый взгляд не столь уж велика и значительна. Но, тщательно к ней присмотревшись, начинаешь понимать, что перед нами хотя и весьма поврежденное, плохо сохранившееся, но все-таки драгоценное произведение кисти Рублева — малая часть росписи, созданной в то самое дождливое лето 6913-е...

Археологические раскопки в подклете Благовещенского собора обнаружили цельный белокаменный блок, из тех, которые составляли стены первоначального здания. Сначала на него никто не обратил особенного внимания, и вместе с несколькими другими он поступил на хранение в московский Государственный исторический музей.

Но кто-то из исследователей заметил, что под слоем загрязнений на тщательно отесанной гладкой стороне этого большого белого камня как будто бы следы грунта — левкаса и остатки какого-то изображения. Камень поступил в реставрационную мастерскую. Последовала его расчистка от всего наносного... И тут ясно проступило, пусть и с многочисленными мелкими осыпями краски, сильно потертое, но хорошо различимое изображение — голова апостола на фоне розоватой стены. Да, это несомненный Рублев! — так

похожа эта великолепная голова, очерченная легкой округлой линией, склоненная в тихой задумчивости, на образы апостолов из «Страшного суда», которые Андрей создаст через три года в Успенском соборе во Владимире! Быть может, только чуть менее уверенна пока его рука, не столь смел и свободен рисунок...

За исключением еще нескольких незначительных фрагментов (кусочек ангельского крыла, части орнамента) — это, увы, все, что осталось от первоначальной благовещенской росписи.

Но какова была судьба икон старого Благовещенского собора? Многие исследователи, пожалуй, большинство из них, убеждены, что «на языке летописей XIV–XV веков „подписать церковь“ означало не только украсить фресками, но и выполнить иконы для иконостаса» (В. Н. Лазарев). Правда, те же летописи весьма часто разделяют иконы и «подписание». Так, повествуя о соборе Чудова монастыря, летописец говорит о том, что он украшен был «и подписью и иконами». Нет сомнения, что и Благовещенская церковь, построенная не позднее 1397 года, не могла чуть не десять лет оставаться без хотя бы небольшого иконостаса. С настенными росписями можно было не спешить. Они не считались необходимой принадлежностью, без которой невозможно было бы совершать здесь богослужения. Кроме того, стены должны были несколько лет просыхать, иначе стенопись оказалась бы очень непрочной.

Однако, создавая фрески, новые, мягко сияющие, вполне уместно было и написать иконостас, который бы соответствовал стенописям. В том, что именно Феофан, Прохор и Андрей написали для Благовещенского собора иконостас, более всего уверило исследователей нашего столетия раскрытие икон этой церкви от позднейших поновлений. Многолетнее изучение иконостаса, от которого сохранилось два ряда произведений,

относимых к 1405 году, основывалось на казавшейся несомненной данности, что его писали три мастера. Это привело к разделению всех произведений на три определенно различающиеся манеры живописи. Деисусный чин^[35], кроме икон «Апостола Петра», «Архангела Михаила», «Георгия» и «Дмитрия», явно руки Феофана. В четырех других произведениях деисуса видна кисть русского художника — в них больше мягкости, ясной простоты. Праздничный ряд написан, по мнению первых его исследователей, двумя художниками. Манера их русская, однако первый из них пишет в старом, архаическом стиле, как писали художники уходящего поколения с сильной греческой выучкой. Другой мастер работает по-новому, колорит его икон строится на звучных и вместе необычайно гармоничных сочетаниях, в его работах уже начинают проступать черты, присущие будущим творениям Рублева. Из сопоставления с летописными данными сам собою напрашивался вывод — первый мастер праздничного ряда принадлежит к старшему поколению — это старец Прохор, второй — Андрей Рублев.

Благовещенский иконостас стал основным источником для изучения «раннего» Рублева и «позднего» Феофана, основой, как напишет один из исследователей, выводов «о характере взаимоотношений этих величайших мастеров европейского средневековья».

Но в последние годы все чаще в работах историков древнерусского искусства начинают звучать скептические нотки, все более и более набирается фактов и основывающихся на них новых гипотез о происхождении и авторстве благовещенского иконостаса. Новые теории, как и старые, непосредственно касаются творческой биографии

Рублева. И те и другие пытаются разрешить трудную загадку, быть может, одну из труднейших, оставленных нам историей культуры рублевского времени.

ПЕРВЫЕ «ПРАЗДНИКИ»

В том, что фрески 1405 года погибли при перестройке храма, в то время как его иконы могли сохраниться, противоречия не существует. Древние иконы до сих пор находят в совсем поздних церковных постройках, относящихся даже к XIX–XX столетиям, поскольку они переносились из старой разрушаемой церкви в более новую, и за несколько столетий такие переносы могли совершаться не один раз. Нередки случаи спасения старинных икон во время пожаров. Храм сгорел, а в построенном на его месте здании сохраняются древние произведения, обычно со следами ожогов на досках или на красочной поверхности. Такой же могла быть и судьба благовещенского иконостаса. Однако первые его исследователи или не обращали внимания, или старались как-то примирить свое убеждение в том, что он написан в 1405 году и его авторами были Феофан, Прохор и Андрей, со сведениями, относящимися к XVI веку, что этот иконостас... сгорел в 1547 году!

Трагедия великого московского пожара, случившегося в тот год, встает со страниц тогдашних летописей со всеми своими подробностями. Но для того чтобы были понятны некоторые из них, первоначально нужно будет обратиться к одной более ранней летописной статье — 1508 года. Тогда великий князь Василий Иванович «повеле на своем дворе церковь... Благовещения подписати златом, такоже повеле иконы все церковныя украсити и обложити серебром и златом и бисером, деисус и праздники и пророки...». В драгоценном уборе из серебряных окладов с золотыми венцами и украшениями из жемчуга оказались старинные к тому времени, более чем столетней

давности, иконы. Прошло еще почти сорок лет, и вот наступило страшное, надолго памятное москвичам утро 21 июня 1547 года.

В жаркое сухое время поднялась буря и загорелась по неведомым причинам деревянная Москва. Сильный ветер перебросил пламя на царский набережный дворец. «На царском дворе великого князя» загорелись «на палатах кровли и избы деревянные». Огонь был столь силен, что занялось внутреннее убранство каменных зданий — выгорел «двор» с царскою казною «и по многим церквам каменным выгореша деисусы и образы и сосуды церковныя». «Чудовский монастырь выгоре весь», о его иконах летописец не упоминает, но из рассказа ясно, что не сохранилось ничего, даже в монастырских погребах сгорели монахи. Летописец, судя по подробностям, находился тогда в Кремле. Он последовательно излагает события того дня, случившиеся именно здесь, в «граде». Отмечает, например, что из пылающего Вознесенского монастыря удалось спасти лишь одну икону Богоматери — «токмо един образ Пречистые протопоп вынесе». В охваченном огнем Кремле уже не было возможности что-либо спасти.

Что же было тогда с Благовещенским собором, ближе всех расположенным к постройкам деревянного дворца? Сразу же загорелась, свидетельствует летописец, «церковь на царском дворе Благовещение златоверхаа. Деисус Андреева письма Рублева, златом обложен... погоре...». Последние слова как будто не оставляют никаких сомнений, но и в них для современного исследователя много неясного.

Как понять эти слова? Имел ли в виду книжник XVI века под словом «деисус» весь иконостас, созданный тремя мастерами, назвав его рублевским, поскольку именно об этом мастере более всего помнили и знали в его время? Вполне вероятно, поскольку деисусом

называли не только собственно деисусный чин, но и все вместе иконы, отделяющие алтарное пространство от места для молящихся. Именно в таком значении употребляет летописец это слово — «выгореша деисусы и образы...», подразумевая под последним образа, не входившие в иконостас, а стоящие отдельно. Это обстоятельство не позволяет считать, что он ведет речь о каком-то деисусе на одной доске «Андреева письма». Предположение, что сгорел лишь деисусный чин, а праздничные иконы остались невредимыми, трудно принять и по той причине, что летопись говорит: в Благовещенской церкви сгорели и неиконостасные «образы, украшенные златом и бисером, многоценныя, греческого письма, прародителей его от многих собранных и казна великого князя погоре...».

Вчитываясь в эту горестную летописную повесть, где записывавший по свежим следам событий книжник мало позволяет себе высказывать свои чувства, но с протокольной точностью и большим знанием перечисляет все потери, ясно начинаешь видеть: в Благовещенском соборе сгорело все. Невозможно предполагать, чтобы в панике от возникшего разом пожара, в огне пылавших обширных деревянных зданий дворца, не сумев спасти не только государственную казну, но и сравнительно небольшие, многоценные письмом и убранством греческие иконы, разобрали и вынесли укрепленные в тябла^[36] иконы деисуса и находившиеся более чем на четырехметровой высоте «праздники». Правда, некоторые исследователи склонны понимать слово «погоре» в значении не «сгорел», а лишь частично обгорел, был только опален огнем. Такое прочтение невозможно принять. В этом же рассказе о пожаре 1547 года встречается выражение «погоре дотла». Следовательно, уже и тогда слово «погореть» имело то же значение, что и в современном

нам русском языке. Интересно, что на досках большинства благовещенских икон нет следов от ожогов. И грунт не имеет в себе тех характерных вздутий, которые бывают на иконах, побывавших в пожаре.

К скептическим взглядам на возможность относить известные сейчас благовещенские иконы — деисусные и праздничные — к 1405 году прибавилось совсем недавно еще несколько серьезных аргументов.

Давно уже деисусный чин, стоящий в Благовещенском соборе, имел как бы некое «прибавление»: две иконы тех же размеров, но сильно отличающиеся по стилю от других, — изображения Георгия и Дмитрия. Они не могли вместиться в деисус, в котором количество икон обусловлено шириной собора. Написанные, несомненно, русским художником (или художниками), они или происходят из какого-то другого иконостаса, или «шли на заворот», то есть были установлены на уровне деисуса, но не в самом иконостасе, а симметрично на северной и южной стенах. Такие деисусы, расположенные не на одной плоскости, а с «заворотом» крайних изображений на стене, в более поздних русских иконостасах в деревянных и каменных церквях встречаются довольно часто. Правда, мог быть и еще ответ на загадку, поставленную существованием этих двух «лишних» произведений. Не был ли древний собор несколько больших размеров, чем дошедший до нас? Но изучение древнего белокаменного подклета — основания, на котором строили кирпичные стены последнего Благовещенского храма, дало совсем неожиданный результат: первоначальная церковь была меньше сохранившейся до наших дней и не могла вместить в себя известный сейчас иконостас, даже если последние иконы шли «на заворот»... Обмеры, дополняя летописные сведения, также подкрепляли

утверждение, что сохранившийся здесь иконостас не первоначальный, а поставлен сюда уже после пожара 1547 года.

Но — возникали у исследователей один за другим недоуменные вопросы — откуда могли попасть сюда произведения рублевского времени, в которых столь ясно видели ученые не одного поколения отличные друг от друга манеры трех мастеров? Что то было — тонкий стилистический анализ, точно и объективно отделивший руку одного художника от другого, или над историками искусства довлел летописный текст о работе 1405 года и они искусственно «спроецировали» летописные сведения на не имеющие к ним отношения произведения? Но художественный почерк разных мастеров видится и сейчас, даже если принять гипотезу о том, что эти вещи попали сюда из другого места.

Трудно менять устоявшиеся научные представления во всех областях знаний. История культуры не представляет в этом каких-либо исключений. Была сделана попытка удержаться в прежней убежденности в том, что это все же произведения 1405 года. Появилась гипотеза, что новый Благовещенский собор выстроен на подклете небольшого Васильевского придела, примыкавшего к погребенному сейчас в земле обширному фундаменту старого собора. Но продержалось это мнение недолго, археологические раскопки показали, что никаких других фундаментов в сторону от собора нет. Он стоит на старом месте, несколько превосходя размерами предшествующее ему строение. Впрочем, выводы собственно об иконах, которые могли последовать из гипотезы о Васильевском приделе, всё равно сталкивались с конкретным и на редкость точным рассказом летописи о пожаре.

Выход из этого лабиринта противоречивых сведений и гипотез, выход, позволяющий как будто разом разрубить загадочный узел, был предложен не

защитниками старой идеи, что иконостас все же уцелел в 1547 году и «как-то» размещался в слишком маленьком для него соборе, а, напротив, представителями «скептического» направления. Для того чтобы понять их аргументы, следует еще раз обратиться к некоторым частностям рассказа о пожаре, который уничтожил внутреннее убранство Благовещенской придворной церкви «и иных многих» храмов.

Пожар длился шестнадцать часов, с десяти утра до третьего часа ночи. Выгорело все в Благовещенской церкви и в примыкающей к ней Казенной палате. Сгорели княжеские хоромы и митрополичий двор. «Чюдовский монастырь выгоре весь». Лишь одну икону удалось вынести из Вознесенского. Какие же иконостасы могли уцелеть от пожара, чтобы потом быть перенесенными в княжеский Благовещенский храм? Летопись прямо свидетельствует, что вместе со всеми своими святынями и художественными ценностями уцелел Успенский митрополичий собор. О других храмах Кремля в своем подробном списке потерь летописец не упоминает, из чего следует, что пожар их не повредил. Их было, помимо Успенского, еще три. Успенский собор надо исключить прежде всего. Это была собственность митрополита, во времена Феофана и Рублева здесь не велось больших художественных работ. Загадочный иконостас был бы слишком мал для кафедрального собора всея Руси, тем более точно известно, что его ко времени пожара украшал деисус 1482 года работы Дионисия с помощниками.

Дружина Феофана работала в 1395 году в новой церкви Рождества Богородицы «на княгининых сенях», но в этот небольшой храм нынешний Благовещенский иконостас никак бы не вместился. По той же причине следует выключить из списка мест его возможного происхождения и невеликий по размерам собор

Спасского на Бору монастыря. Остается Архангельский собор, также великокняжеский храм, сооружение, о котором точно известно, что в 1399 году «подписывали церковь камени на Москве святого Михаила, а мастер бьяше Феофан иконник Гречин со ученики своими...». Вот отсюда, по гипотезе, примиряющей новые «скептические» данные с традиционным воззрением на эти два ряда икон, мог происходить деисус, попавший после 1547 года в Благовещение «на сенях». В самом деле, первенство великого грека в деисусных изображениях несомненно, и оно соответствует его главной роли в работах, о которых сообщает летопись под 1399 годом. Феофан работал тогда «со ученики своими». Среди них, очень вероятно, был Рублев. Исследователи указывали и на другие храмы, далекие от Кремля, где могли работать оба эти художника вместе.

Правда, взгляд ученых на рублевский вклад в сохранившийся Благовещенский иконостас весьма различен, иногда до противоположности:

«В иконах Благовещенского собора впервые проявляются черты того умонастроения и художественного вкуса, которые восторжествовали в искусстве Андрея Рублева» (М. В. Алпатов).

«В сохранившихся до наших дней иконах Благовещенского собора характерные черты живописи Рублева не нашли яркого отражения» (Н. А. Демина).

Нет единства и в определении авторства двух крайних икон деисуса — «Георгия» и «Дмитрия». Кое-кто из исследователей склонен приписать их Прохору. Двух издавна почитавшихся в христианском мире молодых воинов, замученных в конце III — начале IV столетия во время гонений на христиан в Византийской империи за отказ предать свои убеждения и поклониться языческим идолам, еще с домонгольских времен чтители на Руси. Писались их иконы, возводились

деревянные церкви и каменные соборы, им посвященные. Русские князья любили называть их именами своих детей. Георгий и Дмитрий часто изображались на русских иконах и фресках как покровители воинства — в бранных доспехах, с оружием. Нередко их писали на конях. Во времена борьбы с восточными степными народами особенно заострилось это воинское начало в их прославлении и почитании.

Георгий и Дмитрий Благовещенского иконостаса отрешены от земного своего вида. Они одеты в длинные хитоны и плащи. Преклонив головы, оба мученика молитвенно протягивают вперед руки. В юных ликах выражение тихой радости и умиления. Они кротки и скромны. Теплота, открытое чувство роднят эти изображения с будущими творениями Рублева. Если принять мнение о том, что их автором был Прохор с Городца, то следует признать — этот старый мастер оказал влияние на более молодого Андрея, которому многое оказалось близко в характере его образов — простота, некоторая неловкая застенчивость, благоговейное внимание, готовность к служению. «Эти фигуры, — замечает один из исследователей, — неустойчивы, рисунок робок». Последнее обстоятельство как будто еще более подкрепляет гипотезу о более раннем, чем 1405 год, времени их создания. Но здесь есть и еще одна сложность. Только на этих двух иконах — на досках с оборотной стороны — сохранились ожоги, следы пожара! Только они, и ни одна другая икона из нынешнего Благовещенского иконостаса, пострадали от огня... Не представляют ли именно они остаток первоначального иконостаса?

Нелегко разрешить вопрос о том, кто писал «праздники». До недавнего времени специалисты были единодушны в мнении, что праздничный ряд создан двумя русскими мастерами.

Входя как музейный посетитель в нынешний Благовещенский собор Московского Кремля, современный зритель, спешащий «все» осмотреть, мало что способен увидеть в этих сравнительно небольших иконах, расположенных на довольно значительной высоте.

Да и трещины, потертости краски у неопытного, лишь начинающего постигать мир древней русской иконы человека вызывают большие трудности в восприятии: утраты отвлекают внимание, раздражают... Но следует помнить, что за этой трудностью, вполне, впрочем, преодолимой со временем, стоит твердый принцип нашей отечественной реставрационной школы, старающейся ничего не добавлять «от себя» в плохо сохранившуюся живопись, а максимально раскрывать подлинное, авторское. Этот принцип коренным образом отличается от того, как зачастую реставрируются произведения древнего — средневекового и ренессансного искусства на Западе, где широко применяются дописи, восстановления, что придает произведению «новый» вид, но так подчас искажает общий его характер, что требуется иногда серьезное специальное образование, чтобы разобраться в путанице подлинного с поновлениями разных времен.

Итак, «праздники» Благовещенского собора ясно разделяются на две манеры. «Более архаическая по стилю группа, тяготеющая к искусству XIV века, должна быть выполнена старшим из двух художников... это превосходный мастер... его краски красивы, письмо добротное, все его композиции глубоко продуманы. Он хорошо знает византийское искусство XIV века... Он любит резкие высветления, сочные блики, быстрые движки. По общему характеру своего искусства он выступает как убежденный грекофил. Вероятно, он был прямым продолжателем традиций Гойтана, Семена и Ивана, этих работавших в Москве в 1345 году русских

мастеров, которые учились, по свидетельству летописца, у заезжих греков» (В. Н. Лазарев)^[37].

«В живописи второго мастера, который связан с первым некоторыми общими свойствами и, главным образом, композицией икон, чувствуется много нового, здесь своеобычное чувство, поиски гармонии. Это художник с живой, яркой индивидуальностью. Он любит сильные, яркие краски — розовато-красные, малахитово-зеленые, лиловые, серебристо-зеленые, золотисто-охряные, темно-зеленые. Он охотно прибегает к голубым пробелам, он пользуется цветом с таким безупречным чутьем, что оставляет далеко за собой всех современников. В его иконах краска уподобляется драгоценному эмалевому сплаву. Иконы праздничного ряда, которые можно приписать Рублеву, овеяны настроением особой мягкости...» (В. Н. Лазарев). По этим признакам Андрею приписывается семь произведений. Остальные написаны русским художником (или художниками) старшего поколения. Рублевскими считаются: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Преображение»...

В трудном положении оказывается биограф Рублева, когда он должен повествовать о произведениях, созданных неизвестно в каком году и для какого храма. Трудность эта усугубляется еще и тем, что отсутствуют точные данные о их авторстве. Поэтому, вместо того чтобы «идти от Рублева», писать о его творениях в канве биографии, в связи с событиями и настроениями определенных лет, мы вынуждены исходить как из единственной данности из самих этих икон, пытаться найти в их содержании и художественных особенностях характерное «рублевское» начало — идеи, способы выражения, которые проявятся потом в достоверно известных его

произведениях. Другого пути нет, поэтому должно сразу оговориться — «биографическое» в этом случае имеет характер гипотезы, предположения.

Эти творения новой эпохи в русской живописи — то свежее живое слово, которое Рублеву суждено было сказать своим современникам. Здесь своеобразны не только способы выражения, но и мироощущение, настроение. Это искусство преодолевает «грекофильство» — подражание византийскому художеству, присущее мастерам старшего поколения. Драматизм, бурный темперамент греков сменяются у него чувством покоя, задумчивой тишины. Это свойство чисто русское. Созерцательный, исполненный задумчивости мир его икон — результат исихастского опыта. Люди, изображенные Рублевым, участвуя в событиях, вместе с тем погружены в себя. Художника интересует в человеке не внешнее, а внутреннее состояние духа, мысль и чувство. Удивительно радостен и гармоничен цвет у Рублева, ясное, чистое его свечение — образ света, исходящего от иконы. Глубокая осмысленность идеи и одновременно теплое и живое переживание того, что он изображает. Благовещенские «праздники» написаны в том состоянии духа, который определит потом древний книжник — «исполняя радости и светлости». Это в истинном смысле слова «праздники». И быть может, не случаен подбор икон, которые поручено было писать или, возможно, предоставлено выбрать самому Андрею. Он писал то, что ему было близко по духу. Не смерть, не тревога, не скорбное страдание. Нет, совсем иные состояния пришлось изображать ему здесь. Благая весть о спасении, чудесное рождение под таинственным светом звезды, миг долгожданной встречи, торжество победы над смертью, преображение и просветление человеческого естества...

Он писал эти иконы, как писали до него многие сотни лет, но под его кистью они наполнялись тихим светом, именно светом доброты и любви ко всему живому. Он работал, и неослабевающее это чувство делало каждое движение кисти осмысленным и трепетным. За сосредоточенным, углубленным его трудом стояли навсегда живые для него впечатления от волнующих, ежегодно повторяющихся по всей Руси из поколения в поколение празднуемых дней. И сейчас, столетия спустя, всматриваясь в эти исполненные тонкой поэзии произведения, мы лишь тогда поймем замысел великого художника, если обратимся к смыслу изображений и в первую очередь к сюжетам, которые легли в их основу и которые хорошо были известны и художникам, и зрителям — современникам Рублева, тем, для кого были написаны.

Скорее всего, начать ему пришлось с «Благовещения». Оно и в иконостасе будет помещено первым, в начале праздничного ряда — это изображение весеннего мартовского праздника. Март, по старому русскому календарю, который еще кое-где помнили в XV веке, — первый месяц года. Он считался и первым месяцем творения. Утверждалось, что земля и воды, небесная твердь, растения и звери и первый человек на земле начали свое бытие в марте. И тогда же, в марте, произошло Благовещение Деве Марии о рождении от нее Спасителя мира. Десятки раз с детства слышал Андрей это повествование. С детства знакомые ему ощущения — запах тающего снега, серое, теплое утро и среди скорбных дней поста радостное пение, голубой дым от ладана, сотни горящих свечей и медленно, нараспев возвещааемые дьяконом посреди церкви слова.

Эту евангельскую сцену он и писал теперь по золотому фону, как писали ее с древнейших времен. Римские катакомбы Присциллы, где находится сейчас

самое старое из сохранившихся изображение вестника, коленопреклоненного перед Девой Марией, археологи датируют вторым веком нашей эры.

Когда рублевская икона будет закончена и придут взглянуть на нее, оценить, высказать свое мнение старшие мастера, то увидят ее, новую, сверкающую под свежей непросохшей олифой... Архангел в движении, с приподнятыми крыльями, с подвижными складками одежд, с благословляющей рукой, протянутой в сторону Марии. Он смотрит на нее долгим глубоким взором. Мария как будто не видит Гавриила, она опустила голову, размышляет. В руках — алая нить пряжи, необыкновенная весть застаёт ее за работой. Легкие формы палат, полукруглые своды на стройных колоннах. Алое полотнище, ниспадающее с палат, пронзает луч света с парящим голубем в круглой сфере — образ духа, неземной энергии, ниспосланной Марии. Свободное, воздушное пространство; тонкое и чистое звучание вишнево-коричневого, красного, разных зеленых, от нежного и прозрачного, сквозящего легкой желтизной, до густого, глубокого. Золотистые охры, вспышки белил, ровный свет золота, киноварь надписи.

Потом Андреем будет написано и помещено рядом «Рождество Христово» — икона праздника, в котором вспоминалось о рождении младенца Иисуса в пещере на склоне холма, ночью, в пути...

Издrevле празднование Рождества на Руси начиналось в ночь на 25 декабря. В навечерие праздника, когда догорал в морозном воздухе ранний зимний закат и розовый свет на снегах становился всё холодней и холодней и как-то совсем незаметно синел, из домов, оставя предпраздничные приготовления, выходили люди и смотрели на темнеющее небо, ожидая первой, рождественской звезды. В этот день до звезды не полагалось ничего есть, а вечером еда была не очень сытной, но особой и долгожданной — распаренные в

воде хлебные зерна с сушеными ягодами. Называлась она сочивом, а весь день предпразднства — сочельником.

Наступала ночь Рождества, отступало время, и в празднике его преодоления по засыпанной снегами Руси — всякий человек, стар и млад, готовился стать участником встречи на земле рождающегося младенца. В этот вечер по сельским и городским улицам зачинались первые рождественские песни — колядки. Их пение в древности было распространено по всей Руси. От XVII века дошли первые записи северорусских колядок, но сами песнопения восходят к глубокой древности. Колядки воспевают прошлое так, как будто оно совершается сегодня, в эту ночь, а сами поющие — свидетели и участники событий. Русские дети под лунным светом сочельника, поскрипывая морозным снегом по подоконьям, беседовали в колядках с пастухами, идущими поклониться новорожденному Спасителю мира.

Рождество изображали художники, жившие по крайней мере за 1100 лет до Рублева. По свидетельству историка Евсевия Кесарийского (III-IV века), не позднее 330-х годов по приказу императора Константина в Вифлееме была выстроена церковь Рождества, где, несомненно, была икона этого праздника. Древнейшие изображения Рождества дошли до наших дней на серебряных ампулах, в которые наливалось освященное в Палестине масло. Они относятся к V-VII векам. Более тысячелетия складывалась, развивалась эта иконография, прежде чем обрела тот вид, в каком писали ее предшественники Рублева и он сам следом за ними.

Рублевская икона «Рождество» из Благовещенского собора охватывает большие пространства, действие происходит на Земле. Горки-лещадки при входе в пещеру, мягкие холмистые округлости внизу иконы,

разбросанные то тут, то там небольшие деревья и кусты — все это образ земного пространства, по которому долго скачут за таинственной, движущейся по небу звездой к месту Рождества, к Вифлеему мудрецы Востока — волхвы (они изображены в верхнем левом углу иконы). Это и вершины, с которых слышится пастухам пение ангелов. И ту часть пути по земле, который проделали извещенные чудным ангельским пением пастухи, тоже изображают эти поросшие лесом горки и всхолмления.

Вот в правом верхнем углу из поющего ангельского сонма выделены три ангела в сияющих одеждах алого, звучно-зеленого и багряного цветов. Первый из них — он стоит ближе всех к источнику ниспадающего на пещеры света — держит руки в складках одежд. Покровенные руки — древний символ благоговения, уважения. На иконе «Рождества» — это знак преклонения перед совершающимся. Средний ангел, беседуя с первым, как бы узнает о событии... Третий из них, преклонившись долу, обращается к двум пастухам, сообщая им радостную весть. Те внимательно слушают, опершись на свои узловатые посохи. Им первым на земле открыто о дивном рождении.

Тут Андрей мог вспомнить слова древнего толкования — эти пастухи, стерегущие день и ночь в удаленной от селения местности свой скот, «были очищены уединением и тишиною». Вот один из них — старец в сшитой из шкур мехом наружу одежде, которая называлась у греков и славян милотью и была одеждою самых нищих, бедных людей, стоит, с доброжелательным вниманием склонившись перед Иосифом — обручником Марии. Иосиф изображен Рублевым раздумывающим о чудесных событиях. За пастухом под тенью дерева лежат несколько животных — овцы, козы. Они, как и люди, растения, сама земля, —

участники события, которое столь значительно, что касается всего творения, всякой отдельной твари.

А в центре иконы в соответствии с традицией Андрей изобразил алое ложе, на котором полулежит, опершись на руку, Мария, окутанная в багряно-коричневые одежды. Ее фигура очерчена гибкой, певучей линией. Она не потрясена и не устала, необыкновенное рождение безболезненно. Но оно трудно вмести́мо в человеческое сознание. Поэтому Мария осознаёт его в глубокой задумчивости. Она находится в пещере, но по законам пространства, свойственным иконописи, ее ложе «вынесено» художником на первый план и дано на фоне пещеры в более крупном виде, чем остальные фигуры. Зритель видит извне все сразу: и гору, и вход в пещеру, и то, что происходит внутри ее. За ложем Марии в яслях-кормушке для животных лежит спеленутый младенец, а над ним стоят животные — вол и похожий на лошадь осел. Рядом — еще одна группа ангелов, согбенных, с покровенными руками.

Внизу, как бы продолжая длящееся действие, утверждая мысль, что на иконе представлен мир разновременных, развивающихся событий, а не единое только, остановленное мгновение, дана сцена со служанками, купающими новорожденного «отроча младо». Одна из них, склонившись, льет воду из кувшина в купель, другая держит на коленях полуобнаженного младенца, который тянется к ней детской своей ручонкой... Личное, живое и трогательное переживание события, глубокая поэзия свойственны этому рублевскому творению.

А потом Андрей напишет «Сретение». Этот праздник был известен уже в IV веке. В Риме, в церкви Марии Великой, сохранилось до наших дней древнейшее из дошедших изображений, относящееся к V веку.

Сретение по смыслу тесно связано с Рождеством. Его и отмечали на сороковой день после рождественских торжеств. На Руси в первые дни февраля, по старой народной примете, после ветреных метельных дней усиливался мороз. Стояла глубокая зима. Не начинались приготовления к весенним полевым и иным работам. Дни еще короткие. Тихое, располагающее к раздумьям время. Сам праздник строгий, в его песнопениях нарастает настроение покаяния. Рублевское «Сретение» получилось сложным, глубоким по смыслу и вместе с тем настолько законченным и цельным, что на первый взгляд могло показаться очень простым. Да, это и есть зрелый плод высокого творчества, та кажущаяся простота, за которой стоит столько мысли и знания, труда. Взглянет кто на икону, и первое впечатление, что изображен исполненный торжества и значительности обряд. Мария и Иосиф приносят сорокадневного Иисуса в храм. Здесь, при храме, живет пророчица Анна. Она предсказывает необыкновенную судьбу новорожденному. В самом храме их встречает — отсюда и название события «сретение» — встреча — старец Симеон, которому давно уже дано обетование, что он не вкусит смерти, пока не узрит и не примет на руки рожденного на земле Спасителя мира. И сейчас он узнаёт, ясно чувствует, что миг этот настал...

На иконе, мерно ступая, движутся навстречу Симеону на одинаковом расстоянии друг от друга мать с младенцем на руках, Анна, за ней обручник. Высокие стройные их фигуры Рублев изобразил так, что они видятся соединенными, перетекающими одна в другую. Их мерному движению, торжественному, неуклонному и неотменимому, как бы указывая на его значительность, вторит легко изгибающаяся стена, которая изображает преддверие храма.

А навстречу младенцу в глубоком, смиренном поклоне протягивает благоговейно покровенные

одеждами руки ветхий слугитель ветхозаветного храма. Сейчас он приемлет на руки... собственную свою смерть. Дело его на земле окончено: «Ныне отпускаеши раба твоего, владыко, по глаголу твоему с миром...» На смену старому, ветхому приходит мир новый, завет иной. И ему, этому новому, — таков всеобщий и всеобъемлющий закон жизни, — придется укорениться в мире только через жертву. Юное «отроча» ждут позор, поругание, крестная мука. В сдержанном настроении, в лицах, как бы подернутых дымкой печали, Рублев выразил это будущее, жертвенное, смертное. И с особой силой пережил это художник, когда писал лицо Богоматери. Для Андрея — и здесь он не расходился с традицией — ясно было, что Мария знает о судьбе сына, прозревает и собственное страдание, «оружие», которое «пройдет ее сердце». Трепетное это материнское чувство хорошо видно, но дано с редкой и благородной мерой сдержанности. Все, чему суждено свершиться, нужно для людей, для всего мира.

Безупречно цветовое построение иконы, сильные, мужественно и твердо соотнесенные сочетания сгармонизированы художником, смягчены точным и тонким ритмом их расположения на иконной плоскости. Язык, которым Рублев говорит здесь со зрителем, сдержан, но очень емко. Художник не спешит раскрыться, поразить внешним движением, взрывом чувств. Надо вживаться, всматриваться неторопливо и раздумчиво в эту икону, постигать, открывать, углубляться в мерцающие красками ее «образы и смыслы».

Вероятно, Андрей писал или участвовал в написании «Крещения» — его художественные особенности в значительной мере повторятся в будущем на одноименной иконе в Троицком соборе 1420-х годов.

Легкий, живой и одновременно сложный рисунок, тонкое и гармоничное цветовое решение роднят благовещенское «Крещение» с иконой «Преображения» из того же иконостаса. Об этом выдающемся произведении, где наиболее отчетливо видны не только манера, но и мирозерцание великого художника, написано, пожалуй, больше, чем обо всех других праздничных изображениях из Благовещенского собора. Несравненно лучше других сохранившееся «Преображение» вызывает у исследователей исключительно высокую оценку. «Особенно хорошо „Преображение“, выдержанное в холодной серебристой гамме. Надо видеть в подлиннике эти серебристо-зеленые, малахитово-зеленые, бледно-зеленые и белые цвета, тонко гармонирующие с ударами розовато-лилового, розовато-красного и золотистой охры, чтобы по достоинству оценить исключительный... дар художника» (В. Н. Лазарев).

Именно исключительность, несравненная высота иконы склоняют признать Рублева ее автором. Но есть и другие свойства в этом произведении, говорящие о том же. Уловить их сложнее, они требуют погружения в содержание этого образа и связанных с ним представлений рублевской и предшествовавшей ей эпох.

6 августа — день Преображения — издревле отмечался на Руси всенародно и радостно. Ранним, уже холодноватым утром спешил народ на освящение первых поспевших яблок. Отсюда и просторечное название празднику — «яблочный» Спас. Корзины, чистые холщовые узелки с отборными, лучшими плодами. Легкий, как будто цветочный, запах. Синее небо, еще летнее, но веет от него предосенним холодком. Зелень деревьев серебриста под ветром. Слегка начинает пожухать, желтеть трава. Осень

подает свои первые знаки. Время пожинать плоды годовых трудов на земле...

Но не простой это праздник. О смысле его спорили, и ох как горячо спорили греки. И на Русь пришли эти споры. Хорошо понимал Андрей: не праздного ради любопытства, не для упражнения изощренных в богословских тонкостях умов не одно уже десятилетие трудились лучшие, острейшие умы едва ли не половины христианского мира, рассуждали о природе «Фаворского света». Да и художники, ученейшие византийцы и здешние их ученики, не только в беседах распытывали об этом свете. Писать его приходилось на иконах, фресках, а иной раз и на книжных страницах, но всякий раз изображая именно этот праздник — Преображение. Нехитрое дело просто написать это событие. И книгу разгибать не нужно, каждому ведомо от малых лет то, что праздновалось на день яблочного Спаса. Как Спаситель с тремя своими учениками, ближайшими, доверенными, Иоанном, Петром и Иаковом, отправился однажды из шумного города в дальнее уединенное место, на гору Фаворскую. И там ученикам дано было увидеть странное, загадочное... Тело учителя просветилось перед их взором. Вот об этом-то чудесном свете, о смысле его, а главное — о происхождении, природе и размышляли, спорили. И художникам немаловажно узнать верный ответ на эту загадку, чтобы и писать осмысленно, «по существу». Был в греках монах Варлаам, который потом перемянул к католикам. Так тот считал, что на Фаворе сиял апостолам обыкновенный, естественный свет, «видимый при посредстве воздуха», или вообще нечто призрачное, что «иногда является, но никогда не существует, ибо не имеет совершенного бытия». Иными словами, ничего загадочного в том свете не было, обычный свет, а может быть, просто данное спутникам Иисуса видение, воплотившееся в образ света, чтобы

они могли поверить в божественность своего учителя. Но это учение Варлаама вызвало резкие возражения исихаста Григория Паламы и многих единомышленных с ним. Они считали это увиденное сияние энергией, проявлением божества в Иисусе Христе. Так они и учили — в Боге есть два способа бытия. Одно сущностное, совершенно непроницаемое, которое совсем нельзя познать, к которому нельзя приобщиться. Другое же, и это самое важное при понимании смысла Преображения, бытие в энергиях, которые светом истекают в мир, которые могут сообщиться человеку, могут быть им восприняты. Эти-то энергии, этот свет, по учению исихастов, можно «стяжать», получить, чтобы им просветить, очистить, преобразить человеческую природу.

Пройдут столетия, и современные нам историки восточноевропейской средневековой мысли будут писать о том, что споры о «Фаворском свете» в XIV — начале XV века стали центральным вопросом тогдашней антропологии — учения о человеке. Это был также один из главных, краеугольных вопросов не только личной духовной, но и общественной жизни — возможно ли преобразование человеческой личности до идеального просветленного состояния, возможно ли преобразенное по высшим законам добра и любви социальное бытие. Русское исихастское движение, возглавлявшееся Сергием Радонежским, возникнув в пору великого духовного подъема Руси и будучи наиболее чистым его выражением, ответило на этот вопрос положительно и в результате стало, по мысли некоторых исследователей исихазма, великой «духовно-общественной утопией» (А. И. Клибанов), сумевшей оказать значительное влияние на жизнь Руси и ее культуру.

Тогдашние художники, предшественники и современники Рублева, живо откликнулись на идеи,

связанные с «Фаворским светом», — ведь за ними стояли насущные вопросы устройства и одной человеческой души, и целых народов. Случалось, что художники в своих иконах «Преображения» выражали в основном ту мысль, что человеческому взору трудно, почти невозможно вынести этот неизреченный свет. Так, в конце XIV столетия для древнего Преображенского собора в Переславле-Залесском была написана большая икона «Преображения». Сейчас она хранится в Третьяковской галерее. Ее приписывают кисти Феофана или, что более вероятно, относят к авторству одного из его русских учеников-подражателей.

Холодные лучи неземного света пронизывают сверху донизу эту икону. Свет, просиявший в Христе, потоком низвергается на апостолов. Переславльская икона — драма встречи двух миров, двух разомкнутых измерений бытия. Лишь на единое мгновение открылся человеческому взгляду иной, нездешний свет — и человек потрясен, едва выдерживает такое предстояние.

В этой иконе, по меткому определению М. В. Алпатова, «радость озарения заглушается... волнением и беспокойством свидетелей чуда».

Совсем иные мысли и настроения несет в себе удивительное рублевское «Преображение». Его икона изнутри сияет легким и ровным светом. Мы не видим лучей, от которых укрылись апостолы. Они созерцают свет внутри себя. Он разлит во всем творении, просвещает тихо и почти невидимо людей, и землю, и растения. Лица людей обращены не на внешнее, они сосредоточены, в движениях фигур больше задумчивости, длящегося, нежели выражения пронзительного и потрясающего мгновения. Таинственный свет повсюду, но к нему нужно «восходить», готовиться к его приятию, и лишь тогда

человек, насколько это для него возможно, им освещается.

В «Преображении» очень тонко, ассоциативно Андреем передан образ летней природы в день самого праздника, когда едва заметно блекнут краски, отсветы лета становятся прозрачней, холодней и серебристей, и еще издали чувствуется начавшееся движение к осени. Это прозрение значения праздника в образах самой природы — черта национальная, русская. Ее единодушно увидят все историки искусства в будущей рублевской «Троице».

О вкладе Рублева в благовещенские праздники спорят, но «Преображение» бесспорно, оно входит в число икон, где художник наиболее полно выразил свое отношение к человеку, к возможности приобщения его к высшему бытию. В этом произведении — его опыт созидания в себе «внутренней тишины». Опыт русского исихаста, живущего близко к нетронутой, чистой природе.

Иконы писались быстро. Пережил, обдумал, вошел в работу, но вот уже и близок конец. А там и за следующую икону. И вновь тот же живой отклик, всем сердцем, всем, что знаешь и умеешь. Когда-то наступил черед писать подряд еще два праздника — «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим»...

Готовился, примерялся, набрасывал по левкасу первые контуры, размышлял. События эти вспоминаются весной и тоже подряд. Первое в Лазареву субботу, а второе на следующий день, на Вербное воскресенье.

Всегда эти дни приходятся на весенние месяцы, на март или на апрель. И в природе все как будто в ожидании. Вроде бы и зима миновала, и снег почти сошел, и пробовали звенеть первые капли, но по утрам еще заморозки, ледок хрустит под ногой. И небо серое,

холодное, с малиновой полосой восхода. И только днем, если выглянет солнце, волнующе запахнет оттаявшая на припеках земля. На лесных опушках скромное среднерусское первоцветье, пушистые шарики расцветающей вербы...

Иисус с немногими учениками странствует по каменистым пустыням и селениям Палестины. Он творит множество добрых дел, исцеляет больных, увечных. Все более определенно в его словах звучат признания о его небесном посланничестве. Но не такого «мессию» — спасителя ждали для себя иудеи. Многие согласны бы считать его и учителем и пророком, но он проповедует терпение и кротость, призывает отдать свое, а не брать чужое. И совсем странные, непереносимые мысли иногда слышит толпа, которую он привлекает своими речениями. Не один народ на земле избран Богом, есть и другие, и отнимется вскоре честь избранничества от «жестокового Израиля».

Власти и книжники иудейские ищут способа схватить Христа и убить. Но есть и понимающие, благодарные, жаждущие научения. И все же времена сбываются, смертный час его близок. Но Иисус пока уклоняется от рук преследователей и уходит в Заиорданье, в те места, где еще недавно призывал народ к очищению и покаянию его предшественник — «предтеча» Иоанн. Во время отсутствия Иисуса в Вифании — селении неподалеку от Иерусалима — умирает его друг Лазарь. Когда он, возвращаясь назад, проходит это селение, сестры умершего — Марфа и Мария сообщают, что брата их нет в живых уже четвертый день...

С волнением пишет обычно сдержанный, спокойный Андрей «Воскрешение Лазаря». Сейчас уже выявлено все, что должно здесь изобразить. Очерчены человеческие фигуры, палаты... У входа в погребальную

пещеру Иисус, его ученики, толпа. Справа, в горе, намечает он спеленутую по рукам и ногам фигуру...

«Откиньте камень, — говорит Иисус и уже громким голосом взывает: — Лазарь, иди!..» И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами...

Быстро, точно, короткими мелкими мазками, так, что вспыхивают из-под кисти блики, Андрей выписывает, дорабатывает частности. Последние мазки... Благодарные Марфа и Мария стремительно припадают к стопам Иисуса. Эта стремительность подчеркнута Рублевым и движущимися в противоположную сторону согнутыми фигурами юношей, которые несут тяжелую плиту, отваленную от пещеры. Лазарь медленно и неловко движется, он уже вне могилы. Юноша справа от Лазаря в живом движении повернулся в сторону воскрешенного, в его руке конец ленты, которой обмотаны погребальные пелены.

Цвета одежд даны художником контрастно, от глубокого темно-синего, светящегося изнутри благодаря положенным поверх белильным мазкам, до вишневого, алого, золотисто-охристого. Драматическое начало, контрастность в цветовом решении не вяжутся на первый взгляд с общими, так сказать, хрестоматийными представлениями о творчестве Рублева, но углубленное изучение этой иконы приводит к утверждению не только о его авторстве, но и о том, что именно здесь, как и в «Преображении», наиболее ярко выявилось его мировоззрение, воспитанное в исихастской традиции. Все действие происходит на фоне золотистых, мягко светящихся горок, между которыми в отдалении видна почти не отличающаяся по цвету постройка, очевидно, покинутый дом Лазаря. Теплое это свечение сообщает всему изображению настроение праздничной радости и покоя.

Это праздник победы света, жизни над тьмой смерти. Тем же светом пронизана фигура воскресшего Лазаря. Обилие красного, сияние которого в «красочном умозрении» иконы имеет значение победы духа над телесным страданием и смертью. Рублев существенно изменяет композицию «Воскрешения». Обычно за спиной Христа стоят его ученики, а перед ним, у могилы, толпа иудеев, светлая же фигура Лазаря столь ярко выделяется на фоне черной пещеры, что именно Лазарь становится едва ли не главным действующим лицом. У Рублева в центре иконы рядом с Христом его ученики. Из их толпы выделены два лица. Ближе к учителю Петр. Он прижимает руку к груди, это жест познания, он не столько воспринимает чудо, сколько прозревает смысл события. Задумчиво поддерживая ладонью подбородок, на учителя смотрит будущий евангелист Иоанн. Он выделяется здесь, очевидно, потому, что только в его Евангелии подробно рассказывается о чудесном событии в Вифании. Темные одежды Иисуса, стоящего почти точно посередине, привлекают внимание именно к нему. Рублев изображает его как главное действующее лицо, как творца, с вдохновенным лицом, который поднятой благословляющей десницей направляет на Лазаря ту энергию, что заново творит, восстанавливает из тлена к живой жизни уже разложившееся тело. Эта энергия в близком Рублеву учении исихастов понималась как животворящий свет — залог очищения, просветления и бессмертия. Апостолы рублевской иконы видят этот свет^[38].

И последняя икона — «Вход в Иерусалим». Иисус едет «на осляти» в город, где через несколько дней его ждут поругание и смерть. Горстка учеников сопровождает его. Их учитель знает, что сегодняшняя торжественная встреча горожанами, которые

приветствуют его пальмовыми ветвями и, как царю, постилают по пути одежды, лишь заблуждение. Иудеи ждут от него совсем не того, ради чего он пришел в этот мир, — им хочется своего торжества, политической независимости от Рима, фарисейского надмения над другими. Скоро они увидят, что ошиблись, и тогда...

Икона передает настроение глубокой тишины и легкой грусти. Изображенные на ней люди размышляют, прозревают смысл совершающегося. Тихое свечение красок. Удивительное музыкальное совершенство в движении. Страдание и смерть — рядом, и рядом же их преодоление, воскресение из мертвых.

Издревле вошло в обычай встречать этот праздник первыми весенними ветвями или цветами. На Руси это были ветви расцветающей ранней весной вербы — знак грядущего весеннего расцвета, торжества обновляющейся жизни...

Исследователям творчества Рублева еще предстоит долго и серьезно работать над загадкой Благовещенского иконостаса. Само его происхождение, если без конца не замалчивать или обходить, «яко не бывшие», летописные сведения, которые говорят о том, что благовещенский деисус «Рублева письма» уничтожен огнем, остается пока лишь предметом гипотез. Точно «вписать» результаты грядущих исследований об этих иконах в биографию художника — дело будущего.

Сейчас в науке признано, что в дошедшем до наших дней Благовещенском соборе Московского Кремля сохранились иконы, написанные Рублевым или при его участии. Когда они созданы, откуда появились — из Архангельского ли иконостаса 1399 года, из иного ли места, спаслись ли чудом, оставшимся неведомым летописцу, в пожар 1547 года — проблема для будущих изысканий. Пока неколебимо для биографа лишь одно

— «в лето 1405» в церкви, стоявшей на том же месте и носившей то же название, трудились три больших художника и среди них — «чернец Андрей Рублев».

ВЛАДИМИРСКИЕ РОСПИСИ

На краткий срок, всего на два года после работ в Благовещенской кремлевской церкви, имя Рублева выпадает из поля внимания летописцев. Андрей вернулся в Андроников монастырь. Отсюда, с прибрежного холма над Яузой, как на ладони видно было за лугами, посадками и первым земляным валом города место былых его трудов, главы столь хорошо знакомых соборов, поднимающиеся над белокаменными стенами. В эти два года на Москве не велось каких-либо значительных художественных работ, которые были бы достойны упоминания в летописи. Где-то между 1405–1408 годами исчез с московского горизонта Феофан Грек. После летописного известия 1405 года сведения о нем обрываются. То ли Феофан вернулся на родину и там в неизвестности доживал последние дни, то ли по старости — ему к этому времени было что-то около семидесяти пяти лет — не мог уже работать и, возможно, скончался в Москве.

Рублев жил в пригородном своем монастыре, вновь возвратясь в мерный, тихий здешний быт.

Ранними утрами, перед рассветом, тьма окутывает бревенчатые стены ограды, избы-кельи, деревянный собор, высящийся темной, трудноразличимой громадой посреди монастырского двора. Лишь над одной поодаль стоящей поварней вьется заметно белеющий на фоне темного неба дымок, да в оконце виден неяркий свет. Там два-три человека из братии с ночи трудятся, месят и выпекают в большой печи хлебы. У ворот дремлет в малой кельице монах-привратник. В долине Яузы и дальше по Москве-реке стелется туман. Холодная роса на траве меж кельями. Пахнет дровами, дымом, ржаным хлебом. Чуткий покой. С первыми лучами солнца, как

блеснет оно жарко из-за алтаря собора, позолотит старое дерево построек, чередной монах-будильщик ударяет колотушкой в деревянное било, поднимает братию. Бодрое и быстрое пение звучит вскоре в залитом лучами солнца храме, прогоняет остатки сна.

Начинался день, строгое последование молитв, чтения, трудов. Менялись, чередовались, чтобы вновь возвратиться, времена года. В суровые зимы по самые оконницы келий насыпало снегу. Весной на припеке, с приречного холма сбегали к реке первые ручьи. А за летними, самыми страдными, трудовыми для художников месяцами наступала ясная осень — время завершения трудов. Потом долгие осенние дожди стучали в тесовые крыши келий, шумели по ночам ветры. И первый снег, и вновь все сначала, неотменно, своею чередой.

Каждый день, из года в год на иноков, собиравшихся в монастырский собор, строго и внимательно смотрел «Нерукотворный Спас» — греческая икона. Привезена была она, как рассказывали старые монахи, из Цареграда — византийской столицы — самим митрополитом Алексеем, создателем обители. Андрей знал это предание. Наверное, пришлось услышать его в самый первый год, как попал он в Спасский монастырь. Случилась эта история более сорока лет тому назад. Сказывали с разными подробностями, один так, а другой несколько по-иному, кто как слышал и понял, а общее выходило одно. Ездил старый митрополит, теперь давно уже покойный, по церковным делам к константинопольскому патриарху. Перед тем как возвратиться назад, заказал у тамошнего мастера икону — Нерукотворный образ. А на обратном пути, когда плыли морем, корабль попал в страшную бурю. И были мгла и бездонная пучина под утлым парусным суденышком. Сорвало бурей паруса, рухнула мачта, и поломало руль...

Тем из слушавших, кому не приходилось плавать в своей жизни «морем мятущимся», представлялась эта картина по иконным изображениям святого Николы: пучина, корабль без ветрил, сбившиеся в тесную толпу беспомощные и испуганные корабельщики.

Та же беда случилась с митрополитом и его путниками. На корабле Алексей перед иконой Спаса дал обещание поставить монастырь в честь того святого или праздника, который придется на день, когда нога его ступит на твердую землю. Буря утихла, а через несколько дней корабль пристал к берегу. И случилось это как раз 16 августа, на день празднования Нерукотворного образа Спаса. Около 1360 года митрополит начал устройство монастыря и упросил Сергия дать в игумены ученика своего Андроника. Отсюда и «пошла есть» Спасо-Андроникова обитель. Не один год потребовался, чтобы отстроить монастырские здания. Загородный монастырь не имел мощных укреплений, наверное, сильно пострадал в 1368 году, в Ольгердово нашествие. Лишь постепенно обитель устраивается, становится на ноги. Только к 1377 году — эта запись уцелела в Холмогорской летописи — «нача збыватися Андроников монастырь».

То были начальные предания молодого еще монастыря. Многие здесь помнили первого игумена. Был он, по воспоминаниям, очень скромным, «смирным сердцем», больше всего любил безмолвие, отличался редким трудолюбием.

При Андронике установился общежительный устав, то самое «житие красно и добро», когда не полагалось «никому отнюдь ничто же держати, ниже своим звати, но все обща имети».

Была при монастыре книжница — библиотека, возможно, достаточно обширная. Несмотря на многократные полные разорения этого места,

сохранилось несколько рукописей, написанных андрониковскими монахами-писцами.

В последние годы XIV столетия подвизался здесь писец Василий. Одна переписанная им рукопись — сборник монашеских «постнических слов» — заканчивается послесловием, в котором Василий просит прощения у читателей за возможные ошибки и называет себя «малейшим из единообразных». Что это — формула отношения монаха ко всей братии или, может быть, так именует себя профессионал-книжник, работавший среди других писцов? Ответить на этот вопрос трудно. Во всяком случае, был здесь еще писец — монах Анфим. Им в 1404 году переписан один из древнейших на Руси сборников изречений и поучений — «Изборник Святослава»^[39]. В 1406 году в монастыре переписывали сборник под названием «Златоструй» — поучения Иоанна Златоуста, золотое струение мудрости. Страницы рассказов и поучений Андрей видел, наверное, еще не оконченными и на столике в келье своего собрата.

Книги здесь не только писали, но и украшали художественными изображениями. От того времени дошла одна лишь «лицевая» книга из тех, что были в Андрониковом монастыре. Она хранится в Государственном историческом музее, называется теперь в научном обиходе Андрониковским евангелием и датируется началом XV столетия. Кто знает, может быть, рука Андрея касалась ее страниц и он видел именно это изображение Христа, который грядет судить человеческий род. Золотой сияющий прямоугольник в двойном обрамлении: голубом — внешнем и темном, как ночное небо, синем — внутреннем. Иисус как бы в кристалле небесной лазури, от его одежд исходят лучи золотого света. Рука высоко поднята в жесте творящем

и наставляющем. На страницах его раскрытой книги надпись с призывом любить друг друга.

По-видимому, мастер из окружения Рублева создал эту миниатюру. В монастыре, конечно, существовала высокого уровня художественная мастерская. И не один Андрей, к этому времени уже знаменитый художник, трудился в ней, но и его друг — иконник и стенописец Даниил Черный. Похоже, были у них и ученики.

Возможно, дружина здешних художников не считалась самой большой среди других монастырских мастерских. В нескольких верстах от Андрониковой обители, если идти левым берегом Москвы-реки, располагался Симонов монастырь. Он находился в непосредственном подчинении константинопольского патриарха. Здесь жили и русские и греки, а среди последних иконописец Игнатий. Личность загадочная, не оставившая определенных следов в письменности и произведениях искусства. Лишь смутное предание хранит память о его работах в этом монастыре, который на протяжении XV века будет одним из значительных очагов различных видов художества — иконного, ювелирного, стенописного. В научной литературе высказывалось даже предположение, что Рублев учился в Симонове монастыре и, следовательно, какое-то время там монашествовал. Но подтверждения в документах или преданиях эта гипотеза не находит. Более того, о жизни Андрея в этой обители не упоминает в начале XVI века писатель Иосиф Волоцкий, который тщательно собирал все сведения о Рублеве и был тесно связан с Симоновым и его художниками. Это обстоятельство, разумеется, не исключает общения художников двух соседних монастырей, их творческих связей.

По монастырским и иным книжницам переписывали новое тогда произведение — «Задонщину». Замечательная эта повесть создана была рязанцем

Софонией. Ярко поэтичная, пронизанная радостью победы, она тяготела к древним литературным традициям домонгольской Руси. Софония имел в своих руках список «Слова о полку Игореве» и заимствовал у него многое: и красоту сравнений, и живую силу языка... Со страниц «Задонщины», которую, без сомнения, знал Рублев, встают прекрасная, ликующая в светлые дни своей истории Русская земля, синие ее небеса, леса и поля с птицами и зверьми, каменные грады, населенные храбрыми русичами. «О жаворонок, красных дней утеха, возлети под синие небеса, посмотри к сильному граду Москве, воспой славу» тем, кто не щадил жизней «за землю за русскую и веру крестьянскую и за обиду...». Как соколы «из каменного града Москвы возле-теша под синие небеса, возгремеша золочеными колокола на быстром Дону», «богатыри русские хотят ударити на великие силы поганого царя Мамаю». Кончилось с этой победой «хотение» Орды «на русскую землю ходити», «трубы их не трубят, уныша гласи их».

В Андрониковой обители жива была память о миновавших великих событиях, которые пришлись на время рублевской юности. На монастырском дворе среди иных могил — одна братская. Здесь лежат погибшие на Куликовом поле. По обычаю над такими могилами — памятная часовня, малая деревянная избушечка с крестом наверху. В полутьме, если зайти в нее, при свете неугасимой, всегда горящей лампы можно было различить лики икон, что написаны монастырскими мастерами в вечную память сложившим свои головы за ближних, за Русскую землю. Еще при жизни Дмитрия Донского и Сергия Радонежского установлен по всей Руси особый день поминовения убиенных воинов. Каждую осень, в субботу перед 26 октября — днем памяти Дмитрия Солунского — творилось это воспоминание, называвшееся в народе

Дмитриевской субботой. По преданию, начало празднованию положено в Троицком монастыре, куда после Мамаева побоища приезжал великий князь и сам Сергей совершал заупокойное служение по погибшим на поле Куликовом.

Сохранилась до наших дней и драгоценная пелена 1389 года. Скорее всего, она была вложена в Спасо-Андроников монастырь и в описываемые годы украшала его деревянный собор^[40]. И это дивное произведение древнерусских мастериц, шитое разноцветными шелковыми нитями по рисунку прекрасного художника, было памятью о той же трудной победе. Рублев должен был видеть здесь эту пелену. Наверное, по обыкновению своему Андрей не однажды размышлял над тонким ее искусством, но главное — над замыслом необычно подобранных изображений. И тогда ясной становилась для него мысль собрата по искусству. Посреди пелены — Нерукотворный образ Спаса, строгое лицо с проникновенным взглядом. Может быть, этот образ был в чем-то схожим с главной монастырской иконой или с ликом, который осенял русских воинов с княжеских знамен-хоругвей в грозный день битвы? Перед ним предстоят в молении святые... Это как будто сделано по обычаю. Но так может показаться лишь на первый взгляд. А присмотришься к лицам да надписям, в которых поименно назван каждый из предстоящих, откроется не только общепринятое и привычное. Ведь здесь помешены русские люди — и давно жившие, и почти современники. Вот они в светлых одеяниях предстательствуют — видно, это важно подчеркнуть художнику — за Русскую землю и ее народ.

Вот Максим, который перенес из Киева в Северо-Восточную Русь митрополичью кафедру, и Владимир на Клязьме стал благодаря ему церковной столицей всех

русских земель. И тут же Петр, он передал Москве это важное наследие. А вот — мысль художника развивалась здесь последовательно и ясно — грек Феогност, который жил уже в Москве, украшал Московский Кремль и оставил своим преемником по кафедре не византийского выходца, а русского Алексея. И сам Алексей, его Рублев помнил еще живым, тоже изображен здесь — друг Сергия, воспитатель Дмитрия Донского и основатель здешнего монастыря. Дальше монаху Андрею нетрудно уже было уразуметь, по какой причине подобраны святые, что изображены в ряд внизу пелены. Первые русские князья — страдальцы воины Борис и Глеб, победитель зла мученик Никита, любимый на Руси Никола, в честь которого сразу же после Куликовской битвы в окрестностях Москвы, в местности, называемой Угрешь, великий князь-победитель основал монастырь. Алексей — человек Божий, покровитель митрополита, и покровители куликовских героев Дмитрия Донского и Владимира Андреевича: Дмитрий Солунский и Владимир — креститель Руси. А по краям пелены — ряды ангелов, небесное воинство. Хорошо был понятен и памятен замысел этой пелены, сделанной по заказу вдовы Симеона Гордого, великой княгини Марии. Историческая миссия Москвы представлена здесь соотнесенной с высшей волей и правдой. История освящалась напоминанием о былых героических временах, об участии в общем деле молодого тогда Спасского монастыря. Не исключено, что в начале XV века в обители, над входными воротами в нее, существовал уже небольшой деревянный храм Рождества Богоматери — праздника, день которого совпал с Куликовской битвой, а рядом с собором — церковь Архангела Михаила, воеводы небесных воинств.

Как память тех лет хранил монастырь все, что связывало его короткую еще историю с Сергием

Радонежским. Неподалеку от врат обители указывали на место, где митрополит Алексей встречал, почтительно и торжественно, идущего в Андроников Сергия. Не исключено, что при Рублеве тут стояла часовня^[41]. Так же могло быть отмечено место, где игумен Андроник прощался со своим учителем, когда тот отправлялся в Нижний Новгород мирить «которящихся» между собой князей. До сих пор на этом месте, на нынешней Тулинской улице, стоит часовня, но уже не деревянная, как в древние времена, а выстроенная из кирпича в древнерусском стиле в конце позапрошлого столетия.

Дело Сергия, его память в монастыре глубоко почитались. Рублев жил, как и остальная братия, под сенью этого имени. Основным монастырским послушанием Андрея и Даниила было в те годы писание икон и, возможно, украшение книг. Обитель нуждалась во множестве икон, больших и малых, для церквей и для келий. Издавна велось по монастырям благословлять почетных богомольцев и вкладчиков изображением главной монастырской иконы. По-видимому, андрониковским иконникам пришлось создавать немалое число небольших «Нерукотворных Спасов».

Были заказы и со стороны, из города, из других монастырей и великокняжеского дворца. До наших дней не сохранились достоверные рублевские иконы небольшого размера. Но они существовали, малые, «келейные» образа «Рублева письма Андреева», а также складни «путные», предназначенные для дороги. Они упоминались в разного рода письменных источниках, в том числе древних, близких по времени к его эпохе.

Инок Андрей, как и другие монахи, постоянно работал. Это был его вклад в общее монастырское

устроение, где, помимо для всех единых «послушаний», каждый трудился, исходя из своих даров и умений. В первые годы после благовещенских росписей больших событий, которые отвлекали бы его от дел, на Москве не случилось. Летом 1406 года случилось лунное затмение. «По Троицыне дни, во вторник на ночь перед ранними зарями гибл месяц и бысть, аки кровь, и тако неисполнися, зайде...» Можно представить это раннее росистое утро в начале лета, еще до восхода солнца. В тишине несколько иноков, столпившись, смотрят на темное небо. Медленно убывающий кроваво-красный месяц низко над землей. Таинственное и предивное зрелище...

В тот год долго не было на Москве великого князя Василия Дмитриевича. Во главе своей дружины и с помощью псковских полков он воевал земли по литовскому порубежью. К зиме князь вернулся домой и вскоре, как слышно было, в кремлевских набережных палатах состоялось семейное торжество, свадьба брата Петра. Об этом событии упомянет и летописец: «Генваря 16 женися князь Петр Дмитриевич на Москве». Да тогда же еще был слух, дальний, непроверенный, но вскоре достоверно стало известно — злой смертью погиб старый враг Москвы «царь» Тохтамыш, убит соперником своим Шади-беком «в Симбирской земли». Да в ту же зиму потянулись из городских ворот, видно было и отсюда, с холма над Яузой, подводы, конница, пеший люд. Вновь выходило на ратное дело московское воинство, на сей раз возглавляемое другим великокняжеским братом, Константином Дмитриевичем. Спешила московская рать на запад, снова в помощь псковичам «на немци, понеже сила великая немецкая прииде на них». Почти год участвовали москвичи в обороне Пскова. В Москве с тревогой ждали их возвращения близкие. А на

следующий, 1407 год скончалась вдова Дмитрия Донского Евдокия.

В эти два года не было слышно на Руси и о каких-либо значительных художественных работах. Строили много, но лишь в тверском городе Старице на Волге оканчивали «подписание» Архангельского собора. Возможно, там работала дружина сербских мастеров.

Зима наступившего 1408 года выдалась на редкость снежной. «Тое же зимы снег велик был, до шести пядей» — около полутора метров. Весенний паводок по этой причине оказался необычайно сильным: «А на ту весну поводь велика, за двадцать лет старые памятухи и не запомнят столь великия».

В эту весну из дворца великого князя явился гонец к адрониковскому игумену Савве: монастырские мастера приглашались Василием Дмитриевичем поновить живопись в соборе древней столицы Северо-Восточной Руси — городе Владимире. Заказ почетнейший, свидетельствующий, что в это время они ценились как лучшая дружина живописцев во всей Московской Руси. Работа была столь ответственной и важной, что летописец отметит даже день, когда мастера приступили к росписям: «Мая 25 начаша подписывати церковь камену великую, соборную Свята Богородица, иже во Владимире, повеленьем князя великого, а мастера Данило иконник, да Андрей Рублев...»

Майским солнечным утром по подсохшим от весенней грязи дорогам двинулись из Москвы подводы. Грузены они были всеми потребными для работы вещами. Не один день ехала дружина Даниила Черного и Андрея Рублева по весенней земле, то полями и лугами, то густым лесом, мимо многих деревень и сел. Старая дорога на Владимир проходила через Радонеж, мимо Троицкого монастыря, на Переславль, который был вотчиной великого московского князя. Живописный град с монастырями, множеством построек и собором

XII столетия раскинулся над широкой водной гладью Плещеева озера. Под самой городской стеной, недалеко от собора, глубокая река Трубеж несет свои воды к озеру. Здесь, наверное, какое-то время отдыхали.

Посетили Преображенский собор, видели его древние фрески. Переславль хранил многие исторические воспоминания о событиях и давних, и не столь давних. Здесь, в княжеском дворце, что стоял рядом с собором, родился Александр Невский. Нередко в том же дворце и храме бывал Сергей Радонежский. От Переславля дорога круто брала вправо, на восток. Еще немало ехали, ночевали в придорожном селе или раскинув шатры где-нибудь на берегу речки, пока, наконец, издалека еще, на краю высокого обрыва не выросла сверкающая, как снег на солнце, белокаменная громада невиданной величины — домонгольских времен владимирский Успенский собор.

Даниил и Андрей с дружиной входили в старый стольный град Залесской Руси, в чьих владениях суждено было возникнуть Москве и «переять» у Владимира силу и славу русской столицы. Для людей книжных, таких как Даниил и Андрей, в этом городе говорили камни.

Владимир, подобно всем очень древним городам, хранил в себе память о делах многих поколений. Но расцвет его — в те давние, до нашествия монголов, славные времена русского единства. И сейчас, во времена Рублева, столь много переживший, не раз разоренный, огромный этот город изрядно был приукрашен, нигде, даже в самой Москве, не виданными строениями, остатками некогда мощных укреплений. Еще за два с половиной столетия до сего, 1408 года славился Владимир своими ремесленниками и художниками, обширной торговлей. Тогда еще летописец назвал его градом «купцов, искусных рукодельников и ремесленников всяких». Жили здесь в

давние времена каменщики, живописцы, златокузнецы, резчики, мастерицы шитья, переписчики книг «и иные многия».

Но теперь все было в прошлом. Остались лишь грандиозные памятники этой цветущей когда-то жизни. Наверное, в бывшей столице чувствовалась некая печальная тишина, тихая грусть об ушедших временах величия.

Все старинные города с великим прошлым погружены в былое и сами располагают к размышлениям о давно миновавшем, об ушедших из жизни людских поколениях, которые оставили потомкам эти стены, храмы, дворцы, произведения искусства. В таких городах время теряет свою протяженность и прошедшее кажется столь близким, столь недавним.

Несомненно, город должен был произвести неизгладимое впечатление на Рублева. Произведений искусства, исторических мест и зданий при нем здесь было много больше, чем в наше время. Очень важная для биографа задача — восстановить, что именно Андрей здесь видел, какими историческими воспоминаниями и художественными впечатлениями мог обогатить его Владимир.

...На рубеже XI-XII веков киевский князь Владимир Мономах, укрепляя северные, за дремучими лесами лежащие — «залесские» свои владения, начал строить здесь крепость, «созидать град». Город получил имя своего основателя. Головокружительная высота обрыва над Клязьмой делала его недоступным для врагов с юга. Крутой обрыв с севера над речкой Лыбедью и глубокий овраг с востока сразу же определили место будущих городских укреплений. 1108 год — дата рождения крепости — «свершен бысть град Владимир Залесский Володимером Мономахом». Позже, когда Андрей Боголюбский, оставив Киев и Ростов, сделал

Владимир своей столицей, к западу от Мономахова, или, по названию тех времен, Печерного, града выстроен был вплотную к старому Новый город, «велик зело, попремному больши перваго». Как раз к западной стене Андреева града и подходила дорога из Москвы.

Итак, в один из майских дней дружина художников подъехала к главным вратам Владимира — Золотым. Парадные эти городские ворота находились уже в довольно ветхом состоянии^[42]. Белокаменная постройка имела вид башни. Внизу — проездная арка, сложенная из крупных каменных блоков, торжественная, высокая. Эта внутренняя четырнадцатиметровой высоты часть врат сохранилась до наших дней. Над вратами была церковь Положения ризы Богоматери 1164 года. Сразу по окончании строительства выдающаяся красота городских ворот привлекала отовсюду людей. Летописец сообщал, что «тогда народу многу сшедшуся зрети их красоты...». По-видимому, владимирская въездная башня в чем-то была подобна городским воротам «матери городов русских» — Киева. Название свое Золотые ворота получили из-за медных золоченых пластин, которыми покрыты были верх надвратного храма и тяжелые дубовые створы, которые закрывали проездную арку.

Ордынцы, захватив в 1238 году Владимир, ободрали золоченые пластины с ворот. Но надвратная одноглавая церковь была еще цела. Судя по всему, она была строгой, суровой и напоминала современные ей постройки — собор в Переславле и Борисоглебскую церковь в Кидекше близ Суздаля.

Въехав в город, по дороге к Успенскому собору, где им предстояло теперь работать, путники миновали еще одни ворота — торговые, в валах Мономахова города. По дороге сразу же встретились им две древние

постройки. Спасская и Георгиевская церкви — обе XII века — строились еще при князе Юрии Долгоруком. Рядом с ними располагался когда-то двор этого князя и селились другие знатные люди. Теперь на месте дворцов были монастыри. Налево, над речкой Лыбедью, в северо-западной части Нового города, с дороги была видна Успенская Княгинина обитель. В живописном, отдаленном от дороги месте высился небольшой собор этого монастыря, строенный в 1201-1202 годах из редкого тогда в этих местах кирпича. Здесь погребали владимирских княгинь. В арке, устроенной в стене собора, лежала основательница монастыря — жена Всеволода Мария Шварновна, родом из Чехии, перекрещенная католичка. Рядом были могилы Александры, жены Александра Невского, и их дочери Евдокии... То была тоже история, но более близких времен.

И вот перед мастерами — ничего подобного им не приходилось видеть по величеству — огромный Успенский собор, высокий, поглядеть заломя голову, обширный, пятиглавый. Здесь им в это лето работать, смотреть в праздничные дни творения старых художников-предшественников. Если взглянуть с высоты валов, за узкой рекой простираются бескрайние, до самого Муром, дремучие леса. А как улягутся первые, самые яркие впечатления, за лето многое еще откроют для себя художники в этом городе. И резную, как бы выточенную из единого белого камня церковь Дмитрия Солунского при княжеском дворе, тут же неподалеку от Успенского собора, и старинные, XII столетия фрески внутри ее. И суровый Спасский храм в монастыре в восточном конце города, где погребен Александр Невский. И иное многое. Наверное, в праздничные, праздные от работы дни побывают художники, выгадают время, и в окрестностях Владимира. Повидают тамошние достопамятности —

дворец Андрея Боголюбского в подгородном селе Боголюбове, где погиб великий князь от руки заговорщиков, да несказанную по красоте и легкости церковь Покрова на Нерли.

А теперь сразу же по приезде во Владимир надо было налаживать работу. Пока ставили мастера-плотники из свежих сосновых досок леса внутри огромного собора, приезжие художники и их подмастерья готовили краски и левкас, раздумывали, размечали.

Успенский собор — сердце былой столицы. История его строительства и украшения ясно прослеживалась по страницам летописей, и Андрей Рублев не мог не узнать сейчас хотя бы главные ее вехи.

Возводить собор начали при князе Андрее Боголюбском в 1158 году, а через два года строение было уже закончено. Лучшие художники того времени, приглашенные из разных мест, — «из всех земель все мастера», приняли участие в его особом, «паче инех церквей», украшении. Одноглавая, златоверхая его громада с резными по белому камню стен рельефами выросла на крутояре над Клязьмой. Издалека видная, осеняла она сверкающим золотом окрестные дали. Здесь хранилась привезенная некогда все тем же князем Андреем из южного Вышгорода чтимая икона византийского письма, которая стала впоследствии называться Владимирской. В 1161 году собор был украшен фресковою «подписию». Но всего лишь четверть столетия суждено было красоваться ему в первоначальном виде. Сильный пожар, случившийся в 1185 году, уже при князе Всеволоде III, повредил само здание, и вскоре оно было основательно перестроено. При этом старый собор был взят как бы в каменную коробку: с трех сторон (севера, запада и юга) возведены новые стены так, что между ними и старыми стенами образовались узкие помещения — галереи. На кровле

сооружены были четыре дополнительные главы с окнами. Став пятиглавой, церковь получила дополнительное обильное освещение.

Роспись 1161 года во время пожара почти полностью погибла. Ее заменили новой, скорее всего около 1194 года. Но и этой прекрасной, как Андрей мог судить по сохранившимся изображениям, росписи пришлось испытать на себе всегубительное действие огня. В 1238 году, когда ордынские полчища штурмом взяли Владимир, в соборе на его хорах, расположенных на значительной высоте, пытались спрятаться уцелевшие городские жители. Захватчики развели прямо в храме, в западной его части под хорами, огромный костер, и в его дыму погибло множество людей. После этого пожара роспись, местами осыпавшаяся, местами потемневшая, очаделая от дыма, уже не возобновлялась. Так и простоял сто семьдесят лет Успенский собор, храня на своих стенах зримые следы исторической трагедии Руси. Под потемневшими его сводами не замерла жизнь. Постепенно украсился он иконами, живописными и шитыми. Здесь венчали, согласно древнему обычаю, на великое княжение русских князей. Особо славились владимирские «клирошане» — соборные певцы. Слава их затмевала даже высокое искусство московских мастеров пения. Недаром именно владимирский хор сопровождал в свое время в Константинополь неудавшегося кандидата в русские митрополиты Митяя.

Внутри собора было выделено особое помещение княжеской «гробницы». Здесь покоились строители храма Андрей Боголюбский и Всеволод Большое Гнездо, сын Андрея Глеб, погибший в битве с Ордой Георгий Всеволодович. Здесь звучали когда-то пламенные слова Серапиона Владимирского.

Ко времени приезда Рублева многое из прежде бывшего, первоначального великолепия домонгольской

эпохи в соборе уже отсутствовало. Не было и покрывавших полы больших медных плит, что сверкали некогда подобно золоту и привлекли хищные взоры татар. Их заменили уже скромные цветные майоликовые полы. На них-то и устанавливались весной 1408 года леса для работы художников.

Перед Андреем и Даниилом с помощниками стояла непростая задача. Скорее всего, первый раз в жизни им пришлось не расписывать весь храм заново, а лишь восполнить утраты, дописать недостающее, погибшее в огне татарского нашествия. Дело было особо трудное: сохранить старую живопись, а свое вписать без подражания предшественникам, но так, чтобы вся роспись являлась целостно, в единстве художества различных эпох. Чтобы не выглядело их искусство как новая яркая заплатка на ветхой одежде.

Художникам предстояло приходить сюда каждый день и работать под этими древними высокими сводами с чувством причастности к жизни многих поколений, к истории, внести, в свой черед, собственный вклад в эту многовековую сокровищницу.

Конец мая и лето 1408 года были солнечными, сухими. Стояла редкая жара при сильном южном ветре. Горячие суховеи рождали бури. При такой погоде легко начинались и распространялись пожары. «Ведрено было вельми тогда, еще же к тому буря и вихорь велик зело», — запишет летописец.

Бездонно синим куполом над белыми владимирскими храмами и зеленым раздольем окрестностей опрокинут безоблачный небесный свод. Серебрится, сверкает внизу под крутояром вода в Клязьме. Но поднимается сухой ветер, и двоящееся марево горячего воздуха окутывает дальние предметы. Нестерпимо для натруженных глаз это сверкание, сияние и струение, когда усталые мастера выходят на роздых из-под прохладной сени соборных сводов.

Впервые для Рублева и иных московских художников, которые привыкли к росписям скромных по размерам каменных церквей, представлялась возможность работать на больших плоскостях, сложно сочетавшихся архитектурных членениях. Особо значительные утраты от пожара 1238 года пришлись на западную часть храма, где под княжескими хорами пылал огонь. Здесь в сводах и арках в соответствии с давним обычаем должно было писать изображение Страшного суда — конца мира.

...С незапамятных времен искусство христианских народов обращалось к этой теме. В том, как решали ее художники, проявлялись и общие, коренящиеся в особенностях этого мировоззрения черты, и то своеобразное, что зависит от личности художника, характера народа, настроений эпохи. Мысли о конце мира становились подчас способом его оценки, осмысления истории. Выявлялось здесь и другое начало — размышления о целях человеческой жизни, отношении к смерти, страданию...

Такие изображения уже были во Владимире. В Дмитровской церкви внимательно всматривался Рублев в росписи. Раздумывал, вспоминал увиденное, когда вновь неторопливо возвращался мимо деревянных построек дворца в Успенский собор.

Строги и суровы образы суда в представлении художников XII века. Нелицеприятен суд — каждому воздастся по делам его. «Праведен суд судите». Но у кого это из старых отцов сказано, что суд этот не может быть справедлив?

Да, да, вспоминалось Андрею прочитанное: никогда не говори, что судья справедлив, ведь если бы он был справедлив, мы все были бы осуждены... Любви к ближнему требует он от нас, милости, и сам он — любовь, жертва за других.

...И все же суд его страшен. Вспомнилось основное и главное из написанного об этом. «Апокалипсис» — откровение Иоанна Богослова — странная, сложная и таинственная книга. Темные, многозначные ее образы трудны, непрозрачны для человеческого сознания. Языком невиданных символов говорится о будущем человечества: бурные ветры, огонь, крушение гор, свертывающийся свиток небес и исчезающая земная твердь — «земля и все находящееся на ней сгорит». Страх и трепет. Но зачем все это? — настойчиво, еще и еще раз возвращался Андрей к осмыслению того, что ему предстоит изображать своей рукой. Какой в этом событии будущего смысл, подлинный замысел? Неужели расправа могущественных надмирных сил над творением, над беззащитным перед ними человеческим естеством? И память о прочитанном, и опыт пережитого подсказывали ему: конечно же нет! То будет последняя и решительная вселенская битва добра со злом. И только после нее наступит полное изменение мира. Все обретет то совершенство, которое заключено было в не искаженном злом и грехом замысле творения. И небо будет новым, и земля будет новой. И иной, преображенный и просветленный, человек...

Но каждый да бдительно готовит себя к этому событию, старается дать добрый ответ на страшном судилище. Оно страшно, это потрясение мира, с открывшимися тайнами бытия, огненным очищением всего, что есть на земле. Представлялось Андрею: поднимутся из гробов, из недр земных и морских глубин воскресшие мертвые... А потом в мире, который не будет уже никогда знать зла, страдания и смерти, возрожденному для новой жизни человеку день суда откроется как день окончательного созидания мира. Это и надо ему, Андрею, постараться выразить в своих настенных росписях. В этом сердцевина, суть.

Но — вновь подсказывала память усвоенное с детства — на этом суде решится для каждого его вечная судьба. Для недостойных, злых, не примиренных с людьми, нераскаявшихся — осуждение, ужас отлучения от несказанного света, кромешная тьма.

Росписи в западной части собора будут написаны в память прошедших поколений. Однако это память, которая обращена к будущему, к чаемой в грядущем радостной встрече всех прежде живших по правде с живущими теперь и с теми, кто еще поживет на земле.

Такой вызревал у Андрея замысел. Вот уже закончены все приготовления к работе. Надежно сплочены леса в западной части собора под хорами, приготовлены грунты, краски, кисти. Подмастерья еще с утра нанесли прямо на своды слой левкаса, тонкую обмазку из хорошо гашеной, размешанной на воде и клею извести. Левкасят такую по размерам поверхность, которую можно расписать, пока обмазка не просохла. Иначе краски не соединятся с левкасом, не лягут или окажутся непрочными. Писать надо начинать сверху, со сводов. Водяной раствор красок жидок, легко стекает вниз.

Андрей работает в центральном своде под хорами. Если войти в собор главным, западным, входом, прежде попадешь не в самую старую часть, а в пристройку времен Всеволода, и лишь тогда увидишь западную, когда-то внешнюю, а теперь оказавшуюся внутри стену первоначальной постройки Андрея Боголюбского. И, уже войдя в эту древнейшую часть, попадаешь в средний свод под хорами. С западной арки этого свода и начал Рублев изображение «Второго и страшного пришествия Христова». Все действие развернется в светло-синем, как небесная лазурь, свете (фоне). С утра, как только кончилась служба и быстро разошелся по своим делам народ, в опустевшем соборе он постоял еще некоторое время, прошелся под невысокими здесь,

в западной части здания, сводами. Андрей уже хорошо представляет себе, как расположатся на этих сложных изгибах арок, сводов и стен изображения, как впишутся в них, образуя последовательность событий. Поднявшись на леса, он обозрел то, что предстоит заполнить живописью за один раз, за день. Кое-где он нанес графью, отдельные разметки процарапал острым по мягкому еще, слегка влажному левкасу. Этих набросков совсем немного, лишь местами положены легкие наметки того продуманного, взвешенного целого, которое он уже мысленно охватил и измерил.

Теперь жидкой темной краской нанести общий рисунок, очертить изображения вверху арки. Он стоит на лесах, в руке кисть, сосуды с красками — золотистой охрой, белилами, красно-коричневым багром, разных оттенков зеленью, синей, пурпурно-сиреневой — расставлены тут же под рукой, в нужных местах. В середине на самом верху арки он проводит циркулем правильный круг, внутри его, немного отступя, еще один. Движение кистью, другое, третье... И во внутреннем круге угадывается рисунок огромной полусжатой кисти руки. Как спелые зерна в руке веющего на току пшеницу, в этой длани собраны, сосредоточены многие человеческие фигурки — души людские. Точные мазки светлой охрой, описи рисунка багром, короткие удары тонкой кистью, белилами. Изображение окончено. Теперь белилами по синему фону почерком опытного книгописца выводит Андрей буквы устава — поясняющую надпись к только что созданному изображению: «Души праведных в руце Божией».

Слева и справа, в той же арке, но несколько пониже, в начале ее склонов, такого же размера два круга. В них Андрей размещает изображения древних пророков. Вот Давид-псалмопевец с развернутым свитком в руке. Из-под царской короны выбиваются вьющиеся пряди волос.

Лицо его кротко и будто вполне спокойно. Но во взгляде по-детски чистых, округлых глаз угадывается некая тревога. На развернутом свитке художник пишет слова увещевания пророка к людям, которые отступили от правды, к говорящим ложь, к тем, кто знает про себя, на весах своего собственного сердца «злодеяния рук своих на земле». Слова горьки и суровы, но кротко, с мягким укором во взгляде смотрит рублевский пророк. Ведь суд еще не наступил, есть еще время исправиться, стать лучше.

В другой такого же размера круг Андрей вписывает поясное изображение пророка Исаяи. Разделяет бликами света одежды, кладет последние, завершающие мазки на его лице...

Какое выражение придал художник этому лицу, для нас навсегда останется тайной, поскольку, как и многое в этих фресках, оно оказалось в значительной мере утраченным. Но сохранился свиток в руках пророка. На нем надпись, обращение пророка к жестокосердечному своему народу, у которого окаменело сердце и ослепли очи и он не может ни узреть, ни почувствовать правды.

Ниже по сводам той же арки, таков замысел, будут написаны величественные, выше человеческого роста архангелы. Они вострубят в трубы, возвещая всеобщее воскресение умерших для суда. Архангел Гавриил — его Рублев написал на северной стороне арки, под изображением Исаяи — трубит вверх, как бы оглашая торжествующим гласом соборные своды. Напротив, на южном склоне, архангел Михаил. Труба его опущена вниз, к земле. И сам он, наклонив голову, повернулся туда, где изображены будут стихии — олицетворения Воды и Земли, отдающие мертвых из недр своих и глубин.

Гибки и легки движения небесных вестников. Это звучный торжественный запев ко всей росписи. Добрым людям имеющее свершиться — к радости. У них нет

причин для страха. «Иже добрая соделавшей в радости радуются...»

Фресковую роспись арки вчерне можно было закончить за один день хорошо отлаженной работы. Способ письма допускал и даже предполагал такую «скоропись». Но Рублев работал здесь в такой технике, которую теперь в привычных нам терминах нельзя назвать «чистой фреской». Собственно фреска — писание по сырой обмазке водным раствором минеральных красок. Рублев поверх фрески делал еще дополнительную проработку частностей теми же красками, но растворенными не на чистой воде, а с добавлением какого-либо связующего клейкого вещества. Это делалось по подсыхающей или даже совсем подсохшей фресковой живописи и требовало дополнительного времени.

Когда шла работа над росписью арки, Андрей уже знал, что именно он напишет под сводом, куда эта арка служила проходом. Он уж продумал, как, вторя движению и сочленению арок, сводов, стен, развернется действие Страшного суда. Центральный, напротив главного входа в алтарь, свод под хорами несколько выше арки.

Андрей, стоя на лесах, пишет «Спаса в Силах»^[43]. Если спуститься с лесов вниз и вновь войти под своды через арку между изображениями трубящих архангелов, то Христос окажется прямо над головой входящего, он как бы парит, возникает и приближается к земле из небесных далей. Наверное, когда были убраны леса, Андрей стоял тут, первым проверял впечатление от этого своего создания. Следуя многовековой традиции, и он, Рублев, написал здесь, во Владимирском соборе, в синих кругах, знаке и образе небесных сфер, судию — Спаса. В окружении тепло светящегося золотисто-охристого нимба изображает он

вдохновенное лицо. Пышная шапка длинных волос, небольшая борода, устремленный, исполненный внутренней силы взгляд. Всплески света на лбу и около глаз. Лицо серьезно, но не грозно. Суд его не кара, не расправа, а творчество, сотворение нового, светлого мира, где не будет зла и греха. В творящем и одновременно благословляющем жесте высоко поднята правая рука. Левая же опущена долу, как бы указуя путь в преисподние глубины тьмы для тех, кто не хочет войти в создаваемое царство добра и света.

Художник пишет вдохновенно, на едином дыхании. Широкий свободный рисунок, теплое на холодном синем фоне свечение одежд, золотистые, светоносные их складки. По внешнему кругу движутся, мчатся пламенеющие серафимы, огненные небесные силы. Спас движется к земле. Грядет, уже близко время, когда он воссядет на престоле: «А лета и времена и дни кончаются...»

Наверху свода, на одном уровне со Спасом, только восточней, ближе к выходу в подкупольное пространство собора, Андрей изображает небесный свиток, который свивают легко парящие ангелы. Исчезает старое небо и с ним вместе небесные светила — солнце, луна и звезды. Приходит время светить иному свету... Потом в самом конце свода, в арке, ведущей в подкупольное пространство, он напишет «зверей царств» из «видения» пророка Даниила. Мастерски вписаны в круг движущиеся друг за другом символические звери. Вот низко опустивший голову, будто высматривающий затерянный след медведь. Рублев делает четкую надпись внутри круга над зверем — царство «Вавилонское». Появляется надпись над крылатым львом — «Римское». Царство «Македонское» олицетворяет крылатая пантера. И наконец, четвертый зверь, странный, ужасный, многогогий, взглядом свирепый, все пожирающий и попирающий себе под

ноги зверь «Антихристов». У всех зверей, кроме последнего, с его мертвым, тяжким взглядом, отсутствуют черты хищной свирепости. Подвижные их силуэты так вписаны в круг, что создается видимость замкнутого быстрого движения. Звери как бы усердно догоняют друг друга, торопятся пройти свой земной круг, чтобы уступить место вечному царству добра и справедливости.

Росписи верхней части свода окончены. Когда подсохла живопись, произведены все нужные проработки частностей уже по сухому. Теперь надо менять, опускать уровень площадки на лесах, с которой производится роспись, обмазывать свежей влажной обмазкой плоскости, расположенные ниже, под уже готовыми изображениями. Над аркой с восточной стороны, изнутри свода осталось свободное место. Здесь, как бы у ног Спаса, набрасывает, размечает художник изображение престола: воссядет «на престоле славы своя судия праведный». По крайней мере день вдохновенного труда потребовался, чтобы появилось, пока без окончательной отделки, это изображение.

Поперек престола лежит большой темный крест — образ жертвы, орудие страдания. Стремительно падают на колени перед престолом Адам и Ева. А по сторонам его с протянутыми руками в трепетном молении предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. Тут же, но немного подалее Андрей написал архангелов Михаила и Гавриила. Они выделены, представлены впереди ангельского воинства, которое задумано изобразить по южному и северному склонам свода. Там же будут изображения апостолов. Но главные из них — Петр и Павел — приближены к престолу, расположены не на сводах, а над аркой. Их лицам художник придал спокойное выражение, но в чуть напряженном очертании фигур тонко и точно обозначено ожидание.

Наступил день росписи северного склона. Здесь Рублев напишет сидящих рядом, на одном общем седалище апостолов. Матфей, Лука, Марк, Андрей один за другим возникнут на стене под его кистью. Последний — Филипп — будет изображен в противоположном от «Уготованного престола» конце свода, на склоне восточной арки, которая ведет из-под хоров в подкупольное пространство собора. Ученики и последователи Спаса, таков смысл росписи, и призваны участвовать в решении вечной участи каждого человека. В изображении Рублева Матфей — тихий и кроткий старец. Он склонился к сидящему рядом Луке. Правая его рука поднята на уровне груди в жесте благословения.левой он поддерживает раскрытую книгу, стоящую на его коленях. На ее страницах начертана монограмма МТ — Матфей. Во всем облике старого, доброжелательного человека выражены Рублевым внутренняя мягкость и расположенность к людям. Жесты его сдержанны, ноги в сандалиях скромно поджаты. Лука, созданный Андреем, напротив, не стар, это средовек, сильный, решительный. Твердо поставлены его ноги, крепко держит он сверху Евангелие. Благословляющая рука в движении, локоть сильно приподнят. Непокойны, подвижны складки его одежд. Лицо с широким лбом, прямым носом, близко поставленными глазами вдохновенно. Он готов быть участником в великом событии. Но в его взгляде тонко изобразил художник погруженность внутрь себя. Лука как бы прислушивается к тому, что происходит сейчас в нем самом. Справа от Луки — Марк. Близки их позы, жесты, однако почти неуловимыми живописными средствами этому образу сообщено художником большее спокойствие.

...Рублев пишет апостола Андрея Первозванного. Пишет с особенным, проникновенным смыслом и чувством. Изображение этого апостола будет и на

иконе, которую вскоре создадут художники для соборного иконостаса. Быть может, особое внимание к апостолу Андрею здесь, в главном храме Северо-Восточной Руси, вызвано было тем древним преданием, согласно которому этот апостол, проповедуя новое учение, посетил некогда Русскую землю.

Ведомо было Рублеву, что еще в начале XII века, за триста лет до теперешней его работы, в далеком Киеве тамошний монах-книжник по имени Нестор, собравши воедино старые хронографы и предания, составил повесть о первоначальной истории славянства, о первых шагах Русского государства. И названа она была «Повестью временных лет». Вот там-то и записан рассказ о времени, которое и от самого летописца отстояло более чем на тысячу лет. Как апостол Скифской страны Андрей попал в Корсунь, что в Крыму, и здесь узнал: недалеко устье Днепровское — и отправился вверх по Днепру. И пришлось проповеднику вместе со своими спутниками заночевать под горами на берегу. А наутро, восстав от сна, апостол сказал пророческие слова: «Видите ли горы эти? На сих горах будет город великий...» И сошел с горы этой, где впоследствии возник Киев, и отправился далее на север. И пришел к славянам, где стоит Новгород.

Недаром любили на Руси это имя — Андрей. В честь легендарного апостола Русской земли назван был и первый строитель Успенского собора князь Андрей Боголюбский. Не исключено, что это обстоятельство помнил и учитывал теперь художник.

Покой, соединенный с величавой мощью, — вот как можно было бы определить облик Андрея Первозванного на рублевской фреске. Основательная крепость фигуры, широкие плечи, крупная голова на мощной открытой шее, густая округлая борода. Андрей слегка склонил голову, неторопливо размышляет...

Позади апостолов будет написан сонм ангелов. То прямо смотрящие, то развернутые в три четверти, похожие на девичьи, круглые лица, множество близко поставленных, закрывающих друг друга нимбов. Лица ангелов несколько тяжеловаты и «приземлены», некоторая излишняя пластичность, плотность живописи, чуть перегруженная композиция в этой части росписи свидетельствуют о том, что не все здесь принадлежит кисти Рублева. Что-то писалось и оканчивалось одним из учеников. Возможно, сам Андрей, написав здесь основное, поручил дальнейшую работу одному из оставшихся безымянных художников дружины и с тех же лесов начал трудиться над росписью противоположного, южного, склона.

Здесь Рублев изобразил и ангелов и апостолов Иоанна, Симона, Варфоломея... Еще два, скорее всего Иаков и Фома, плохо сохранились. Ангелы южного склона значительно отличаются от соответствующих изображений противоположной стороны. Легкий, музыкальный, свободный ритм в расположении ангельских голов и нимбов. Тонкие, нежные, удивительного благородства лица. В одном из них, у стоящего позади апостола Симона, как и в лике Иоанна, ясно видно сходство с будущими рублевскими иконами из Звенигорода. Та же созерцательная задумчивость, те же округлые формы голов, детская чистота и ясность распахнутых глаз. Несравненным совершенством отличается рисунок в этой фреске. В едином, непрерывающемся очерке та абсолютная верность, присущая только гениальному мастеру, который работает с подъемом, быстро и вдохновенно.

Работы по росписи были в самом разгаре. Трудились, с перерывами на воскресенья и большие праздники, каждый день. Было сухо, жарко. Солнечная погода способствовала художникам. Светло в соборе, хорошо просыхает роспись. Дружина при

многообразных и постоянных трудах мало имела досуга для общения с владимирцами. Но, конечно же, местные знакомства установились.

В один из дней или вечеров дошли до них тревожные вести: то в одном, то в другом конце обширного города, сразу по нескольку стали умирать люди. В город пришла чума. Бесстрастное солнце освещало печальные погребальные шествия. Живые хоронили мертвых, чтобы завтра занять их место. Попрытались люди, затих город. Тихо и тревожно, как перед грозой. В то лето моровое поветрие почти миновало московские волости, но округи переславльские, юрьев-польские, владимирские были охвачены смертным кольцом.

Каждый день неуклонно и неотменно шли художники — Даниилова и Андреева дружина — в собор. Каждый день, не прячась, не отчаиваясь, трудились они здесь перед лицом смерти, которая могла прийти в любой час.

Может быть, сегодня? Прожил до вечера — может быть, завтра?

Тихие летние закаты. Розоватый свет на белых стенах собора. Золотистые лучи в полусумраке под его сводами. Ранними утрами, по прохладной еще земле снова и снова шли переставлять леса, разводить краски, творить обмазку, писать. Работать и жить, пока темная смертная сень не коснется кого-либо из них леденящим своим краем. Не пир, но труд для людей «во время чумы».

Исполненное мужества и смысла, особое отношение к смерти давало силы жить, вдохновенно творить в готовности ежечасно принять предначертанное. Они писали фрески, и, быть может, тот свет, та всеобъемлющая ласковость и теплота, которые до сих пор поражают нас в этих тихих лицах, и были ответом на великое испытание смертью. Они, надеющиеся сами,

давали теперь своим художеством эту надежду другим. Да и как иначе чуткая, любящая душа Андрея могла откликнуться на человеческие страдания? «В совершении, в художестве, в мужестве...»

Придется Рублеву, в свой черед, писать тут же, в среднем своде, под аркой, которая вела к соседнему, боковому своду, изображение Земли и Воды, отдающих мертвых на суд, отпускающих их из недр своих и глубин. Возникнет под его кистью олицетворение Земли — женщина с гробом в поднятой руке, а за ней восстанут в белых саванах женщины с устремленными вверх с доверием и надеждой взорами. И двинутся земные хищники, чтобы отдать погубленных ими людей, не страшные теперь звери и гады. А с другой стороны, будто выплывая, медленно поднимаясь из пучины, проявится из-под его кисти Вода, похожая на русалку, до ног закутанная длинными, как водоросли, волосами. В руках ее корабль с парусами, «кругом морские птицы и чудища. Восстают на суд умершая в мори и на земли... снедь зверем бывшая, птицам и гадам»^[44]. Рядом, чуть левее, напишет Рублев фреску, на которой сделает надпись: «Праведные жены». Это женщины, идущие на Суд. Решительны движения, тверды и спокойны их лица. В южной арке изобразит святых епископов — «учителей вселенной», монахов, пророков и мучеников, идущих на то же испытание совести — «добрая соделавшей в радости радуются». Придется ему в том же среднем своде, напротив праведных жен написать «Ангела с пророком Даниилом» (фреска сохранилась частично). Изображение, которое было помещено под аркой с северной стороны, симметрично «Земле и Воде, отдающим мертвых», до нас не дошло.

В южном своде под хорами они работали вдвоем с Даниилом. Но каждый писал свое. Работали не учитель

с учеником, а два самостоятельных мастера. И у того, и у другого были ученики. Даниил — великолепный художник, писал так, как привыкли в XIV столетии, когда он сам обретал мастерство. Он не склонен к графике, ясно выраженному рисунку, манера его по преимуществу живописная. Свободная лепка изображаемого, подвижные мазки краской. Серьезные, вдохновенные лики. Образы его внутренне напряжены, хотя взволнованность их сдержанна, не переходит в бурный драматизм. Даниил «хорошо должен был знать живописную манеру Феофана Грека, и хочется видеть в нем прямого Феофанова ученика, хотя и значительно смягченного, „осузданного“, далекого от необузданного темперамента учителя» (И. Э. Грабарь).

Источники XV столетия, повествуя о жизни Андрея и Даниила в 1420-х годах, говорят о их на редкость трогательной дружбе. Сведения о неразлучном единстве двух иконописцев, товарищей по художеству и «спостников», дополняются свидетельством, правда, несколько более поздним, начала XVI века — писателя Иосифа Волоцкого. Он сообщает, что Андрей был учеником Даниила. Это как будто согласуется с тем, что при упоминании мастеров имя Даниила всегда называлось первым. О каком учительстве писал Иосиф, сказать очень трудно.

Если Андрей проходил у Даниила школу живописи, тем более удивительна разница их стиля. Вот уж поистине, не потаил учитель таланта ученика и дал ему развиваться, раскрываться совсем иными путями, чем у него, учителя. Но, может быть, речь была об ином, духовном учительстве и старшинстве? У того же Иосифа читается драгоценная для биографа подробность о том, как оба друга в свободное от работы время, когда «живописательству не прилежаху», подолгу созерцали творения своих предшественников, «взирая на них, исполняясь радости и светлости».

И здесь, в Успенском соборе, они, несомненно, советовались, размышляли, помогали друг другу в замыслах. А писали каждый по-своему. В южном своде, на северном его склоне, Рублев создал фреску «Шествие праведных в рай». И саму эту композицию, и отдельные ее образы назовут потом одной из вершин мирового искусства. По непосредственности чувства, открытости в выражении внутреннего состояния человека, по удивительной «соразмерности движения и покоя» (М. В. Алпатов) «Шествие праведных» как бы вобрало в себя весь опыт, все совершенство, которого достигло искусство почти пятидесятилетнего, в расцвете творческих сил Рублева.

Работал Андрей, и одно за другим возникали под его кистью новые изображения. Оживленная толпа праведников движется в одном направлении. Возглавляют это радостное шествие апостолы. Впереди всех изображен Павел. Он возвышается над подвижной толпой, решительным жестом указывая в сторону места вечной радости. Павел обернулся к толпе, в левой руке торжественно и призывно он держит свиток с надписью. Рублев четко выводит слова: «Приидите со мною...» Пусть этот призыв осеняет, собирает в едином движении всех праведников. Пусть его читают и те, для кого он пишет сейчас эти фрески. Рядом с Павлом он изображает Петра, который широким шагом выступает вперед. В протянутой руке Петра — ключ от райских обителей. В тесной группе апостолов художником будут выделены старец Иоанн и молодой Фома.

За апостолами, учениками пусть шагают продолжатели их дела, наследники на земле. Их бесчисленный сонм да представят самые известные, самые чтимые — Иоанн Златоуст, длиннобородый Василий Великий, круглолицый Никола, Григорий Богослов с широкой окладистой бородой. Чуть ближе к зрителю, как бы обгоняя в движении сонм святителей и

приближаясь к апостолам, уже шагают вдохновенные пророки. А следом движутся пустынные, возглавляемые Саввой Освященным и Антонием Великим — родоначальником монашества. Замыкать шествие должны мученики и мученицы, те, кто пострадал, пролил кровь за верность своим убеждениям, — юноши, зрелые мужи с твердым взглядом, юные нежные девушки.

Работает, пишет Андрей. Идет, движется эта толпа, своим движением захватывая его самого и каждого, кто смотрит на это рублевское творение. Легко движение, ничем не отягощены эти люди. Но самое удивительное здесь — лица, и среди них, как средоточение смысла всего изображения, лицо апостола Петра...

Через пять столетий после создания фресок много будет написано об этом лице:

«Образ апостола Петра принадлежит к числу замечательных созданий Рублева...

...Петр Рублева — весь самоотверженность, призыв, светлость и ласка...

...весь его облик говорит о доверии к людям, о твердой убежденности, что доброго слова достаточно, чтобы поставить людей на истинный путь...

...его лицо одушевлено добротой и доверием к людям, он увлечен и увлекает за собой других...

...это лицо человека широкой натуры с душой, открытой людям, человека, готового сделать все для их счастья...»

Оценки единодушны. Но как исчерпать словом этот потрясающий образ? Ведь у Рублева Петр — весь любовь и детское доверие, самый близкий ему, самый задушевный образ.

Есть в рублевских ликах владимирских росписей две особенности. Андрей не отступал от сложившегося веками типа того или иного лица. Каждый человек у него узнается, и вместе с тем в этих лицах что-то

неуловимо русское — доброта, мягкость, открытость. И еще — его старцы очень часто похожи на детей — та же кроткая беззащитность, чистая прозрачность взгляда. Должно быть, праведность виделась ему в исполнении призыва: «Будьте как дети...»

Тем временем в том же своде, на противоположной его стороне, Даниил писал изображение рая: на белом фоне, в райском свете, среди деревьев «праотцы» с детскими фигурами в светлых одеждах на их «лонах» и позади престола — праведными душами...

Целое лето до осени работали художники. День за днем возникали на стенах собора все новые и новые фрески. И раскаявшийся в своих злодеяниях благоразумный разбойник, и Богоматерь на престоле, и кроткие лики Антония Великого и Саввы Освященного, Макария, Онуфрия — отцов монашества, и вдохновенное лицо молодого мученика Зосимы написали они здесь. Алтарь украсила грандиозная фреска — изображение ангела, ведущего младенца Иоанна Предтечу в пустыню. Написаны были гигантские фигуры мучеников на столпах, праздники и сцены из жизни Богоматери по стенам. Несомненно, были созданы, и это надо особенно подчеркнуть, изображения грешников и адской бездны в северном своде. От них ничего не осталось, и это объясняется тем обстоятельством, что вообще росписи всей северной стороны собора по неизвестной причине почти не сохранились. Даже в центральном своде северный склон отличается худшей сохранностью.

Каждое произведение искусства, в особенности же созданное несколько столетий тому назад, несет в себе значительную долю тайны. Мы, зрители совсем другой эпохи, воспринимаем его, оно воздействует на нас, волнует, трогает. Но между нашим восприятием отдаленного во времени произведения, его «прочтением» и тем замыслом, теми идеями, которые

вкладывал в него сам создатель и которые хорошо понятны были современникам художника, почти неизбежно образуется некий разрыв. Современник лучше понимает мысли и чувства творца, глубже ощущает тонкости и оттенки содержания. Но проходит время, и для следующих поколений что-то в первоначальном замысле произведения постепенно выветривается, утрачивается. Более того, весьма часто существует риск вообще неверно, надуманно понять не только отдельное произведение, но и целую культуру далекого прошлого, привести в наше восприятие несвойственное ей содержание. Возможность такого искажения относится не только к восприятию искусства и вообще культуры далекого прошлого. Даже конкретные исторические события издавна, «сквозь толщу времени» подчас видятся нечетко, дwoятся, приобретают искаженные контуры и формы.

Но как раз для того, чтобы избежать этой опасности неверного понимания прошлого, и существует историческая наука и как часть ее — история искусства. Трудом многих поколений ученых, все более совершенными методами, которыми овладевает научная мысль, как бы преодолевается, становится прозрачным время, открывается и восстанавливается подлинный смысл явлений прошлого. И как всякая серьезная наука, история культуры не может быть подменена произвольными, «любительскими» догадками и толкованиями. Но неверно было бы думать, что наука всеведуща. Каким бы высоким уровнем ни отличалось научное знание, но и для него существуют проблемы, загадки. Одни из них со временем могут быть отгаданы. Однако вовсе нельзя исключить наличия тайн, которые навсегда оставляет жизнь ушедших поколений. Современному человеку с его стремлением в любом явлении познать и понять «все до конца» при раздумьях о фресках Андрея Рублева в Успенском

соборе Владимира не могут не прийти такого рода вопросы: имел ли рублевский замысел какое-либо отношение к думам и чаяниям тогдашней Руси, и если имел, то что именно своего, нового сказал здесь великий художник? Или здесь средствами живописи воплощены мысли, относящиеся к области чистой «статики» традиционного мировоззрения? Время от времени исследователи делали попытки, обращаясь к этим фрескам, раскрыть, вычленив в них идеи, относящиеся к эпохе Рублева. И всякий раз оказывалось, что сделать это до конца убедительным необычайно трудно. В. А. Плугин, который наиболее подробно и серьезно изучал эсхатологию (учение о «конце мира») как в древнерусской общественной мысли вообще, так и в творчестве Андрея Рублева и его современников, пишет: «На первый взгляд не представляло большого труда определить, каких взглядов придерживался в данном вопросе Андрей Рублев. Так много написано об этом его произведении, в котором нет „ничего страшного“, „ничего грозного“, „ничего мрачного“. Но в этой характеристике не случайно отсутствует положительный мотив, выяснение того, что же „есть“ в „Страшном суде“ Андрея Рублева? Мы сталкиваемся здесь с нераскрытыми тайнами мировоззрения художника».

Да, тайны искусства, равно как и тайны бытия, не открываются в результате лишь эмоционального движения или усилия воли. Серьезные исследования, тщательное сопоставление научных данных — единственно правильный путь. Но как раз конкретных сведений часто не хватает, история сохраняет лишь осколки, фрагменты когда-то цельной картины культуры. А как хочется представить себе эту цельность, так естественно желание преодолеть трудности, вызванные неполнотой знания!

«Во фресках Андрея Рублева в Успенском соборе Владимира, — читаем мы у одного из современных историков культуры, — изображено шествие людей на Страшный суд, на адские муки идут с просветленными лицами: возможно, что на белом свете еще хуже, чем в преисподней...» По мнению исследователя, спокойный просветленный взгляд на «конец мира» связан в сознании Рублева с тяжелой исторической действительностью, противопоставлен ей. Мысль эта была бы чрезвычайно плодотворной, если бы в рассуждение историка не вкралась ошибка. Ведь сохранившиеся композиции изображают не обреченных на муки, а напротив, или праведников, идущих на суд с верой в спасение, или, в большей части росписи, милостивых судей и святых, уже движущихся в райские обители. Другая важная часть изображений (в северном своде) погибла, и без нее замысел фресок до конца не понятен. Там Андрей и Даниил, бесспорно, изобразили традиционную картину мучений.

...Каким был изображен в Успенском соборе темный, погибельный мир зла? Что вложили художники в лица осужденных? Этого нам никогда уже не узнать. Лишь воображение может подсказать какие-то неясные штрихи навсегда исчезнувшей фрески: страдающие лица, боль за человеческую жизнь, прожитую не по правде...

В истории искусства нередки случаи, когда удается раскрыть замысел того или иного произведения через свидетельства самого художника, его письма, дневники, высказывания, сохранившиеся в записках его друзей. Этими драгоценными источниками в основном обладают биографы художников, живших в более позднюю эпоху. Мы такой возможности лишены. И всё же, несмотря на отсутствие документов, в науке делаются попытки, подчас очень смелые, связать рублевский замысел с идеями его времени.

В частности, высказывалось мнение о том, что взгляды Рублева на историю нашли отражение в традиционной композиции «Звери царств», где под образом льва он подразумевал будто бы не только «римское царство» вообще, но Литву с господствовавшим там римско-католическим вероисповеданием. Крылатый барс («Царство Македонское») олицетворяет у него Тевтонский орден, а медведь («Вавилонское царство») символизирует Московское княжество и, наконец, страшный хищный зверь — «Антихристово царство» связывается Рублевым с властью Орды. При этом сторонники такого прочтения фрески Рублева ссылаются на рисунок так называемой Онежской псалтыри, написанной в 1395 году смоленским книжником Лукой. В начале нашего столетия рисунок был опубликован, и первый исследователь этой псалтыри — Г. К. Богуславский предложил довольно неожиданное толкование его символики. На рисунке изображены традиционные «звери» из пророчества Даниила с обычными надписями, но между их когтей мечется маленький неприкаянный зайчонок. В этой аллегории историк увидел политический смысл и предложил такое объяснение: «В виде зайца смолянин Лука представил свою родину, Смоленское княжество, доживавшее последние дни...» Хищники толковались как соседние «царства» — Польша, Тевтонский орден, Москва, «наконец, под видом Антихриста — татары, враги христианства, которые по тому времени, после поражения на Куликовом поле... были страшны лишь своим видом, а не силой».

Гипотеза ученого, основанная как будто бы на исторической действительности, сначала обеспечила себе признание. На основе этого предположения стали толковать символику «царств» и у Рублева. Но объяснение это все же не было признано наукой и

вызвало критические замечания. Уточнена была символика изображения зайца — серый заяц по распространенному тогда на Руси представлению обозначал «кривду», неправду, которая должна распространиться на земле «в конце времен». Что касается толкования других «зверей», то при всем правдоподобию гипотеза Г. К. Богуславского остается только догадкой, не имеющей никакой фактической опоры. «Возможно, что русские люди этого времени ассоциировали символические „царства“ Даниила с какими-то конкретными государствами и княжествами, но что именно они думали, мы не знаем» (В. А. Плугин). Неизвестно нам, если оставаться в рамках научной добросовестности, и толкование «царств» у Рублева. Исчезли сцены с изображением осужденных. Но сохранившееся ясно свидетельствует о любви художника к человеку, уверенности в его способности к высокой, праведной жизни.

В ликах кисти Рублева столько тишины, мира, покоя, любви, что иногда кажется: это искусство просто не могло родиться в эпоху кровавых войн, трагических испытаний, пережитых русскими людьми XIV и XV веков. Иначе оно хоть как-то отразило бы в себе эти испытания. Но, как и всегда, есть отражение и отражение. Рублев, безусловно, отразил свою эпоху. Но отразил ее не в жестоких картинах того, что людей мучило и угнетало, а в том, на что уповали эти люди. Отразил те высокие идеалы, к которым они устремлялись, которые помогали им выжить, противостоять жестокой действительности, которые помогали им сплачиваться духовно, а в конце концов, и государственно. Именно поэтому его мирное, исполненное чистой красоты искусство в то же время и противопоставлено распаду, стихии разрушения, взаимной вражды.

Возможно, что в 1408 году была написана еще одна «запасная» икона Владимирской Богоматери. Документы молчат об этом. Но в упоминавшемся уже Остермановском летописце XVI века есть миниатюра, на которой Андрей и Даниил изображены пишущими или поновляющими именно этот образ^[45].

Огромные размеры собора требовали и соответствующего грандиозного иконостаса, который бы отделял алтарное пространство от места для молящихся. Такие иконостасы — потом их назовут термином «высокий русский иконостас» — стали появляться в эпоху Рублева. Некоторые новшества в них, ранее неизвестные, связываются с именем самого Андрея или той художественной среды, из которой он вышел.

Во Владимире верхним рядом иконостаса был пророческий ряд. Не исключено, что этот ряд появился здесь впервые. Во всяком случае, несомненно, что пророческий ряд Успенского собора — самый древний, о котором известно достоверно. Пророческих иконостасных рядов не знало ни византийское, ни южнославянское искусство. Это чисто русское явление, вклад русских художников в символику иконостаса. С его появлением стена из икон становилась исполненной особого смысла, стала обозначать развернутую картину религиозной истории, которая «читалась» по рядам сверху вниз. На самом веру — пророки. Их изображения напоминали о времени «до пришествия Христа», когда в книгах пророков, провидцев будущего, высказывались то очень ясные, то усложненные, загадочные образы этого пришествия. Христианская письменность, а за ней и искусство толковали

пророческие образы как самые ранние свидетельства о Христе.

В центре пророческого ряда помещалась икона «Богоматерь Знамение». Это изображение в древности носило и еще одно название — «Воплощение». Оно означало, что древние чаяния исполнились через воплощение в Деве Марии божественного сына. Это поясное изображение Марии с молитвенно поднятыми руками с младенцем в «славе» на ее лоне. На темном, красновато-коричневом мафории (плаще, покрывающем голову и плечи) обязательно сияют три звезды — образ девственной чистоты. Такие иконы писались издревле, но, став средоточием иконостасного ряда, «Знамение» обрело особенный смысл. С обеих сторон этой иконы здесь помещались изображения пророков. В руках каждого из них свиток. Иногда эти свитки развернуты и на белых страницах начертаны слова пророчеств. Может быть, сам Рублев вместе с Даниилом с их глубокой погруженностью в смысл искусства («всех превосходяще в мудрости») были создателями пророческого ряда иконостаса... Ниже — «праздники».

Еще ниже располагается «деисусный чин». «Деисус» по-гречески значит «моление», «молитва». Слово «чин» употреблялось в Древней Руси в значении «определенный порядок». Средник ряда — изображение Христа. Слева и справа от него в строгом порядке святые: Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы и первыми из них Петр и Павел. Далее следовали иконы святителей (святых епископов) и мучеников. Если пророческий и праздничный ряды обозначали прошлое, деисус во временном измерении, строго говоря, изображал настоящее, которое постоянно обращено к будущему. Молитвенно предстоящие святые как бы предстательствуют за тех, кто находится в храме, являют образ постоянного, длящегося заступничества

за людей. Наиболее древние деисусы — «поясные». На границе XIV–XV веков в русском искусстве появляются большие «ростовые» чины. В их центре теперь не поясная икона Христа, а огромное сложное изображение «Спаса в Силах». Это издревле известный в стенописях и миниатюрах образ судии на Страшном суде. Он сидит на престоле в окружении небесных «сил» — херувимов и серафимов. Фигура Христа вписана в светящийся красный ромб. Лучи света исходят от него в углы иконы, где видны концы красного плата с изображением ангела, орла, крылатых льва и тельца — символов евангелистов. Это явление Христа не в тихом образе странствовавшего на земле учителя и проповедника, а в открывшейся миру небесной силе, которая сотворит новый, совершенный мир. Деисус с таким средником становится не только изображением постоянной памяти о судном дне, просьбы «доброго ответа на страшном судилище Христове», но как бы являет сам суд, будущее человечества, итог истории. Создание художниками того круга, средоточием которого был Андрей Рублев, ростового деисуса и пророческого чина — русский вклад в многовековую традицию христианского искусства.

«С именем Андрея Рублева связан принципиально новый этап в развитии русского иконостаса — становление так называемого „высокого иконостаса“. Это одно из самых больших художественных чудес, которыми одарил нас XV век» (В. А. Плугин).

Судьба иконостаса 1408 года оказалась сложной. В 1770-х годах при реставрации Успенского собора ветхие, потемневшие, многократно записанные иконы были заменены пышным, в новом вкусе резным иконостасом в стиле барокко. Оказавшиеся ненужными, древние образа были куплены крестьянами села Васильевского Шуйского уезда Владимирской губернии

для местной церкви. Здесь их и обнаружила экспедиция реставрационных мастерских в 1918 году. Часть их попала в Москву и вошла в собрание древнерусской живописи Третьяковской галереи. Остальные были переданы в Ленинград, в Русский музей. Починки, поновления, нелегкие условия, в которых эти произведения хранились, привели к тому, что одни безвозвратно погибли, а другие дошли до нашего времени с большими утратами. Сейчас от древнего иконостаса сохранились: «Спас в Силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Иоанн Богослов», «Андрей Первозванный», «Григорий Богослов», «Иоанн Златоуст», «Архангел Гавриил», «Архангел Михаил», два подобных же изображения из алтарных дверей, «Благовещение», «Вознесение», «Сошествие во ад» (Третьяковская галерея), «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Никола», «Василий Великий», «Крещение», «Сретение», «Вход в Иерусалим», «Преображение», «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Рождество Христово», «Успение», «Пророк Захария», «Пророк Софония» (Русский музей).

Всего двадцать восемь произведений, причем лишь на двадцати, в разной степени сохранный, осталась подлинная живопись.

Сейчас неизвестно, из скольких изображений состоял иконостас 1408 года. На основании обмеров собора и сохранившихся икон, учитывая данные старинных описей, а древнейшая из них относится к 1708 году, исследователи предлагают различные варианты реконструкции первоначального состава этого живописного ансамбля, причем предполагаемое число произведений значительно колеблется. Главным художникам, мастерам здесь мог принадлежать общий замысел ритмического и цветового строя, композиция икон, письмо лиц в некоторых из них. Учитывая, что мастера фресковой живописи были в то время

наперечет, а хороших иконописцев, которые не владели, однако, секретами редкой техники стенописи, хватало, следует считать, что Андрей с Даниилом были значительное время заняты непосредственно стенописью. Созданием иконостаса они руководили и, возможно, принимали в нем частичное участие. Во всяком случае, это предположение подтверждается тем, что некоторые неплохо сохранившиеся «праздники» целиком написаны мастерами, чья манера не схожа ни с Рублевым, ни с Даниилом.

Другая трудность состоит в очень слабой сохранности живописи, поздних вставках, осыпях, потертостях, многочисленных реставрационных тонировках. Даже специалисту порой затруднительно бывает разобраться в каждой детали столь пострадавшей, запутанной живописной поверхности. Вот как выглядят, например, описания сохранности икон, которые находятся в Третьяковской галерее, в научном каталоге этого собрания:

«...На месте утраты древнего левкаса оставлены записи XIX века (золотой фон, текст Евангелия)...

...отдельные мелкие утраты древнего красочного слоя тонированы старой олифой...

...кисть левой руки дописана в начале XVIII века... вставки XVIII века использованы при раскрытии иконы (на левой части лба и оглавии, на правом плече, на хитоне)...

...контур головы искажен...

...древняя живопись лиц почти не сохранилась... пробела и описи складок не сохранились...»

По причине сильных повреждений первоначальной живописи некоторые из писавших о творчестве Рублева предпочитали иногда и вовсе не упоминать об этих иконах. И все же при начале их реставрации в 1920-х годах стала ясна та необыкновенно высокая художественная среда, в которой они были созданы.

Отблеск великого искусства Рублева, несмотря на искажения, нанесенные временем, первым увидел в них И. Э. Грабарь. Вот что писал он о реставрировавшейся тогда иконе «Апостол Павел»: «Открылось произведение, всем своим духом примыкающее к искусству рублевских фресок и особенно к „Троице“. Плохая сохранность нижней части лица, смывости на нем и на всем протяжении фигуры не дают полноты впечатления, но и то, что осталось, — изумительный силуэт мастерски поставленной фигуры, ритм линий, тональное совершенство и цветовая гармония говорят о кровном родстве всех сравниваемых произведений. Особенно красноречиво свидетельствует об этом рука Павла внизу, в своих изящных округлых линиях столь близкая к рукам ангелов „Троицы“. Эта одна из самых монументальных фигур во всей древнерусской живописи, до сих пор нам известной, и вообще одна из ее высших точек. Можно себе представить, какое впечатление должен был производить некогда иконостас, с такими исполинскими, ритмически установленными фигурами, таким тонально и красочно улаженным ансамблем». Действительно, общий замысел деисуса, по-видимому, принадлежал Рублеву. В иконах апостола Павла, Богоматери, Иоанна Предтечи, апостола Андрея нельзя исключить более подробного участия самого Андрея.

* * *

В ту осень, когда кончалось или совсем уже окончено было «подписание» Успенского собора, на Русь вновь нагрянула Орда. 23 ноября по затвердевшим от ранних в тот год морозов дорогам большое войско во главе с ордынским князем Едигеем подошло к Москве. По пути грабили села и волости. Разорен и сожжен

Троице-Сергиев монастырь. Правда, Владимир среди захваченных местностей не был упомянут летописцем. Может быть, враги сознательно обошли город, который посетила в миновавшее лето страшная гостья — чума. Но Москва выдержала трехнедельную осаду. «Град же Москва бысть в великой печали, а люди в нем затворились, посады же около града сами пожгоша». Может быть, в числе иных андрониковских монахов Андрей с Даниилом, если уже воротились из Владимира, провели без малого месяц в московском «граде» — Кремле. Осада была сравнительно спокойной, без попыток захватить «град». Едигей окружил Кремль и, поскольку ближайšie посады москвичи сами подожгли, расположился в шатрах в подмосковном княжеском селе Коломенском. Не надеясь взять московскую крепость приступом, ордынцы требовали выкупа и, когда он был наконец уплачен, откатились в степи с множеством пленных русских. Велик был полон, горестно зрелище, как иной ордынец вел за собой до сорока невольников. И «чада рыдаху, разлученная от родитель своих, и не бысть помилующего, ниже избавляющего, ни помогающего», — напишет в тот год книжник-летописец.

А в июле 1410 года узнает Андрей о неожиданной-негаданной беде, которая случилась во Владимире, о кровавом преступлении, содеянном в Успенском соборе. В недалеком от Владимира Нижнем Новгороде княжил в тот год враждовавший с Москвой князь Данила Борисович. В его стольном городе стоял тогда ордынский отряд «царевича» Талычи. Князь решил быстрым набегом поживиться грабежом во Владимире.

Триста конников, сто пятьдесят русских и столько же ордынцев — войско и по тем временам очень маленькое — тайно, лесными дорогами подошло с заречной стороны к Владимиру. Стояла июльская жара, время было послеобеденное... «И приидоша ко

Владимирию лесом безвестно из-за реки Клязьмы, людем в полдень спящим». Грабители выехали из леса в долину реки и захватили сначала мирно пасшееся здесь городское стадо, «а потом на посад пришедше и начаша люди сещи и грабити». Беззащитными оказались не только пригородные посады, но и сама крепость — «града тогда не было». По-видимому, эти слова летописи означают, что на многих участках обветшавшие крепостные стены разрушились и не представляли препятствия для нападающих. На беду, в городе отсутствовал великокняжеский наместник, который мог бы быстро собрать силы для сопротивления. Больше всего грабители рассчитывали на добычу в Успенском соборе — драгоценные церковные сосуды, шитые пелены, дорогое каменье на иконных окладах.

Соборные двери оказались запертыми изнутри. Многие из всадников спешили и стали выламывать тяжелые, окованные медью дубовые створы. Внутри церкви затворились люди и среди них ключарь собора священник Патрикей. Вряд ли Рублев знал лично этого человека. Патрикей, судя по преданию, был родом гречин и, возможно, уже после окончания росписей вступил в свою должность — хранить ключи храма и следить за порядком в нем. Полагают, что он приехал на Русь вместе с новым московским митрополитом, греком Фотием, который только в апреле 1410 года был поставлен на русскую кафедру константинопольским патриархом. Патрикей собрал золотые и серебряные церковные сосуды и, насколько успел захватить, прочие ценности. Зная потайные ходы, он поднялся со всеми бывшими здесь людьми на соборные своды. Потом сам спустился вниз, в собор, отнял все лестницы. Теперь священные сосуды и, самое главное, люди были в безопасности.

Он стоял один посреди огромного безлюдного собора перед иконой Богоматери. Гулко отдавались под соборными сводами тяжелые удары, под которыми сокрушались двери. Грабители ворвались в собор, набросились на все, что можно было украсть. Патрикеев сбили с ног, связали, поволокли по церковному полу — как раз под рублевскими фресками Страшного суда к выходу. Он успел еще с ужасом увидеть, как отдирали оклад с чудотворной Владимирской, безжалостно калеча саму икону. От Патрикеева угрозами, а потом и пытками пытались выведать, где скрыты люди и ценности — «начаша мучити о прочей кузни церковней и о людях, иже с ним в церкви были». Он не сказал мучителям ничего. Молчал, истерзанный, и перед самой смертью, когда привязали его за ноги к хвосту лошади, пустили вскачь. Так и умер измученный, в унижении, в дорожной пыли, отдал жизнь «за други своя», никого не предав, выполнив свой долг.

В городе тем временем шли убийства и грабежи. Под вечер, запалив дома, грабители ускакали. Пожар был велик, «в том пожаре и колоколы разлишася». Всего один день томления и муки, всплеск человеческой жестокости и низости. И на всю Русь — слава о Патрикееве, о его подвиге.

Опять беспримесно и непримиримо столкнулись зло и добро, неправедными или праведными проявляли себя люди. И самой больной болью, всеобщей мыслью отозвалось в словах летописца, что не чужими только, но и своими, русскими затеяно и совершенно грязное это, низкое дело — осквернение и поругание народной святыни: «Сия же злоба случися июля в третий день от своих братьий христиан...»

ЗВЕНИГОРОДСКИЙ ЧИН

В верхнем течении реки Москвы, поприщ на шестьдесят-семьдесят выше стольного града, если считать по прямой дороге, а не по реке, которая, петляя между холмами, увеличивает расстояние, на крутой горе левого берега расположен город Звенигород. Небольшой этот городок был одной из подмосковных удельных столиц. Впервые упомянутый в духовной грамоте Ивана Калиты 1339 года, он к первым десятилетиям XIV века был уже городом с историей, восходящей к давним, до ордынского нашествия, временам, когда выростала на лице земли мало кому ведомая тогда Москва. К началу XV века город окружали высокие крепостные валы. Сверху они укреплены были и возвышены деревянными клетями, засыпанными внутри землей, да рубленой мощной стеной с бойницами и башнями. Крепостное строение хранило в малом пространстве «града» деревянные хоромы княжеского дворца и Успенский собор — небольшой белокаменный храм, стройный, одноглавый, с поясами загадочной, восточного вида резьбы. Рядом с храмом — маленькая звонница для колоколов, слышных в заречных далях и на посадах, что лепились к городским укреплениям.

За стенами города и приречными лугами синели в далях леса. Местность открытая, холмистая, веселая. По мелям и перекатам, ныряя в омота и кружа самой себе голову в водоворотах, текла по предназначенному ей от века лону не особенно глубокая в этих местах, но судоходная и рыбная река. За городом, выше по течению, в получасе неспешной ходьбы от крепостных городских ворот — обитель Рождества Богоматери на горе Стороже. Основатель этого подгородного

монастыря игумен Савва — того же Сергиевского, радонежского корня многоплодная лоза. Рублев мог быть с ним знаком и даже работать по его заказу...

Пройдут столетия, и об этом городе, который до наших дней сохранил свой давний облик и почти нетронутый вид природы в окрестностях, сложат местные жители, дальние потомки современников Рублева, сказание о том, почему досталось ему такое имя — Звенигород.

Расскажут о доброгласных, звучных колоколах на городских и монастырских звонницах, что оглашали серебряным звоном небесный свод, опрокинутый синей чашей над землей, лесами и водами, домами и храмами. За светлый этот звон, который пугает и разгоняет темные силы, и назван будто бы город звонким своим именем.

Дорога́ была сердцу русского человека эта звенящая красота. Но зазвенела Русь, расцвела воздушными цветами дивных звонов сравнительно поздно. В рублевские времена, не говоря уже о домонгольской Руси, колокола были еще в редкость. По селам и монастырям, да и в городских небольших приходах звали народ на праздник или битву, на совет, на то, чтобы вместе встретить, по-братски разделить радость или беду, бия в простое било — металлический, а то и просто сухой дубовый брус.

Обретая свое имя, Звенигород должен был, если следовать этому преданию, как-то выделяться своими звонницами среди других городов. В валах города близ собора до сих пор стоит небольшая колоколенка. Но мала, поздно сравнительно с возрастом города построена она, не столь много можно было разместить на ней звонких этих сосудов, чтобы оправдать и поддержать имя города.

Иное предание толкует его по-иному. Во время весеннего паводка с крутых склонов холмов звенят-

бегут к реке ручьи. По ним будто и окрестили Звенигород первые его насельники.

Так ли это было или по-иному, но вероятнее всего, что имя городу дало известное еще в домонгольскую пору обыкновение. Когда южнорусские, из Киевской Руси, выходцы осваивали северо-восточные «залесские» земли, любили давать они новооснованным поселениям имена старых южных городов. Так возникли названия Владимира, Переславля... На юге было пять Звенигородов. По одному из них, скорее всего расположенному недалеко от Киева, как полагают историки, и назвали подмосковный городок.

Всемирную славу Звенигороду принесло открытие здесь трех рублевских икон, названных по имени сохранившего их города Звенигородским чином.

Открытие это породило и до сих пор не разрешенную загадку в биографии Рублева, которой, возможно, не суждено быть до конца разгаданной. Относительно места звенигородских икон в творческой биографии художника существует несколько точек зрения. Но ни одна из них не обладает тем количеством необходимых аргументов, которые делали бы ее единственно убедительной и окончательной.

Для биографа Звенигородский чин труден прежде всего тем, что неизвестно время его создания великим художником. А вместе с тем эти иконы единодушно признаны величайшими его произведениями, одной из вершин мирового искусства.

Загадки, связанные с ними, начались сразу же после их открытия в 1918 году. Звенигород и его собор отнюдь не случайно были избраны тогда для обследования. «Во времена Рублева, — писал уже после открытия звенигородских шедевров И. Э. Грабарь, — в Звенигороде княжил сын Дмитрия Донского и брат московского великого князя Василия Юрий Дмитриевич, получивший от отца в удел Звенигород и Галич. Будучи

крестником Сергия Радонежского, он неоднократно бывал у Троицы, и Никону только благодаря его помощи удалось выстроить Троицкий собор. Поставленный игуменом самим Сергием перед его смертью, Никон вскоре отказался от игуменства, отвлекая его от затворничества, и в течение шести лет игуменом оставался ученик Сергия, инок Савва. Когда около 1400 года Никон вернулся к игуменству, Юрий уговорил Савву основать под Звенигородом, на месте, называвшемся Сторожами, обитель, получившую впоследствии имя Саввино-Сторожевского монастыря. Здесь после 1422 года был выстроен существующий доныне собор, в точности повторяющий формы Троицкого. Ранее Юрий уже выстроил свой первый белокаменный храм Успения на Городке, также сохранившийся до наших дней».

Таковы были исторические связи Звенигорода того времени. Если князь Юрий Дмитриевич хорошо знал игумена Никона, у которого Рублев был в послушании, если он был строителем Троицкого собора, где будет написана рублевская «Троица», то неужели он мог остаться столь равнодушным к творчеству прославленного мастера, чтобы не пригласить его работать к себе? Блестящая логика исторического анализа, проделанного людьми, которые готовили звенигородскую экспедицию, не могла не принести своего результата.

Но выехавших сюда из Москвы специалистов первоначально ожидало разочарование. Иконостас церкви оказался сравнительно новым — XVII века. Правда, на столпах храма, закрытых иконами, были обнаружены отдельные изображения XV столетия. Эти фрески до наших дней некоторыми из исследователей приписываются мастерской Рублева. Но открытие фрагментов стенных росписей не было самой значительной находкой. Опытные сотрудники

экспедиции начали осматривать тщательным образом не только саму церковь, но и колокольню, соседние здания, кладовые и сараи. Поиск древних произведений в окружающих церковь постройках, на чердаках, в чуланах, подсобных помещениях не раз приводил к успеху. Часто ценнейшие из ценнейших, но со временем потемневшие и забытые старые иконы уходили из церковных зданий в монастырские и соборные кладовые, или, как их называли в старину, рухлядные. Уходили, чтобы ожидать своей участи — погибнуть в забвении и небрежении или в счастливом случае быть найденными, освобожденными от всех тех искажений, которые нанесло на первоначальную живопись время.

Неподалеку от звенигородского собора, у церковной сторожки стоял потемневший от времени дровяной сарай. Под грудой дров оказались три совершенно темные доски с осыпавшейся местами краской... Пройдет время, необходимое для их расчистки, и иконы «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» станут лучшим украшением залов сначала Исторического музея в Москве, потом Третьяковской галереи. И общепринятым станет мнение И. Э. Грабаря: «Их создателем мог быть только Рублев, только он овладел искусством подчинять единой гармонизирующей воле все эти холодные, розово-сиренево-голубые цвета, только он дерзал решать колористические задачи, бывшие под силу лишь венецианцам, да и то сто с лишним лет спустя...»

Первый исследователь Звенигородского чина, поняв несравненную, мирового уровня художественную высоту этих икон, исходил из чисто логического построения, когда считал их творениями Рублева. Качество найденных произведений несравненно, это вершина из вершин. Самым известным, ценимым у современников и потомков мастером был в это время чернец Андрей. Если автор икон не Рублев, то следует

предположить, что в его время на Руси работал еще один гениальный художник, имя которого ни разу не упомянул ни один историк, поскольку творческий почерк других известных мастеров — Феофана Грека, Прохора с Городца, Даниила Черного — был совершенно иным. Кроме того, надо без всякого основания отбросить те исторические связи Звенигорода, о которых было сказано.

В 1698 году, судя по описи, все семь рублевских икон были развешаны по стенам церкви Успения на Городке. К началу же прошлого столетия сохранилось лишь три произведения.

Исторические связи города, высокое, только Рублеву присущее совершенство стиля — все это искусствоведческая наука должна была подтвердить основным аргументом при определении авторства художественных произведений — доказательством близости найденных в Звенигороде икон другим документально известным его произведениям. Только это могло убедить, что найден подлинный Рублев. Чем дальше изучались иконы, тем более становилось ясным, что Звенигородский чин мог быть создан только Рублевым, так как они, эти иконы, при всем их своеобразии имеют много общих черт и с его фресками в Успенском соборе Владимира, и с «Троицей».

Историкам искусства представлялось теперь самым важным определить дату их создания и тем самым место в творческой биографии художника. Сначала эта задача казалась несложной. Найденный близ звенигородского Успенского собора деисусный чин должен был быть написан для этого храма вскоре после его постройки. Но тут-то и таилась первая трудность. Время построения соборной звенигородской церкви не отмечено ни одним документом. Споры о ее датировке то утихали, то вновь вспыхивали в среде историков. Точной даты не установлено до сих пор, хотя целый ряд

косвенных данных говорит, что церковь князя Юрия Дмитриевича украсила собой полученный им в удел Звенигород где-то очень близко к 1400 году.

В таком случае, что же перед нами — самые ранние из известных сейчас икон художника, старейшие его творения? На этот вопрос современное искусствоведение не решается дать положительный ответ. Иконы из Звенигорода созданы в пору высокой творческой зрелости. Самобытность художника выявилась здесь очень ярко, в большей степени, чем, например, в иконах праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля.

Правда, работа там с такими зрелыми мастерами, как Феофан или Прохор, могла отпечатлеться слишком сильно на манере мягкого, не склонного к утверждению собственной творческой воли, самого младшего из трех мастеров Андрея. К тому же дата иконостаса московского придворного собора, несмотря на летописное указание под 1405 годом, не абсолютно достоверна из-за подробного свидетельства тех же летописей, что рублевские произведения сгорели во время пожара 1547 года.

Возможность создания Звенигородского чина около 1400 года как будто бы подтверждалась и архаическим типом этих икон. Здесь деисусные изображения не ростовые, как в Московском Кремле, владимирском Успенском соборе и в иконостасе Троице-Сергиева монастыря, а поясные. Они подобны самому древнему из сохранившихся на Руси многофигурных деисусных чинов, который находился в Серпухове, в Высоцком монастыре (в письменных источниках XVII века имелись сведения, что этот деисус был прислан в серпуховский монастырь из Константинополя в 1380–1390-х годах).

Но идее о раннем происхождении Звенигородского чина не суждено было надолго утвердиться в науке. Оказалось, что этот чин, если реконструировать его в

полном виде... не мог вместиться в звенигородский собор! Состав икон в деисусном ряду иконостаса всегда постоянен. Помимо сохранившегося «Спаса», слева и справа от него (если считать от зрителя) должны были быть изображения Богоматери и Иоанна Предтечи. Наличие образа архангела Михаила предполагало симметрично расположенную парную ему икону архангела Гавриила, равно как и образ апостола Павла говорит о том, что в этом деисусе непременно находилась икона Петра. Размеры этих больших икон свидетельствуют о том, что семифигурный деисус для звенигородского собора был слишком велик.

Поэтому взоры историков искусства обратились к другой местной церкви — собору расположенного в окрестностях города Саввино-Сторожевского монастыря. Этот белокаменный собор, близкий по своим архитектурным формам к Троицкому в Сергиевом монастыре, был построен также князем Юрием Дмитриевичем. Но сохранившиеся здесь фрагменты первоначальных фресок оказались более поздними сравнительно с рублевской эпохой, а обмер дал те же результаты, что и в церкви Успения на Городке — чин не мог бы разместиться и здесь.

Тогда на научном горизонте появились еще две гипотезы о возможном происхождении звенигородских шедевров. Первая из них основывалась на многочисленных случаях передвижения произведений искусства, их, говоря языком науки, миграции иногда на весьма значительные расстояния. Рублевские творения тоже могли передаваться, перевозиться с одного места на другое. В середине XVII века к Саввину монастырю было приписано двенадцать обедневших обитателей. Одна из них могла передать обветшавшие, поврежденные во время событий Смуты древние иконы в богатый, покровительствуемый царями древний монастырь для починки и сохранения. Историками

искусства называлось даже конкретное место вероятного их происхождения — московский Воскресенский Высокий монастырь на Тверской улице, который был в 1651 году приписан к Саввину. Но никакими доказательствами эта гипотеза не была подкреплена. Сведений, прямых или косвенных, которые бы говорили о работе Рублева в какой-либо из этих приписных обителей, сейчас не существует, а надежда на их появление очень и очень маловероятна. Гипотеза эта не способна, во всяком случае сейчас, вывести на какой-либо конкретный путь поиска.

Иное решение вопроса позволяет не отрывать происхождение чина от Звенигорода. Не были ли иконы написаны для деревянной монастырской церкви Рождества Богоматери, на месте которой позднее был возведен белокаменный храм, а потом переданы в расположенную неподалеку церковь Успения на Городке? Первоначальная деревянная церковь могла быть бóльших размеров, чем последующая каменная. Но если даже она и не превосходила «величием» будущую каменную, то, будучи бесстолпной, вмещала в себя больше икон. Ведь древние иконостасы в каменных храмах размещались между столпами так, что столпы, расписанные фресками, не загоразживались, оставались открытыми. «В настоящее время, — пишет один из последних обращавшихся к этой проблеме исследователей, — это единственно приемлемая гипотеза, которая связывает Звенигородский чин с конкретным архитектурным памятником».

Но дает ли она, эта гипотеза, более или менее точную дату создания икон? На первый взгляд да. В 1398–1399 годах Савва пришел из Троицкого монастыря в звенигородские пределы. 3 декабря 1407 года он скончался в устроенном уже монастыре. Следовательно, 1399–1407 годы и могли ограничить хронологические рамки работы здесь Рублева. Однако

1399 год вряд ли стал временем ее начала. Очень маловероятно, что строительство большого деревянного храма, для которого мог быть написан иконостас, началось сразу после прихода сюда бывшего троицкого игумена. Не так обычно созидались в те времена новоначальные русские монастыри. У их истоков стояли большой деревянный крест, малые кельи да скромных размеров «клетская», с избу величиной, церковка, которую можно было построить в несколько дней. И не с написанных знаменитыми художниками иконостасов начиналось украшение таких церквочек, а с нескольких самонужнейших принесенных или пожертвованных икон.

Если к тому же принять во внимание время, необходимое для постройки большого деревянного храма, то начало работы Рублева над Звенигородским чином отодвинется еще дальше от 1399 года. Не следует также считать, что 1407 год — верхняя из возможных дат. Никаких сведений о том, что иконы писались при жизни Саввы, не существует. Есть данные, что Савва успел построить деревянный собор, а каменный возводился в 1420-х годах. Между собором, созданным при основателе монастыря, и каменным собором 1420-х годов могли быть и промежуточные храмы, так как постройки из дерева часто горели. Возможно также, что иконостас был написан для другой деревянной церкви того же монастыря. Так что, строго говоря, «монастырская гипотеза», самая вероятная из существующих, должна датировать чин от первой половины 1400-х до 1420-х годов. Собственно, исторические данные оказываются не в силах указать более определенную дату.

Если бы сейчас сохранились все или большинство произведений, созданных художником, можно было бы представить картину его творчества с большой долей точности. Однако и малый набор аналогий дает

возможность утверждать: звенигородские иконы созданы близко по времени к владимирским фрескам 1408 года.

Некоторые фрески владимирского Успенского собора кажутся эскизами, набросками, легкими и блистательными к тем удивительным по красоте и высоте образам, которые воплотились в трех иконах звенигородского происхождения. Вызревший интерес к духовному «портрету», внутреннему миру человека, представление о высокой его идеальности нашли законченное воплощение в невероятной силе и красоте живописи Звенигородского чина. Это итог, итог долгих раздумий и поисков, художественных и духовных. У многих исследователей наметилась склонность датировать чин 1410-ми годами — после Владимира и перед работами в Троицком монастыре в 1420-х годах. Такой вывод не входит в противоречие с построениями исторического характера.

Принимая «монастырскую версию» как наиболее вероятную, мы можем мысленным взором представить себе инока Андрея, уже пятидесятилетнего, летним вечером при солнечном закате, на открытой паперти-галерее только что срубленного из золотистого дерева монастырского храма. В этот вечер, усталый и сам потрясенный, мастер отложил кисть — в вечер, когда окончена была икона Спаса...

Рублев избрал для звенигородских икон очень большой размер. Поясные изображения получились превышающими человеческую меру. Это позволяло увидеть из любого места храма, где бы ни стоял человек, смысл, настроение, вложенные художником в написанную икону. В самой избранной на сей раз Рублевым величине ликов видно желание многое сказать людям именно через лицо, показать открыто и ясно внутреннее состояние образов. Художник готовил

встречу лицом к лицу своих современников и жителей вечного мира.

Он сиял еще свежими, непросохшими красками, этот прямо и благосклонно смотрящий на всех, кто приходит, обращается к нему, светлый, добрый и всеведущий Иисус с книгой в левой руке и приподнятой, благословляющей правой рукой, наставник и учитель в древних одеждах странствующего проповедника. Мягко сиял золотой свет фона. По золоту — знаку и образу незаходимого «невечернего» света вечности — всего минуту назад яркой киноварью его, Андрея, рука вывела четыре буквы, сокращенно обозначила имя — Иисус Христос. И той же твердой кистью проведена была окружность венца...

Чтобы глубже понять Рублева в звенигородском деисусе сейчас, почти шесть столетий спустя, необходимо представить себе применительно к этим произведениям и особенно к Спасу, некоторые мировоззренческие черты, свойственные средневековью вообще и присущие собственно рублевскому времени. Это позволит найти место Звенигородского чина в духовной биографии художника.

За многие столетия у разных народов, от Северной Африки до новгородских владений на Белом море, от Палестины до Скандинавии, не было места, где бы не знали такой иконы. Этот образ нес в типе лица, одежды, книге, надписи имени на фоне неизменные черты единого иконописного предания. Но нигде и никогда не было создано двух совершенно одинаковых образов. Личность художника, его жизненный опыт, национальность, настроения и веяния его времени налагали определенный отпечаток не только на живописную манеру, но и на глубинное понимание образа. Отпечаток времени и личности мог быть очень легким, едва уловимым. Но большой художник,

особенно такой, в котором сочеталось высокое мастерство с даром мыслителя, умел вдохнуть свой огонь в освященное традицией...

Всегда и везде Иисус изображался «по человечеству», однако искусство многими средствами выражало «надмирное» начало. Многообразны способы, какими художники передают важную для них идею. В основном это достигается тем, что, используя более позднее понятие, можно было бы назвать психологической трактовкой образа. Иногда в образе Христа подчеркнута и выделена неместимая в человека творческая сила, суровая и грозная. Такие образы русское искусство знало издавна. XIV столетие принесло значительное многообразие в постижение и выражение этой идеи. Опыт исихастского созерцания отразился в искусстве созданием «Спасов» отрешенных и всеведущих. В их лицах виделось знание, недоступное человеку. Рублев знал все эти иконы. Их писали и византийцы, и русские, их ученики. Несомненно, он впитывал заложенное в них. Этот опыт сказался в звенигородском «Спасе», опыт вершин искусства предшествующей эпохи. Но было здесь и другое, была иная, совсем иная основа.

Лик рублевского Спаса дышит силой и покоем. Это лицо зрелого человека в мерном расцвете духовных и физических сил. Его во времена Рублева называли бы «средовеком». Сильно открытая, крепкая шея Спаса повернута как бы несколько в сторону, в то время как лицо, обрамленное тяжелой шапкой длинных, спускающихся почти до плеч волос, обращено прямо к зрителю. Такое соотношение разворота шеи и лица сообщает сразу ясно уловимое движение по направлению к человеку, который стоит перед иконой. Небольшие, чуть суженные глаза внимательно и доброжелательно смотрят из-под слегка приподнятых бровей. В нежном живописном свечении лица,

написанного плавными бликами прозрачной охры, с теплыми высветлениями, которые мягко обозначают объемы, этот взгляд определенно выделен. Рублев четкой, уверенно очерченной линией обозначил глаза, верхние веки и брови. Это мастерское соединение чисто живописных приемов с линейными роднит стиль «Спаса» с фресками Успенского собора во Владимире. Различие состоит в степени проявления того и другого начала. В лице иконы Рублев «скрыл», «погрузил» линию в живопись. Лишь в отдельных деталях линия проявляется, звучит в полный голос. Но его редкий дар рисовальщика виден здесь в изумительном по красоте силуэте, в котором статичность соединяется с легким живым движением.

«Спас» Рублева поразил современников. Отпечаток огромного впечатления, которое он произвел на людей XV века, несет на себе не одно произведение даже из того немногочисленного, что сохранило для нас время из икон этого столетия.

В чем же был секрет, позволивший иконе стать как бы новым «изводом» столь важного для культуры того времени изображения? Современный исследователь творчества Рублева пишет: «На рубеже двух столетий в деисусном ряду одного из храмов московской земли едва ли не впервые взглянул на молящегося светлый и всеведущий рублевский „Спас“» (В. А. Плагин). Этот вывод не совсем верен. Ростово-суздальская иконопись, которая была почвой и одной из основ искусства Москвы, с начала XIV века знала образы Христа светлые, добрые, кроткие. Любовь и поддержку несли писавшие их художники своим современникам. Но именно Рублев в высочайшем художественном воплощении собрал, восполнил и завершил все то, что завещало ему не одно поколение художников, что было столь близко и нужно сердцу русских людей — создать совершенный образ Спасителя любящего, несущего утешение и надежду.

Многосторонен этот образ, каким рисует его предание. Черты трагического одиночества среди «рода лукавого и маловерного». Гнев перед показной фарисейской верой, забывшей ради буквы закона милость к человеку. Но в многообразии письменного предания склонен был русский человек выделить самое главное, что он видел в Спасе, — любовь, готовность пострадать за ближнего вплоть до мучительной смерти. Совершенство для Рублева видится в постоянной готовности помочь, поддержать, спасти. Ту же мысль ясно выражала и надпись, которая была когда-то начертана Рублевым на раскрытых листах книги в руке Иисуса. Надпись эта утрачена, поскольку от иконы сохранились лишь голова и малая часть одежд. Но другая древнейшая икона, написанная в середине XV века — «реплика» на звенигородского «Спаса», — позволяет предположить, с какими словами, глубоко созвучными образу, обращался к людям со страниц раскрытой книги рублевский Христос: «Придите ко мне все труждающиеся и обремененные и аз упокою вы». Такая надпись раньше в русском искусстве не встречалась. Возможно, сам Рублев выбрал ее для своего исполненного заботы и доброты образа^[46].

Не кажется преувеличением мысль современных нам историков древнерусской культуры о том, что Андрей Рублев создал образ именно «русского Спаса». Мягкость, внутренняя теплота этого образа позволяют даже уловить русские черты в типе лица звенигородской иконы. Однако нельзя думать, оставаясь в границах исторической достоверности, что художник старался переносить, вплавлять в устоявшуюся веками иконографию черты лиц своих современников. Это было бы просто невозможным для мировоззрения средневекового мастера, продолжателя иконописного предания. Но все же под кистью Рублева

столь свойственное русским людям выражение спокойствия, мягкости и открытости не могло не передаться строгим чертам Иисуса.

В возрасте около пятидесяти лет писал Рублев звенигородские иконы. Глубоким покоем веет от этих произведений зрелого мастера. Он сумел, видимо, постичь в значительной мере опыт «внутренней тишины». К этому времени он уже прошел путь русских подвижников, которые, по слову историка, «не переставая спасаться „от мира“... почувствовали себя в силах начать „встречное“ движение — в мир, к миру...». Иначе ему не под силу был бы этот удивительно светлый, исполненный любви образ, столь ясный и открытый для человека.

Наверное, первой в Звенигородском чине Андрей написал эту икону — основание, средоточие деисуса, смысловой его центр. Еще не просохли в теплом дуновении летних дней ее краски, а ученики-подмастерья уже приготовили доски для других икон, большие, с глубокими пологими ковчегами. Знали ученики безмерную ценность образов, которые вскоре воплотит на их глазах старец изограф. И в своем труде, казалось бы невеликом, старались быть достойными его помощниками. Тщательно выбирали дерево, стойкое, выдержанное. Редкой красоты, вытканную «елочкой» ткань положили они паволокой. Тонкий, отполированный, как мрамор, левкас — тоже их вклад в работу чтимого мастера. Они, видимо, любили своего дружинного старца Андрея. Не будь этой слаженности в дружине, окажись хоть немного более хрупким левкас, тресни небрежно подобранная доска — и нам, быть может, никогда не привелось бы увидеть ни «Спаса», ни «Апостола Павла», ни «Архангела Михаила».

Пока шла без торопливости и укоснения мерная эта, слаженная работа, на сверкающей белой поверхности

подготовленных для живописи досок уже виделись Рублеву гибкие очертания склоненных в молении фигур.

В свой черед написана была икона Богоматери. Наверное, кроткой и нежной, с долгой, тихой материнской думой в слегка опущенных и вместе широко распахнутых глазах изобразил ее Андрей. Может быть, походила она в чем-то на любящую и ласковую Марию на иконе «Донской Богоматери», только была по настроению безмерней, отрешенней. Никто и никогда не сможет сказать, какой получилась эта икона, равно как только в воображении может предстать перед нами образ звенигородского Иоанна Предтечи. Но они были — и в жизни Андрея отпечатлелись жарким следом труда и вдохновения.

После создания этих двух икон, для нас навсегда исчезнувших, наступил однажды, в то же лето, срок писать вестников иного, небесного мира — архангелов Михаила и Гавриила. Можно представить теперь, каким неожиданным и вместе с тем заветно близким увиделся рублевский Михаил тем нескольким его сотоварищам по художеству и монахам-ценителям, которые были первыми созерцателями этой иконы. Видевшим росписи владимирского Успенского собора он должен был напомнить светлого, нежного ангела, стоящего позади апостола Симона.

Грозный воевода небесных сил, победитель зла и самого сатаны, которого он низвергнул в бездонные пропасти ада, Михаил издавна изображался в виде сурового крылатого вестника в доспехах воина и с оружием в руках — копьем или мечом. Крылатая его фигура, вылитая из меди или серебра, украшала на устрашение врагов воинские шлемы. Чтили его как покровителя православного воинства, сражающегося за правое дело. Суровость и строгость придавали этому образу в сознании людей той поры и представление, что Михаил провожал души умерших в уготованные им

обитатели, творя правду и защищая человеческую душу от темной бесовской силы. Посему и посвящались ему кладбищенские церкви — от затерянного в лесной глуши сельского погоста до великокняжеского Архангельского собора — усыпальницы стольного града.

Кроткий и углубленный в себя русоволосый архангел, с нежно склоненной кудрявой головой, не причастен злу. Борец со злом, он не «приразился» к нему, не уподобился враждебной стихии. «Архистратига небесных воинств» (так называли тогда Михаила) Рублев увидел добрым ангелом-хранителем всего сущего. В этом решении образа — вызревшая, давно ставшая близкой Рублеву мысль: борьба со злом требует величайшей высоты, абсолютной погруженности в добро. Зло страшно не только само по себе, но и тем, что, вызывая необходимость противостоять ему, порождает и в самом добре свой зародыш. И тогда в оболочке правды и под ее знаменем возрождается в ином виде то же самое зло, и «последнее бывает горше первого». Здесь, решая для себя извечный вопрос о добре и зле как о несоизмеримых, несоприкасающихся началах, Рублев как бы основывает традицию, никогда не оскудевавшую в русской культуре будущего. Художником-мыслителем, который несет добытое в своем опыте людям, предстает он и в этом произведении.

Что-то свежее, юное, утреннее пронизывает сам образ архангела, настроение, цвет. Светлое выражение распахнутых глаз, нежность мягко округленного, розоватыми плавями светящегося лица. Упругие волны вьющихся волос, мягкие руки. Небесно-лазоревого и розовые, как заря, одежды, теплое свечение золотистых крыл. Лазоревого цвета повязка, придерживающая волнистые, мягкие волосы, оканчивается развевающимися лентами позади его головы. Они

назывались в древнерусском языке «тороками», или «слухами», и обозначали свойство ангелов — постоянное слышание высшей воли, соединенность с ней. Еще один символ усиливает это значение и помогает яснее понять смысл того тонкого, углубленного выражения, которое сообщил лику своего Михаила Рублев. Правая рука архангела молитвенно протянута вперед, а кисть ее едва заметно округлена, как будто в этой руке он держит нечто округлое и совершенно прозрачное, не являющееся преградой для взора. Это очерченное легкой линией «зерцало» — образ постоянного созерцания Христа.

Не только иконописное, но и письменное предание, взаимно проясняя и дополняя друг друга, создали столь часто и по-разному воплощавшийся в искусстве многих народов образ Павла. Страстную силу, не знающую сомнений цельность Савла, который назван был при крещении Павлом, подчеркивали одни художники. Драматическая судьба сначала яркого гонителя христиан, а потом — апостола-проповедника проявлялась подчас в традиционном иконографическом типе у других мастеров. В рублевском Павле нет драмы становления, сложностей пройденного пути. В звенигородской иконе создан идеальный, совершенный образ мыслителя-созерцателя. Всматриваясь в это лицо, в окруженные глубокими тенями глаза, ясно осознаешь, что апостол видит что-то недоступное внешнему, физическому взору. Соединение огромной внутренней мощи и покоя — одна из поразительных особенностей иконы.

Таинственным, чуть холодноватым светом освещены синие, с белыми припесками и блекло-сиреневые, с серым оттенком одежды. Складки их сложны, не совсем спокойны. Одежды развернуты на плоскости и составляют контраст с почти скульптурными объемами как бы сгорбленной спины, мощной шеи и великолепно

вылепленной головы апостола. Деликатная, мягкая лепка лица «Спаса» и прозрачные плави «Архангела» сменяются здесь на иной прием — ясно выраженную пластику. Прозрачность живописной поверхности лица смягчает острые черты, сглаживает их, выделяя внутреннее состояние, мысль.

Павел немолод, но сохранил физическую крепость. Пятидесятилетний Андрей знал драгоценную меру духовной зрелости и телесной силы в человеке. Признак возраста — облысевшая спереди голова — выявляет мудрость Павла, открывая огромный купол лба. Складки лба не только выделяют рельеф, их движение как будто выражает высокую меру постижения, ведения. Образ Павла идеален — это, в понимании Рублева, вершина духовных возможностей праведного человека, огромных, почти безмерных...

Икона Павла настолько мощна и выразительна в живописных средствах, что до наших дней время от времени отдельными исследователями высказывались сомнения в том, что все три звенигородских произведения написаны одним и тем же мастером. Допускалось, что при едином знаменщике — создателе композиции, которым был сам Рублев, Павел создан кем-то другим. Выдвигалось предположение об авторстве Даниила Черного. Эти сомнения основываются на одной ошибке. Считается подчас, что манера живописи есть некое постоянное начало, которое не зависит от того, что или кого изображает художник. Сейчас уже накопилось достаточно произведений древнерусского искусства, которые свидетельствуют — большой мастер связывает способ живописи с особенностью образа, с тем, кого он изображает.

Единое дыхание, несравненная высота живописи объединяют чиновные иконы из Звенигорода. «В Звенигородском чине, — пишет И. Э. Грабарь, — ярко

вспыхнуло редкое дарование Рублева как колориста. Такого чистого звучания красок, такой гармонии холодных голубых тонов с нежно-розовыми и золотистыми, такого богатства оттенков и полутонов не знала русская живопись до Рублева...» Прибавим, что и в его времена не было ему равных в даре и мастерстве.

Работал Андрей, ранними, светлыми зорями поднимался на вдохновенный труд. Из дали веков восстает на фоне деревянной стены его силуэт — монах в темном подряснике, перепоясанном кожаным ремнем, в короткой, чуть ниже плеч, мантийке — одежде, напоминавшей о пожизненном обете и не связывавшей рук в работе. За ним, на холме, деревянный храм. Возможно, и скорее всего это собор подгородной звенигородской обители.

НА ГОРЕ МАКОВЦЕ

После 1408 года в течение четырнадцати лет письменные источники, во всяком случае известные сейчас в науке, молчат о Рублеве и его работах. Проходили неведомые для биографа художника десятилетия XV столетия. Возможно, что и в это время заказы и приглашения на «подписание» храмов требовали более или менее длительного отсутствия Рублева в Андроникове монастыре. Уходили Андрей с Даниилом, сопровождаемые помощниками и учениками, ранней весной, чтобы к началу зимы вновь возвратиться в обитель, на обжитое привычное место, в свои деревянные избы-кельи.

Как жил в это время Андрей в монастыре, какой вклад вносил в общежитие, где ничего у него не было своего? Не по подобию ли дальнего своего предшественника, киевского инока-иконописца Алимпия, о котором он хорошо знал из книг? Родоначальник русского иконописания, как гласит его жизнеописание в Киевском Патерике, отличался полным бескорыстием, он вступил на этот путь, «художеству изучися собрания ради не богатства, но добродетелей». Алимпий безвозмездно трудился для своих братьев, «изобразуя иконы игумену же и братии, ничто же за труд свой взимая». Любил он также поновлять старые образа, просил приносить их себе, «да видевшие в коей церкви обветшавшие иконы, возвестят ему».

Полученные за внешние заказы деньги равномерно распределялись им на покупку потребного для работы, помощь нуждающимся людям и на нужды монастыря, в котором он жил. Когда у художника не хватало денег, чтобы заплатить за дорогие материалы для своего

искусства — золото, редкие краски, тонкие кисти, — он расплачивался собственными работами, «иконами отдаваше».

Так или приблизительно так складывались отношения Рублева с монастырем и заказчиками, с той, быть может, разницей, что все заработанное отдавалось им обители, которая сама брала на себя заботы и расходы «на нужды иконам» и стенным росписям. Вклады эти, несомненно, были очень значительны. И Андрей и Даниил давали монастырю не меньше, чем большая книгописная мастерская, которая тоже, очевидно, получала заказы на книги извне. Вклад их был несравненно большим, чем простых монахов, занятых сельскими работами, огородничеством, разведением скота и прочим. Хорошо оплачиваемые заказы на произведения искусства давали возможность братии не только пропитаться и одеться, но и позволяли вести строительные работы, поддерживать церкви, пополнять их убранство. Это было тем более важно, что Спасо-Андроников монастырь, не имея значительных укреплений, подвергался разорению от татарских набегов. Вероятно, он сильно пострадал и при последнем нашествии — осенью 1408 года.

Ничего не известно о тогдашних работах Андрея — писании икон, фресок, но те же летописи дают возможность предполагать, какие заказы он мог получать как самый выдающийся московский художник.

В 1411 году произошло на Москве событие, которое было воспринято как значительное. Великокняжеская семья должна была породниться с византийским императорским домом. Внучка Дмитрия Донского, княжна Анна Васильевна, выходила замуж за Иоанна Палеолога, сына и наследника императора Мануила: «Князь великы Василий Дмитриевич отдасть дочь

свою Анну в Царьград за цевевича Ивана Мануиловича»^[47].

Торжественны были проводы невесты, в ее роскошное приданое, несомненно, входили как родительское благословение иконы. Среди них могли быть старинные, — дедовское наследие. Но нельзя исключить, что заказывали и новые. Кто может поручиться, что среди них не было и рублевского письма? Скорее наоборот — лучший мастер того времени, он по крайней мере уже два раза принимал участие в ответственных работах по заказу великого князя, отца невесты. Возможность, что иконы Рублева попали в Византию, не только не исключена, но более чем вероятна.

В том же 1411 году окончательно восстановлен, после Едигеева разорения, Троице-Сергиев монастырь. Над могилой Сергия вновь возвели просторный деревянный собор. И здесь требовались художники.

В 1412 году в двух поприщах от столицы, на левом берегу Москвы-реки была построена белокаменная церковь Благовещения на Дорогомилове. Пригородная эта местность, которая получила название, должно быть, за красоту и удобство расположения, принадлежала ростовской епископии. Здесь находилось подворье — представительство тамошних владык при московском митрополите.

Конечно, иконы здесь могли писать ростовские художники. Но не исключено, что их заказывали москвичам. Возможна и работа совместной московско-ростовской дружины. Такие содружества мастеров из разных городов в XV веке известны. Вполне вероятно, хотя это и не отмечено в сохранившихся письменных источниках, какое-то участие в создании иконостаса и росписей дорогомиловской Благовещенской церкви андрониковских художников Андрея и Даниила.

Под 1413 годом летописец подробно опишет событие, которое не могло не привлечь внимания Рублева. Оно произошло в пятнадцати поприщах от подмосковного города Можайска, в отчине князя Андрея Дмитриевича, в селе на реке Колочи. Один бедный крестьянин, «некий человек земледелец прост, поселянин и убог сый» именем Лука бродил по лесу неподалеку от своего жилища и увидел стоявшую в расселине дерева небольшую икону — складень с двумя «затворцами», «на ней же написан образ пресвятыя Богородицы». На боковых створках — «затворцах» — изображены были на одном пророк Илья, а на другом Никола. Такие найденные, или, как их называли в те времена, явленные, иконы очень чтились. От них чаяли чудес и исцелений. Икону, названную по месту обретения Колонкой, торжественно перенесли в Можайск, а оттуда в Москву. Здесь ее встречал крестным ходом весь город: «...стретят ея со кресты митрополит и епископы и весь священнический чин, тако же князи и княгини с детьми и бояре и вельможи и все православное христианское множество чудес ради бываемых от нея...»

Почти наверное можно утверждать, что Андрей, если он не был в отъезде, входил в это «множество» встречавших. Новая святыня интересовала его и как художника. Не знал тогда Рублев, что это торжество обернется со временем соблазном для нашего ея крестьянина. Лишь несколько лет спустя пойдут по Москве разговоры о том, как не устоял Лука, когда стали его, нашего ея образ, «вельми чтити»^[48]. Ходил он с явленной иконой «прошаком», собирал на церковь. Собрал множество богатства, и церковь выстроил, и себя не обидел. Устроил себе хоромы светлые и высокие и зажил по-княжески. Запохаживал в светлых одеждах в сопровождении многих слуг. И за трапезой его не

переводились теперь «дорогая брашна и многие пития благовонные». Не удержался человек, захотел корысти от того, что бескорыстно дорого было остальным, стал торговцем, что наживается при святыне...

В 1416 году перестраивали заново Благовещенский собор. Не исключено, что это случилось после московского пожара 1415 года. Не писал ли и здесь Рублев фрески или иконы?

В том же 1415 году и у великого князя Василия Дмитриевича учинилось в семье прибавление — ранней весной 10 марта родился сын Василий. Но и смерть не дремала. Через два года пришлось великому князю схоронить двадцатилетнего своего наследника Ивана, который княжил в то время в Нижнем Новгороде. В тот год смерть не разбирала, кто молод, а кто стар. Свирепствовала чума. Правда, эпидемия коснулась в основном северо-западных областей. В московских пределах ею были охвачены лишь Дмитров и ближайшие к нему волости. Летописец отметил новое, до сих пор как будто бы не бывшее явление: множество больных принимали перед смертью монашество. Раньше это было в обычае лишь в княжеской среде.

Укреплялись пограничные местности на Волге. В 1416 году начали строить укрепление — «заложен бысть град» — в Костроме. Ордынцы в Московской Руси не появлялись, но слышно было, что бесчинствовали они на Руси Литовской — воевали около Киева, пограбили и пожгли Печерский монастырь.

Волновала в те годы москвичей и церковная смута в русских областях, что входили в состав Литвы. Литовские князья давно уже пытались поставить особого, независимого от Москвы митрополита для своих русских подданных. Московское же правительство упорно и последовательно боролось за церковное единство русского народа, справедливо видя в нем залог сохранения национальной и культурной

общности с русскими, которые оказались в подданстве иноверного и чужеродного государства.

В 1416 году собор западнорусских епископов по требованию Витовта избрал митрополитом на литовскую православную кафедру болгарина Григория Цамблака. То был человек книжный и сам писатель. Но в глазах москвичей избравший его собор был незаконным сборищем, а сам новоизбранный митрополит «мятежником церковным», разрушителем народного единства.

Наступил 1420 год. В конце лета в Костроме, Ярославле, Плессе, Галиче и Ростове вновь был сильный мор. «И тако вымроша, яко и жита жати некому». Неубранными стояли поля. К довершению несчастья на Никитин день пошел снег и шел, не переставая, три дня и три ночи «и паде его на четыре пяди». Снег быстро сошел, но урожай был потерян. Вздорожали цены на хлеб, над Русью замаячил призрак голода. В следующем году урожай был невелик, и нехватка хлеба сказалась уже и в Новгороде. Богатый город с обширнейшими своими северными владениями целиком зависел от хлебной торговли со среднерусскими землями. А в 1422 году по всей Руси разразился страшный голод. Запись об этом в летописи коротка — всего несколько строк. «В лето 6930 глад бысть велик по всей Русской земли и по Новгородской и мнози людие помраша в голоду... а иные из Руси в Литовское выидоша, иные же на путях с глада и з студени помроша, бе бо зима студена. Иные же и мертвые скоты ядыху, и кони, и псы, и кошки, и люди людей ядоша. А в Новгороде мертвых з голоду 3 скудалица^[49] наметаша».

Брели в мороз по дорогам обессилевшие люди в надежде спастись от голодной смерти. Лишь немногим удавалось выбраться в области, где было чем пропитаться. Пылали костры, отогревали землю, чтобы

можно было вырыть могилы для умерших. При недостатке съестных припасов по монастырям было в обычае раздавать еду нуждающимся, кормить детей, стариков. Но в тот год небогатая Андроникова обитель при непомерно вздорожавших ценах на хлеб могла скудно, едва-едва сама прокормиться. Летом того же года, 18 августа, в полночь загорелась Москва и горела до полудня следующего дня. Когда огонь прекратился, долго еще едкая гарь стояла над городом, дымились пожарища. Разбредался из городов простой народ. И власть имущие покидали свои места. Великий князь со двором перебрался в Коломну, отпустив жену свою Софью к ее отцу Витовту в Смоленск, где находился в то время митрополит Фотий. Обезлюдели, притихли большие города. К весне, как только сошел снег, оставшиеся в живых простые горожане потянулись к земле, в посельские местности. Первое весеннее былие, щавель, огородная зелень были спасением.

В начале лета этого трудного года в радонежских пределах, в Троицкой обители на горе Маковце произошло прославление основателя этого монастыря как святого.

5 июня с торжеством гроб с телом Сергия был извлечен из земли и поставлен в особо устроенной раке в деревянном Троицком соборе. Тогда же решили создать каменный храм «в память и похвалу преподобному». Сейчас у монастыря имелись для этого все возможности. Большой денежный вклад для строительства внес звенигородский князь Юрий Дмитриевич. Незадолго до этого, с 1415 года несколько крупных земельных пожалований в знаменитую обитель сделал и великий князь Василий Дмитриевич. Времена первоначальной бедности и скудости на Маковце давно миновали. Правда, решиться начинать строительство в голодный год было нелегко. Но престарелый игумен Никон спешил создать долговечный каменный храм-

усыпальницу над гробом своего учителя и предшественника. Строительство нельзя было откладывать и по другим причинам. В это трудное время память о подвижнике, современнике и вдохновителе народного подъема времен Куликовской битвы должна была напомнить о героическом горении недавнего прошлого, поддержать и укрепить в годину испытаний. Кроме того, большая по тем временам стройка могла дать работу множеству людей. Не только зодчие-каменщики, но и плотники, землекопы, просто те, кто, не имея никакого навыка, мог грузить, поднимать тяжести, имели возможность найти при ней занятие и пропитание.

Никон спешит, но приглашает из разных мест мастеров-строителей высокого уровня, «мудрых» в своем деле, «собирает, по свидетельству жития, отовсюду зодчия и каменосечца мудры».

Строили быстро, очевидно, в два лета; возможно, уже в 1423 году собор был закончен — «вскоре церковь прекрасну воздвиже». Внешне Троицкий собор, белокаменный, одноглавый, с тремя алтарными выступами, узкими окнами, килевидными завершениями порталов и закомар, походил на московские храмы тех лет. Был он украшен и поясом резьбы по белому камню. Но архитектуре этого храма присущ ряд новых и смелых черт. Зодчие размышляли над тем, чтобы увеличить вместительность сравнительно небольшого монастырского собора. Заботило их лучшее освещение. В барабане они сделали необыкновенно большое число широких окон. Внешняя красота белого со свинцовой крышей собора, поставленного на краю обрыва горы Маковец, в окружении деревянных построек, также не была забыта строителями. Они, по слову современника, создали храм, который «отовсюду виден был, яко зеркало». «Его архитектура свидетельствует о напряженности творческих исканий зодчих, тонкости их

архитектурной мысли, остроте и точности глаза, смелости композиционных приемов» (Н. Н. Воронин).

Живя в Андроникове монастыре, Андрей с Даниилом, как, впрочем, и большинство москвичей, безусловно, знали о строительстве Троицкого собора. Не исключено, что андрониковские монахи были у Троицы на первом празднике Сергию 5 июля 1422 года, который совершался еще в деревянной церкви. Они могли услышать о замысле построения нового храма.

Видимо, как только строительство было закончено, а может быть, и раньше узнали Андрей с Даниилом о горячем желании Никона «при себе», то есть при своей жизни, увидеть Троицкий собор украшенным живописью. И настал вскоре час, когда они сами получили приглашение старого игумена «подписать» собор. В житии Никона, написанном в XV веке известным писателем Пахомием Сербом, рассказывается, как волновался он, «болезноваша духом», видя церковь без должных икон и росписи, «тщашеся всяко и сим украсити ю». Это «болезновение» вызвано было в значительной мере и тем, что сразу же после дорогостоящего строительства в монастыре, судя по всему, не было достаточно средств. Кое-кто из братии, более осторожные, противоречили Никону, «скудости ради» предлагали повременить с художественными работами. Но в своем желании Никон оставался «непреложен».

Благодаря Пахомию мы знаем теперь, что современникам Рублева и людям следующего за ним поколения было ясно высокое качество художественного украшения Троицкого собора, его «подписание чудное». Небольшой рассказ краткой редакции жития содержит и загадочные слова, что Андрей с Даниилом не просто приглашены Никоном, но «умолени быша». Это выражение открывает биографу Рублева, что оба старца не были тогда, в 20-е годы XV

века, троицкими монахами. В противном случае игумен не стал бы «умолять» своих монахов, обязанных ему обетом послушания. Этот вывод не вызывает сомнений. Из слов Пахомия, стоит лишь над ними задуматься, видны особые обстоятельства, почему Никону хотелось, чтобы именно Андрей с Даниилом возглавили художественные работы. Прежде всего для троицкого игумена представлялось важным, что это были не только выдающиеся, лучшие современные живописцы, но и высокой жизни иноки: «чюднии добродетельнии старцы и живописцы».

Более того, Никон не просто просил, но настойчиво упрашивал Рублева, зная, что именно он, крупнейший, глубочайший художник того времени, сможет сказать своим искусством достойное слово в память Сергию, его делу.

По-видимому, в условие спешной работы входила договоренность, что оба больших мастера возглавят работы, но при этом будут наняты и другие художники. Согласно тому же житию Никона, он «сбирает скоро живописцы, мужи изрядны, зело всех превосходяши и в добродетелях совершени Даниил именем и Андрей, спостник его, и *неких с ними*». Эти «некие с ними» составили дружину, и дружину многочисленную, при двух старцах.

Вряд ли иконы для собора могли начать писать до окончания его строительства. Где-то не ранее 1423 года Андрей и Даниил отправятся в путь.

Дорога на Радонеж им хорошо была знакома, ехать пришлось не в первый раз. А из Радонежа, от наезженного большака надо брать левее, чтобы попасть к Троице.

И эта дорога теперь немала и изрядно проторена. Давно уже монастырь перестал быть глухой лесной обителью. Подъезжали они с юга, и с горы над небольшой речкой, которую предстояло им переехать

вброд, видна была другая гора — Маковец с монастырскими деревянными постройками, что окружали собор — единственное тогда каменное строение.

Если Андрей с Даниилом бывали здесь прежде и в ранние годы игуменства Никона приняли в этой обители монашеское пострижение, многое новое, чего не было прежде, бросалось им в глаза. Обжитой стала даже сама окружающая монастырь местность. Поубавилось деревьев по склонам Маковца, разрослись постройки посада — домов и мастерских разного работающего при обители крестьянского и ремесленного люда. Изрядно прибавилось братии, а следовательно, и келий. На монастырском дворе земля еще не обросла травой вокруг новопостроенного собора. Чувствовались значительные изменения и в жизни здешних обитателей.

Устав был все тем же строгим, но не осталось и следов той первоначальной, отрешенной от всяких житейских благ нищеты, худых риз и берестяных книг. Существовала немалая уже монастырская книжница: в особом, положенном для них помещении, в холщовых и кожаных, натянутых на доски переплетах разных размеров, застегнутые и незастегнутые, стояли, манили к себе книги. Были среди них древнего происхождения, «отеческие». Но немало стояло и других, здесь же у Троицы не только переписанных, но и созданных. И на первом месте среди них — сочинения здешнего знаменитейшего писателя Епифания Премудрого, написанные им жизнеописания Стефана Пермского и самого Сергия. Возможно, что хранилось тут ходившее тогда в списках послание его к Кириллу с воспоминаниями о покойном уже Феофане Греке. Сладкогласные, искусные Епифаниевы строки, многокрасочное «плетение словес»! «Слово плетущи, слово плодящи, слово почтити мняще и от словес

похваления собирая и приобретая и приплетая» — так писал сам Епифаний о собственной литературной манере.

По сохранившимся донныне остаткам книжницы Троицкого монастыря тех лет имеется возможность установить имена нескольких образованных иноков, бывших, возможно, свидетелями работы здесь Рублева, первыми его собеседниками. Это имена писцов монастырской иконописной мастерской, которые оставили свои автографы на переписанных ими книгах. То были иноки Варлаам — писец «Лествицы» в 1412 году, трудившийся вместе с ним Антоний, который переписал в 1414 году книгу поучений аввы (отца) Дорофея, Иосиф — писец «Диоптры» в 1418 году. Может быть, здесь уже работали Игнатий и Пимен, чьи сохранившиеся рукописания относятся к несколько более позднему времени — 1429 и 1437 годам.

Почти все из переписывавшихся тут сочинений были для Андрея не внове, их можно было встретить едва ли не в каждой монастырской книжнице, да и по кельям истовых любителей чтения. Но совсем великой редкостью была лишь книга «Ксенос», или по-русски «Путник» — путевые заметки, рассказы о собственном путешествии здешнего троицкого дьякона Зосимы, который провел свыше трех лет, в 1419–1422 годах, в странствиях, совершил паломничество в Палестину. Был в живых и сам только что вернувшийся в обитель Зосима. Возможно, старцы Андрей и Даниил с молодыми мастерами своей дружины слышали из его уст увлекательные рассказы о дальних странах, древних святынях, о постройках и художествах удаленных тех мест.

И иные имена читаются в рукописях троицкой библиотеки, но не отмечено, кто из них были здешними монахами, поэтому сейчас нет уверенности, что эти книги созданы именно тут, а не были куплены или

попали сюда в более позднее время из других монастырей.

...Старый Никон встречал мастеров с почетом. От него всей дружиной в сопровождении троицких старцев отправились в собор. Поклонились гробнице Сергия у южной стены, перед алтарем. Быть может, на этой гробнице лежал уже знаменитый покров, ростовое шитое изображение святого, на котором запечатлелись живые черты Сергия^[50], поскольку рисунок, легший в основу этой шитой иконы, как рассказывали монастырские старожилы, сделан еще при его жизни... Шапка рыжеватых, с проседью волос, разделенных на прямой пробор, окладистая борода. Худое лицо с широкими, обтянутыми кожей скулами, тонкий прямой нос. Сосредоточенный, странно притягивающий к себе взгляд, чуть косящий из-под широких бровей... Скорее всего, покров создан в 1422 году, сразу же после торжественного перенесения мощей. Возможно, тут же, у гробницы, стояли и образа, бывшие тогда в келье Сергия — келейные. Небольшая икона Николы, чем-то неуловимым, должно быть обликом худого широкоскулого лица и глубокой сосредоточенностью взгляда, напоминающего лицо самого Сергия на пелене. Этот образ был семейным, родовым. Его привезли еще столетие тому назад из Ростова родители юного Варфоломея, будущего инок Сергия, когда переселялись в Радонеж. Другая икона — «Богоматерь Одигитрия», что значит путеводительница, наставница. Эта возрастом помоложе, видно, заказана или получена в дар, когда Сергей был уже игуменом Троицкой обители. И перед этим образом матери с младенцем на руках молился он, быть может, не одно десятилетие. В позднейших монастырских описях так и звалась она — «моления чудотворца Сергия». Но тогда не было драгоценного оклада, серебряной басмы и скани,

жемчужного шитья. Это все появилось позже, в XVI столетии. Сам Сергей не допускал в обитель драгоценностей — «никогда не был златоносцем», по собственным его словам.

Твердый, почти суровый взгляд больших глаз Богоматери и вместе нежная, девическая трепетность шеи, упругого подбородка. Задумчивый младенец, устремивший взгляд на предстоящего пред иконой. Любовно и осмысленно изображал художник XIV столетия мать, которая молит своего сына за людей.

Художники поклонились гробнице, постояли перед ней в безмолвии.

А на следующий день без промедления большая дружина приступила к работе. Начинали с икон. Подмастерья уже готовили заранее высушенные доски — большие, высокие для ростовых изображений деисуса, такой же почти ширины, но много меньше — для «праздников». Низкие и широкие доски предназначались для пророков, на самый верх иконостаса. Ввиду спешных работ не только подмастерьев, которым поручены были, кроме обработки досок, левкашени, варение клея, олифы, подготовка красок и иные подручные труды, но и собственно художников собралось необычайно много.

Иконостас этой дружины, к счастью, сохранился до наших дней. Правда, время многого не пощадило. Потерта красочная поверхность, пооблетело золото фонов, на некоторых иконах ремесленниками-поновителями XVIII века процарапана грубая графья, коснувшаяся древних ликов. И все же всякого входящего и теперь в собор поражает особое настроение серьезности и тишины, которое навевают эти произведения. Благородная поверхность древней живописи медвяно-золотиста, струит тихий ровный свет. В вечную память Сергию писали эти очень разные художники единое, цельное творение. Надо долго

присматриваться, вычленять из этого целого различные манеры, как будто в слитном пении хора узнавать отдельные голоса. Может быть, поэтому относительно Троицкого иконостаса, сравнительно недавно, в 1940-х годах, отреставрированного, в современной науке не сложилось пока окончательного суждения, сколько мастеров здесь работало, из каких мест собрал их Никон.

Общепризнано, что наиболее ярко личные особенности художников проявляются в «праздниках». Здесь изображения сложны, многолюдны, само построение, цветовое решение, «розмысел» в лицах допускает множество возможностей, оттенков. «Праздники» из Троицкого иконостаса очень подробно изучались тонким знатоком искусства рублевской поры Натальей Алексеевной Деминой. Исследовательница имела возможность в военные годы близко и тщательно рассматривать эти изображения, описывать каждую мелкую подробность, сопоставлять. Сколько же из «прочих с ними» художников участвовало в работе? Что это были за мастера?

По наблюдениям Н. А. Деминой, праздничный ряд иконостаса написан не менее чем десятью художниками. То были мастера разного уровня, разных индивидуальностей и традиций. Некоторые из них принимали участие и в создании других рядов иконостаса и, наверное, в настенной росписи Троицкого собора. Но последнее невозможно подтвердить. Первоначальные фрески собора не сохранились ^[51].

В рублевской дружине, даже такой, которая собралась лишь на один раз, выше всего ценилось живое, неравнодушное отношение к изображаемому, сопереживание, свое осмысление «вечных» тем. Более того, по мере изучения этих произведений, пишет Н. А. Демина, «возникла мысль, что при распределении

икон между мастерами учитывался их духовный опыт и способность глубоко истолковывать тот или иной сюжет». Еще один драгоценный штрих. В этой дружине, пока, быть может, за краткостью времени не совсем «сработавшейся», уже была создана та свободная благодатная атмосфера, когда художники выбирали себе работу по склонности. На Андрее и Данииле лежал нелегкий труд — объединить, слить многообразное воедино.

Старые мастера показывали пример доброжелательства, когда ничей талант не ущемлен, каждый творит близкое ему, основанное на личном переживании, может поэтому выявить лучшие, наиболее сильные свои стороны.

Изучение пятнадцати «праздников» приводит к выводу, что художники писали для этого ряда кто одну, кто две, но не более трех икон. Кроме Рублева, здесь работали еще два мастера старшего поколения. Первый из них создал изображение «Умовение ног», евангельскую сцену, где показано, как Иисус, подавая пример смирения, накануне своих страданий омывает ученикам ноги, чтобы и они творили и передали завет, что большим и старшим будет тот, кто послужит младшим.

Художник «Умовения» явно воспитан еще на традициях XIV века, но, будучи опытным членом дружины, без труда «вписывается» в общий живописный строй. Лица и фигуры он пишет пластично, объемно, с мягкой живописностью. Не исключено, что это Даниил.

Еще один художник старшего поколения или пришелец издалека, или никогда прежде ему не приходилось быть в рублевской дружине. Искания этого круга мастеров ему чужды. Манера его заострена, выразительна, живопись плотная, предметы и фигуры

ярко и резко освещены. Им написана «Тайная вечеря» — последняя трапеzia учеников перед казнью учителя.

Два художника очень высокого уровня принадлежали более молодому поколению, но уже прошли серьезную школу. Скорее всего, они уже и раньше работали с Рублевым. Один из них написал «Вход в Иерусалим» и «Воскрешение Лазаря». Он прекрасный рисовальщик и великолепный колорист. Созерцательность и тишина в произведениях мастеров более старшего поколения ему чужды. Ему близка драма изображаемого события.

Создатель «Рождества Христова» и «Сошествия во ад» близок к Рублеву, учится у него. Он овладел присущими великому мастеру совершенными гармоническими композициями и четким легким ритмом. Пятый мастер или еще молод, или он стенописец, неопытный в писании икон, которые он создает в несколько пригашенном колорите. Его вещи не рассчитаны на полумрак и хорошо смотрятся лишь при ровном ярком освещении. Он написал «Сретение» и, может быть, хотя это предположение все же следует ставить под вопросом, «Сошествие Святаго Духа». У этого художника есть ученик — автор «Раздаяния хлеба». Он подражает во всех приемах более опытному мастеру, но рисунок его еще неуверен и прост. Некоторая неумелость искупается удивительно теплым, ласковым отношением его к человеку. С трепетом изображает этот художник, как Иисус, подавая ученикам пищу, подразумевает под этим хлебом свое тело как жертву, которую он отдает навсегда людям. Седьмой художник скорее всего не москвич. Это зрелый великолепный мастер. У него блистательный рисунок. В его «Преображении» и «Успении» видны черты ростово-суздальской живописной традиции.

Среди молодого поколения иконописцев выделяется автор «Раздаяния вина», «Жен-мироносиц у гроба» и

«Распятая» — ярко индивидуальный художник, в чьем творчестве открываются новые пути, роднящие его иконы с более поздними произведениями московской живописи. У него гибкие линии, вытянутые пропорции, тонко выразительные силуэты. Н. А. Демина определяет его как «„нервную“, сложную и вдохновенную индивидуальность».

И кажется, очень молодым, совсем неопытным, но одаренным и многообещающим художником написано «Благовещение». Он слабоват в рисунке, но до тонкости понимает цвет, взволнованно переживает изображенное.

Десятым был сам Рублев, признанный их глава, который работал с ними, такими разными. В этой работе вполне самостоятельно выступили начинающие художники, почти ученики. Их можно поправить, наставить. Но рядом трудились и зрелые мастера, которых не заставишь писать на непривычный лад. Тут Андрей и Даниил проявили удивительный дар в самом трудном — всей дружине дать возможность работать заинтересованно и вдохновенно и вместе с тем не дать этому живописному хору пуститься в разноголосицу, потерять единство и цельность общности. Это как в тогдашнем унисонном пении. У каждого свой голос, но слиты эти голоса в единый гимн. Следует, правда, оговориться, что не все исследователи из тех, что имели возможность подробного изучения троцкого иконостаса, едины во мнении о количестве мастеров и способе распределения работы между ними.

Но для биографа Рублева наиболее важны два вывода искусствоведческой науки. Во-первых, несомненно, что «внимательное изучение троцкого иконостаса целиком подтвердило свидетельство Пахомия о призвании Никоном большого количества мастеров для выполнения живописных работ в Троицком соборе» (В. Н. Лазарев).

Во-вторых, при разных оттенках мнений надо признать, что в непосредственном создании иконостасных произведений Андрей как живописец участвовал мало. Из праздничных икон почти определенно ему может быть приписано только «Крещение». Правда, произведение это очень сильно утрачено, сохранность живописи здесь одна из самых худших; красочная поверхность повсеместно повреждена, много выпадов до грунта, потертостей. В сущности, целиком сохранился лишь первоначальный рисунок. Бесчисленны мелкие утраты, поэтому и не сразу можно воспринять ясное гармоническое звучание присущих Рублеву красок; чистых синих и с зеленоватым оттенком золотисто-охряных, лиловато-розовых, красных, темно-зеленых в одеждах, синеватых в воде Иордана, серебристо-зеленых на горках.

Не один раз в своей жизни Андрей писал это изображение, выводил сверху киноварью, окончив все до последнего мазка, надпись: «Богоявление Господне». Краткий рассказ гласит, что взрослый уже Иисус незадолго до того, как он сам начнет проповедовать свое учение, услышал, что в Палестине явился пустынный и учитель, которого народ почитал за пророка. Имя ему Иоанн. Страстно и вдохновенно призывает он к нравственному очищению и всеобщему покаянию, пророчествует о наступлении на земле иной эпохи, о пришествии мессии. В знак очищения Иоанн совершает обряд омовения в водах Иордана. При этом Иоанн сообщает пожелавшим принять его учение, что он лишь предшественник (по-славянски «предтеча») того, кто послан совершить подлинное, духовное очищение. Вместе с другими приходит креститься к Иоанну никому не известный еще Иисус. Событие этого крещения издавна, по крайней мере с IV века, изображалось на мозаиках, фресках, иконах. И не одно столетие после Рублева художники будут обращаться к

этой теме — от средневековых иконописцев до великого русского живописца XIX века Александра Иванова.

Праздник приходится на 6 января, на двенадцатый день после Рождества. На Руси глубокая зима, самые крепкие трескучие морозы. Двенадцать дней между двумя большими праздниками назывались Святки — время веселое, не рабочее. Хаживали друг к другу в гости, отменены были все посты. Как и перед Рождеством, день перед самым праздником назывался сочельником. На сей раз ему название Крещенский. Ранним утром праздника по всей Руси стар и млад с иконами и хоругвями по скрипучему снегу шли крестным ходом на реки, озера, пруды, колодцы. В особо устроенные, украшенные проруби — иордани — опускали священники крест, пели и читали молитвы на освящение воды.

А на иконе было иное — серебристо-зеленая земля, почти обнаженный Иисус в теплых голубоватых струях Иордана, легкие, античные одеяния предстоящих. Невиданный неземной свет как бы изнутри озаряет, звучит в этих переливах синих, зеленых, алых, лиловых, розовых цветов. Это праздник света.

...Склонялся над иконой Андрей, точными быстрыми мазками заставлял загораться, светиться все изображаемое. Высокий и стройный стоит только что написанный в середине иконы Христос. Синие струи Иордана лишь прикасаются к его ногам. Широкоплечий, крепкий, он слегка приподнял голову, как бы прислушивается. Во всем облике его видны мощь, крепость. Левая рука опущена на бедро, он придерживает ослепительно-белую повязку на чреслах.

Рублев не случайно позволил себе положить здесь чистый белый цвет, без примесей, без подцветок. На одеждах, на горках свет как бы пробивается, изображается высветлениями, мазками пробелов.

Андрей, наверное, помнил читанное в одном из древних «слов» на этот праздник: там говорилось, что в совсем давние времена, на заре христианства Крещение считалось праздником света — просвещения...

Тонкой кистью, голубой с белилами краской нужно провести сверху иконы к голове Христа по золотому свету две линии — луч и в нем тем же цветом изобразить малую птицу, подобную трепещущему голубю, — образ нисходящего духа, «дух в виде голубине». По давно установленному правилу Рублев пишет ангелов. Вестники горнего мира преклоняются перед совершаемым. Лишь один из них поднял голову к небу. Он будто бы следит за лучом света. Но и его руки в знак благоговения изображены покровенными. А справа — Иоанн в глубоком смиренном поклоне. Заботливо и трепетно простирает он благословляющую руку к Христу. Трепетным светом пронизаны горки, сияют одежды, легко светят золотые поверхности нимбов. Округлые, с широко распахнутыми глазами почти детские ангельские лица. Сдержанная радость в лице Иоанна...

Итак, одна икона из всего праздничного ряда. И в деисусе и в «пророках» трудно найти произведение, о котором можно было бы твердо и бесспорно сказать — да, это рука Андрея, а не Даниила или кого-нибудь из многочисленной дружины. Правда, из деисусных икон выделяются своей близостью к рублевским творениям две вещи: «Архангел Гавриил» и «Апостол Павел». Нежный и светлый лик Гавриила, струящийся ток его волос, деликатная его поступь — как много в этом образе того, что любил и умел изобразить именно Рублев. И все же в цветовом строе иконы проглядывает и нечто иное. Цвет одежд как будто бы необычно для Андрея темен, разделка их складок несколько скованна. Если кисть Андрея и касалась этой иконы, то далеко не все делал он сам, оставив дорабатывать, оканчивать

ученикам. Но, может быть, и кто-то из них глубоко постиг мастерство учителя, писал в подражание гениальному наставнику.

Лик «Апостола Павла» близок к одноименной иконе из Звенигорода. Та же глубокая зрелость мысли, та же мощная объемная лепка мудрого лба, сильной, крепкой шеи. И все-таки чуть грузноватой, не по-рублевски приземистой кажется вся его фигура.

Возникает вопрос: зачем же так усиленно звал его Никон? Неужели для того только, чтобы он наряду с иными своим трудом ускорил окончание работ? Еще одна загадка — но разгадать ее нетрудно. Андрей был почти целиком погружен в то время в самое глубокое, самое удивительное свое творение. Он писал «Троицу».

«ВОЗЗРЕНИЕМ НА СВЯТУЮ ТРОИЦУ...»

Ему минуло уже к тому времени шестьдесят. Седьмой десяток жизни — время подводить итоги, собирать самые зрелые плоды опыта и умения. Пережитое, все, чем одарила жизнь, воплощалось теперь, приумноженное талантом и трудом. Есть притча о талантах. Не сразу и вспомнишь, что же это такое — талант. Так в давние времена звалась большая мера серебряных монет, значительное состояние. И рассказано в притче, как господин, отправляясь в дальнюю страну, поручил слугам свое имение, раздал им кому пять талантов, кому один, кому два. А когда вернулся, то потребовал отчета, кто на какое дело употребил оставленное богатство и насколько приумножил полученное. Только нерадивый слуга, который зарыл деньги в землю, вернул лишь то, что получил.

Время и ему, Андрею, дать ответ о полученном некогда таланте. Да будет человек в конце отпущенного ему пути как дерево, которое приносит плод. Пришло, незаметно пришло оно — осеннее время жизни. Тишина и покой в душе. Так не хотелось бы, не завершив, не все воплотив, дожить до иной, поздней осени, где холодно, ветрено, когда человек как «безводные облака, как осенние деревья бесплодные, дважды умершие, исторгнутые...».

Еще весной, как только приехали художники в монастырь, был у Андрея долгий, особый разговор со старым игуменом. Время безвозвратно поглотило подробности той беседы. Умолкли тихие голоса двух старых людей, что сидели некогда на скамьях друг против друга в деревянной келье на Маковце. Но

сказанное не осталось тайной ни для собратий Рублева по дружине, ни для тогдашних троицких иноков. Никон просил Андрея, именно его, а не кого-нибудь другого, написать образ Троицы, главную храмовую икону для монастырского собора. Не исключено, что об этом разговоре было где-то записано. Однако сама запись, если она существовала, не попала в известные нам сейчас рукописи, которые были созданы близко по времени к этому событию. Неведомыми путями, по письменным ли источникам, ныне уже утраченным, или в устном предании — в рассказах, что из поколения в поколение передавались в среде монахов Троицкого и Андроникова монастырей, но все же не пропало для исторической памяти самое существенное из этой беседы художника с ближайшим учеником и наследником Сергия. Сохранилось в небольшом историческом сочинении XVII столетия — «Сказании о святых иконописцах» свидетельство, что Никон просил Рублева *«образ написати пресвятыя Троицы в похвалу отцу своему святому Сергию»*.

Это ценнейшее свидетельство со временем стало ключом к рублевской «Троице», к сокровенному ее замыслу. И для самого Андрея написание иконы, размышления над ней были пронизаны светом одной идеи, которой была отдана вся жизнь Сергия, основателя первого на Руси Троицкого монастыря.

Наступил день, когда он начал работать над этой иконой. Старшинство в дружине, конечно же, требовало иногда оторваться ненадолго для иных забот. Но главой художников все же был Даниил, и положение Андрея, второго из двух главных мастеров, как нельзя лучше способствовало теперь сосредоточенному вниманию к основному труду. Ему отвели просторную светлую келью для работы, чтобы была возможность писать при дневном освещении.

Прозрачны и легки весенние дни. По утрам в иной из дней яркое солнце, свежий еще холодок, на ветру шумит молодая листва. После общей трапезы — сразу за работу. Не обильна, скудна в эту весну еда в монастыре. Но ему ли, по крайней мере третий десяток лет монаху, сетовать на это. Да и кто посетует, когда кругом скудость, не оправились еще люди от голода. Оно и к настоящим древним установлениям ближе — всегда поститься перед тем, как писать иконы.

Бывают дни — с утра стучит веселый крупный дождь по тесовым крышам. Вода потоком гремит по желобам, булькает, давится в подставленных на углах келий ушатах. Холодно старым натруженным рукам в нетопленных помещениях. В иное время достать немного дровец, подтопить несколькими поленьями небольшую печку в углу, согреться. Если темно в келье, чтобы начинать писать, то можно затеплить малый светильник, сесть за книгу. В полумраке видна в углу, под самым потолком, икона, вдоль стен широкие деревянные скамьи, уставленные сосудами с олифой, коробами с красками, клеем, кистями.

Но вот жаркая полоса потянулась от оконца к золотистой в солнечном луче бревенчатой стене. Пора за работу. Недолго будет светить утреннее солнце, сверкать в каплях на траве у крыльца, на деревьях в монастырской ограде. Едва высушит оно дерево построек, поднимется теплый парок от земли, затянет все прозрачным серебристым маревом. И такие деньки по-своему светлы. Не видно солнца, но чувствуется — оно не за дальними темными облаками, а где-то совсем близко. Вот-вот просияет оно мягким, разлитым ровно и повсеместно жемчужным свечением. Такие вот дни и располагают подумать в тишине. Выйти из монастырских ворот, посидеть на скамье, откуда вольным кругом, во весь окоем видны окрестности. Омытые недавним дождем перелески, петляющая в

зеленых берегах речка внизу под холмом, полосы возделанных полей.

Или перед вечером, устав от работы, передохнуть, пройти полем до ближайшего леска. Постоять у межи, где пробивается между камней и травы золотистый весенний первоцвет, под молодой березкой с прозрачной еще, в желтизну зеленой сенью. К вечеру похолодает, засветит ненадолго закатное зарево. Ударят на холме в било, созывая на вечерницу.

А в келье на скамье прислоненная к стене стоит начатая «Троица». Больших размеров задумана икона. Наложена уже на рогожного плетения паволоку необыкновенно плотный, тонкий левкас. Сейчас, когда он отполирован, поверхность кажется мраморной. Но левкас по полям и верхней половине иконы уже покрыт листовым золотом, тонко раскованным, мягко светящимся. Наверху золото положено не сплошь, местами границы его неровны, большие, неправильных очертаний полосы левкаса оставлены без золотого покрытия. Если подойти ближе, то можно разглядеть, что Андрей уже разметил жидкой краской очертания всего изображения. Кое-где на этом первоначальном рисунке видны следы поправок. Где-то чуть выпрямлена или, напротив, округлена линия, слегка уменьшен или едва сдвинут предмет. Поправок немного, уже по первоначальному этому рисунку даже и весьма искусственный в художестве человек, загляни он в тот день к Андрею, увидел бы нечто хорошо понятное, но все же необыкновенное, досель невиданное. И не столько редкая соразмерность, разумная красота гибких очерков, которые легко угадывались в предварительном рисунке, способны были приковать к себе внимание. Андрей давно уже славен только ему данным даром легкой певучей красоты этих округлых движений кисти. Дивным было главным образом другое — в будущей иконе как будто отсутствовало многое из

того, что привыкли тогда видеть на других «Троицах», наших и греческих.

Действительно, Рублев начал писать нечто непохожее на прежнее, когда легли на сверкающую белизну левкаса первые очертания, хотя первооснова, конечно, была той же, что и у других художников, предшествующих и современных.

...С тех пор как стал разуметь слово, знал Рублев этот рассказ. Приобщившись к книжному учению, множество раз прочитывал его в особых сборниках — «Паремийниках», которые предназначались и для церковного, и для домашнего обихода. То были отдельные главы, отрывки из Библии, располагавшиеся в порядке календарных чтений. Существовал в его время и полный перевод книги Бытия, в которой помещалось это повествование. С редкими подробностями, которых не встретишь в самом Писании, о нем можно было узнать и еще в одной книге. Называлась она Палея, от греческого слова «ветхий», «древний». То был пересказ библейских событий, иногда с толкованиями, примечаниями русских книжников. Эти русские дополнения под названием «обличения на жидовина» толковали «ветхое» в духе «новом», христианском. Издавна Палею читали, во многом по ней созидали свои воззрения на ветхозаветные «сени и образы». Водилась Палея и по монастырским и мирским книжницам. И здесь, у Троицы, если перебрать по коробам хранимые рукописи, возможно, найдешь хотя бы один ее список^[52]. И немалое число встречающихся по старым «отеческим» книгам разъяснений кратких библейских строк хорошо знал Андрей. Множество столетий человеческая мысль прикована была к этому, казалось бы, ничем не выделяющемуся из множества других древних преданий рассказу...

Жил старый кочевник Авраам, и давно было ему дано обетование, что станет он родоначальником целого народа. Проходили годы, состарились и он, и его жена, и уже по законам естества не могло быть у них потомства. И вот однажды, когда сидел он на пороге своего дома в Мамврийской дубраве, в полуденный зной явился ему сам Бог. Невидимое, непостижимое, не имеющее образа божество, для общения с человеком принявшее вид трех путников.

Издревле христианское искусство изображало это таинственное явление^[53]. Три мужа в одеждах путников с посохами подошли к шатру гостеприимного старца. Он пригласил их за трапезу. Жена месит муку, чтобы испечь хлебы, слуга-отрок закалывает тельца. Хозяева подают к столу угощение.

По-домашнему обыденно изображается событие, но необыкновенен, удивителен его смысл. Три мужа явились, чтобы принести огромной важности весть. Они изображены с крыльями, в виде ангелов (слово «ангел» по-гречески значит «вестник»). И весть эта о «завете», договоре Бога и человека...

Рублеву ведомо было множество толкований в письменности, но все они сводились к двум основным пониманиям. Согласно первому — это явление в ангельском виде самого Бога, которого сопровождают два служащих ему ангела. Издавна и искусство знало, по-своему отражало и воплощало такое понимание, подчеркивало, что не равны достоинством видимые на изображениях ангелы. Поэтому художники выделяли среднего из них. Андрей знал, что так писали и пишут иногда по сие время. И Феофан Грек с его учениками предпочитал такое понимание. Средний ангел у них больших, чем другие, размеров, отличен величиной и силой всего своего облика. В нимбе, что окружает его голову, знаки — три греческие буквы, говорящие всем,

кто смотрит на изображение: «Это само Божество, Бог-Сын». Ангелы слева и справа от среднего занимают в таких изображениях подчиненное положение, лишь соприсутствуют среднему, находясь под сенью широко распростертых мощных его крыл. Это слуги, исполнители высшей воли.

Но было и другое толкование смысла ангельской троицы. Оно оставляло простор для размышления, для осмысления его как тайны, до конца непостижимой, бесконечно глубокой... Тут Андрею вспомнилось многое. И творения древних «отцов». И то, как понимали этот смысл здесь, в монастыре, который посвящен был Сергием Троице. Наконец, такое понимание присутствовало во множестве песнопений в честь Троицы, которые инок Андрей слышал часто в стенах своей обители. В них утверждалась мысль, что в образах трех ангелов была явлена миру тайна троического божественного единства — «Троица единосущная и нераздельная».

За многие столетия и до него, старца Андрея, изображая тот же сюжет, художники нередко принимали это толкование — о явлении в ангельском виде трех ипостасей (лиц) единого Бога.

Но, изображая этих ангелов, смотрели на них как бы глазами ветхозаветного старца. Правда, иногда старались намекнуть на их единство, нераздельность одинаковыми положениями фигур, точной повторенностью одежды, жестов, выражений лиц. Иной раз и надписывали над головами ангелов слова, поясняли: «Отец», «Сын», «Святой Дух». И все же это были скорее лишь иллюстрации описанного в Библии события. Они изображали внешнее действие в его бытовых подробностях, а не смысл, не идею.

Андрей Рублев явит себя в «Троице» выдающимся мыслителем, «всех превосходящих в мудрости», человеком высокой культуры. Икона, которую он сейчас

создавал, окажется безграничной и многогранной по содержанию. Ее поймут и примут как заветно близкое и его современники, а затем и многие поколения людей.

Нетрудно было понять по книгам, как мыслило себе это учение самораскрытие триединства людям.

...Три лица, или три ипостаси, но Бог един — как вместить эту тайну человеческому сознанию? Это так же трудно, как постигнуть идею о бесконечности пространства или вечности времени. Единое в трех лицах, и нераздельных, и неслиянных?.. И как знак этой тайны — невозможное для разума равенство между двумя числами — единицей и тремя.

В поисках наиболее прозрачного образа триединства древние авторы нередко прибегают к световой символике: «Просиял свет святой Троицы, подобный „тресветлому солнцу“». Три источника света, а свет один. Воспринимается единство, но единство составляет Троицу.

Да, набрасывая первоначальный рисунок, Андрей знал — здесь не будет ничего, что бы отвлекало от главного. Останутся самые необходимые приметы древнего рассказа: и дом слева, и древо — образ дубравы, и гора. А впереди, ближе к зрителю — три обращенных друг к другу в тихой беседе ангела. Но не станет он изображать подробности гостеприимства, домашнее, обыденное. Будет собственно Троица — образ единства и жертвенной любви.

Дни проходили за днями. Тихо и уединенно работал Андрей. Икона наполнялась, расцветала красками. Сияло на ней золото — образ вечного, несотворенного света. Такими же золотыми сделал Андрей нимбы и венцы вокруг голов ангелов^[54]. И это тоже знак: «Венцы обкружным очертанием... яко круг ни начала, ниже конца имать, так и Бог безначален и бесконечен». Золотой отблеск этого света положил Андрей и на

крылья ангелов, которые знаменуют их свойство — «самодвижное и простирающееся и земным непричастное». В руках каждого из них он изобразил посохи странников. Это образ одинаковой у всех лиц Троицы власти и силы: «Действенное, самовластное и сильное». Еще в рисунке виден был замысел Рублева — показать связанность трех ипостасей, их единство и цельность в общем бытии. Округлены очерки наклоненных друг к другу фигур. Крылья их соприкасаются легким волнообразным движением, как бы перетекают одно в другое. Все три фигуры легко вписаны в мысленный круг — все той же «безначальности и бесконечности». Уже в рисунке легким круглящимся этим наклонам вторили очерки горы, склоняющейся за правым ангелом, и деревья позади среднего.

Лица Троицы нераздельны, но у каждого из них, по замыслу Рублева, свое бытие, свое действие в деле созидания мира. Левый ангел — образ Отца. Его волей начинается устройство Вселенной. И палаты позади него не просто дом, а образ «домостроительства». Потом, уже цветом, трепетом то круглящихся, то прямых линий и мазков, благословением слегка приподнятой руки с удивительной тонкостью передаст Андрей эту «начальность», энергичность первой творящей ипостаси. И лицу этого ангела он придаст большую твердость, волю. И сам цвет одежд, «удаляющаяся» прозрачность небесно-лазурного хитона (нижняя одежда), легко светящегося блекло-багряным, светло-зеленым, сине-голубым гиматия раскрывают ту же мысль художника. Средний ангел будет обращен к правому, но голова его, слегка наклоненная, повернута к Отцу. Это Сын, тот, кому предстоит воплотиться, принять человеческую природу, жертвенной смертью на кресте искупить, преодолеть разделение между божественным и человеческим. Во всем его облике

согласие из любви к человеку самому стать спасительной жертвой. Это принятие — не подчинение. Он равен во всем Отцу, это его нераздельное со всеми волеизлияние. И в лице сквозь легкую задумчивость тонко передана решимость на подвиг любви и вместе тень размышления о грядущих страданиях. И чтобы не было сомнений, что это Сын, пусть будет одет ангел в одежды, в каких многие столетия писали Иисуса — в темном, багряном хитоне с золотистой полосой на правом плече и лазурном гиматии. А за ним дерево, навевающее мысли о древе крестном, «древе жизни». «О треблаженное древо!..» Опущена на трапезу его рука. Он благословляет чашу — образ смерти, страдания. «Смертную чашу испиша...» И сам он, если присмотреться к внутренним очеркам боковых ангелов, как бы помещен в чашу, что напоминает священный сосуд...

И склонится с отблеском тихой печали на лице третий ангел — Дух-Утешитель в одеждах лазоревых и светло-зеленых, цвет которых выразит неотделимость его от двух других. И гора за ним станет образом возвышенного, высокого — «Горé имеем сердца!»...

Пишет, трудится старый Андрей, размышляет, вспоминает... Троице посвятил всю свою подвижническую, добровольно бедную, трудную жизнь Сергей. В число его последователей, служителей этой идеи много лет назад вошел и Рублев. Теперь в своем искусстве ему представился случай выразить самое заветное, чем жило не одно поколение единомысленных ему людей. Сейчас он, инок Андрей, призван создать икону «в память и похвалу» основателю первого на Руси Троицкого монастыря. В чем сердцевина дела Сергея? Быть может, Рублев знал уже те отчеканенные в одну-единственную строку слова, которые несколько позже попали на книжные страницы... *«Да воззрением на святую Троицу*

побеждается страх ненавистной розни мира сего...»
Ненавистная рознь мира и как противостояние ей мысль: в самом замысле бытия заложено единство, которое достигается любовью и готовностью жертвы «за друга своя».

...Исследователи будущего назовут потом «Троицу» Андрея Рублева «призывом к национальному единству русского народа». Вспомнят, что сделал Сергей, в честь которого она написана, для своих современников: и отшельническая жизнь, и монастырское общежительство — пример общего, «вкуче» бытия, и труды его по примирению русских князей, и благословение на решительную битву. Да, конечно, и это... Недаром ведь такая «Троица» явилась «памятью и похвалой» человеку, который принадлежал и во многом определял собой духовную и государственную жизнь светлой, героической эпохи, времени национального подъема Руси, ее воли к единству.

Но смысл и значение «Троицы» Андрея Рублева много шире. Он с гениальным совершенством воплотил в ней мысль о том, что любовь и единство святы, они — основа всего бытия, не искаженная злом идея жизни. Всегда, везде и во всем. И сейчас и во веки веков.

Был день, когда Рублев окончил «Троицу». Несказанным, весенним и тихим сиянием засветились ее краски. Наверное, старый Андрей чувствовал — в этом творении вершина и итог его жизни.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Работы на Маковце были окончены, Андрей с Даниилом вернулись в Андроников монастырь. Разошлась по своим обителям и градам наскоро набранная для срочных трудов дружина. Долго помнили триицкие монахи двух мастеров, которые «духовно братство и любовь к себе велику стяжали». Так писал об Андрее и Данииле по свежим следам событий и по воспоминаниям очевидцев где-то вскоре после 1438 года писатель Пахомий Серб. Из краткого этого упоминания можно уловить, чем привлекали к себе современников два старика художника. То было редкое единство, в котором они «друг с другом zde пожиста».

Пахомий вскользь упоминает, что оба вскоре после подписания Троицкого собора скончались, хотя точных дат не называет. Со временем, значительно расширив сочинение, посвященное жизнеописанию Сергия и его учеников, Пахомий засвидетельствует о возвращении художников в Андроников монастырь, тамошних их работах, смерти. Эта более поздняя, называемая теперь в науке пространной редакция жития Сергия — надежный и относительно подробный источник, который позволяет проследить жизнь Рублева последних лет — от начала 1420-х годов и до смерти.

Краткая же, более древняя редакция из-за отсутствия необходимых подробностей послужила даже основанием неверного предания о смерти художников на Маковце. Уже в XVI веке один миниатюрист, рисовавший изображения в рукописи, где были сведены воедино краткая и подробная редакции, запутался и к соответствующему краткому тексту сделал миниатюру, изобразив смерть Андрея и Даниила в Троицком монастыре. Это была явная ошибка. В другом месте той

же рукописи, иллюстрируя уже подробный текст и противореча сам себе, он поместил... еще одно изображение смерти Рублева, на сей раз в Андроникове монастыре. Ошибка породила не изжитую донине путаницу, несмотря на явное и подробное свидетельство самого Пахомия.

Окончание работ в Троицком соборе приходится на время раньше 1426–1427 годов — даты смерти игумена Никона. Более точный срок возвращения Андрея и Даниила к себе в Андроников установить затруднительно. Но они вернулись, и Рублеву суждено было прожить здесь несколько лет и завершить еще одну, на сей раз последнюю свою значительную работу.

Скорее всего, монастырский Спасский собор ко времени их возвращения от Троицы был еще деревянным. Правда, время его построения до сих пор окончательно и твердо не установлено. Но не исключено, что художники принесли с собой полученные ими за работу у Никона деньги и смогли без всяких княжеских вкладов соорудить дорогостоящую каменную постройку — «создаста во обители церковь камену зело красну (красиву)». Во всяком случае, при упоминании ее создателей Пахомий называет по имени тогдашнего андрониковского игумена Александра и самого Андрея.

Старый художник окружен в те годы особым почетом. К тому времени он стал «соборным старцем» — одним из нескольких наиболее уважаемых иноков, которые совместно с игуменом управляли обителью, составляли при нем совет. Андрей опытен и мудр, его дар и великое мастерство художника внушают тем большее почтение, что голову его украшают седины. Пахомий пишет о старце «именем Андрее, всех превосходящем в премудрости... и седины честны имеющем...».

Началось строительство собора. Начинали солнечными весенними днями, как только обсохнет обнажившаяся из-под снежных покровов земля, зазеленеет на припеках трава, зацветут золотистым своим цветом первые цветы мать-и-мачехи. Возили тесаные брусы белого камня подводами или по реке — от Мячкова вверх по течению до устья Яузы. А там рукой подать, меньше версты до монастырской пристаньки под крутым прибрежным холмом. Месили мастера-каменщики крутой замес связующего, измерял зодчий, какой меры быть храму. Возводили под церковь из крупных белокаменных обтесанных глыб высокую подошву. А летом с каждым днем приметно: понемногу, но постоянно растет собор. Вот возвышается он уже над малыми кельями, виден становится из-за деревянной монастырской ограды.

Возводили к местам будущих трех входов каменные ступени с юга, запада и севера. С востока росли уже три полукруглых алтарных выступа — средний, широкий да высокий, а боковые много поуже и пониже. И стены с каждой из трех сторон имели тройственное деление. В средней части оставлялось место для входа. Выкладывались высоко над входами по одному окну, в боковых же узких и низких частях и окна устраивались много ниже. Вытесывали из белого камня украшения входов в виде вставленных одна в другую килевидных арок. А внутри поднимались вверх, росли в будущее подкупольное пространство четыре стройных столпа. Сводили, где округло, а где килевидно перекрытия, подбирались на растущих стенах к той суженной горловине, откуда выкладывали легкий верх — барабан с проемами для окон, перекрытый, как шлемом, главой.

А когда сняли леса, искушенные и не искушенные в делах художества диву дались. Вся церковь легко устремилась ввысь, к небу, как языки ровного пламени, только ослепительно белого. И внутри гудящее, готовое

принять первое пение пространство, ровно освещенное светом из небольших, но точно распределенных окон, также набирало высоту, поднималось к залитой солнцем вершине. Потом покрывали снаружи главу и многоступенчатые своды лемехом — тонко тесанными небольшими дощечками, густо покрашенными темно-зеленой краской — ярью медяной. Выкладывали ее так, что каждая досочка была частично перекрыта положенной сверху, и все покрытие напоминало молодую еловую шишку. Белое это здание с зелеными покрытиями было видно от самого города. Если смотреть от кремлевских Фроловских ворот, то прямо на восток за поймой Москвы-реки, верстах в трех отсюда, на крутояре левого берега Яузы высится, цветет оно, подсвечиваемое золотым пламенем восходящего солнца.

Окончание работ и освящение храма в обычае было приурочить, если не мешали какие-либо нежданные обстоятельства, ко дню храмового праздника. Наверное, и здесь, в Андроникове, это торжество пришлось на 16 августа — день Нерукотворного Спасова образа, которому посвящены были монастырь и его собор.

Августовским прохладным утром собрались вокруг готовой постройки строители в белых праздничных рубахах, иноки в темно-синих и коричневых мантиях, пришлый окрестный люд из слобод и из самого города. Впереди, рядом с игуменом — почетные соборные старцы. Среди них Андрей, Даниил и зодчий, неведомый нам теперь по имени, — мастер дружины каменщиков.

Есть предположение, возникшее уже в наши дни, что им мог быть андрониковский инок, а впоследствии игумен Ефрем, в миру Ермола — родоначальник династии зодчих XV века Ермолиных. Это предположение основано на миниатюрах, правда довольно поздних, где Ефрем изображен рядом с

Рублевым в сценах постройки собора. Существует также гипотеза, выдвинутая архитектором П. Н. Максимовым, о том, что в архитектурном замысле собора принял участие и сам Андрей. Правда, документальные основания ее не только шатки, но и неточны. Анализируя текст Пахомия о том, что игумен Александр и другой старец именем Андрей «создаста во обители церковь камену зело красну», автор гипотезы делает вывод о творческом вкладе Рублева в планировку храма, его художественный облик. Однако форма «создаста» — утраченное в современном языке двойственное число от слова «создать». Значит, если речь идет об архитектуре, одним из авторов — зодчих собора должен считаться игумен Александр, на что не имеется никаких данных. Пахомий имел в виду идею построить храм и, возможно, денежный вклад на оплату строительных расходов. Как бы то ни было, собор был творением незаурядного, одаренного зодчего, который работал рядом с крупными художниками. В своих поисках архитектурной гармонии он мог испытывать их влияние.

Может быть, к этому торжеству Андрей написал снаружи собора, в арке над западным входом изображение Нерукотворного Спаса. Сохранилась миниатюра в рукописи XVI века. Присмотримся к этому изображению.

...Спасский собор уже выстроен, лишь с западной стены еще не убраны леса. Но, возможно, их возвели для особого случая. Наверх ведет высокая, в десять ступеней лестница. Сами леса из толстых жердей, перевязанных вервием или кожаными ремнями. Андрей наносит последние мазки на только что написанную фреску. Он работает сидя. Не только этим выражает миниатюрист почтенный возраст Рублева. Старческое кроткое лицо. Он облысел, лишь на затылке недлинные жидкие волосы. Но голова с огромным крутым лбом

очень красива. Борода старца негуста и неокладиста, вьющиеся ее пряди слегка развеваются. Чем-то неуловимым напоминает это изображение Рублева лица стариков апостолов на его собственных фресках в Успенском соборе во Владимире. Андрей еще твердо и крепко держит длинную кисть правой рукой с засученным рукавом рясы. Перед мастером на небольшом возвышении сосуд с краской. Он только что обмакнул туда кисть и делает мазок в верхней части нимба «Спаса». Над головой самого художника, также окруженной нимбом, надпись скорописью: «Андрей-иконописец». Примечательно, что миниатюрист знает и помнит настроение рублевских образов. Он изображает рублевского «Спаса», быть может, несколько наивно и утрированно, но точно по духу — ласковым, открытым, как бы ожившим на стене и смотрящим в сторону Андрея радостно, почти с улыбкой. Уловлено создателем этой миниатюры и отношение окружающих к необыкновенному, «дивному» творчеству Рублева. Внизу, на земле, по обе стороны лесов — толпа людей. И монахи, и миряне с уважительным вниманием наблюдают за работой художника. Некоторые из толпы оборачиваются к соседям и обмениваются с ними впечатлениями. Собор окружают деревянные кельи, а дальше, за монастырской стеной, — холм с одиноко стоящим на его склоне деревом...

Нельзя исключить и той возможности, что наружная фреска создана Рублевым не ко времени освящения собора, а несколько позже, вместе с остальными росписями. А тогда, в день освящения, и снаружи и изнутри сияли стены чистейшей белизной свежетесаного камня. Когда входили в собор, то белизна эта злилась особенно нетронутой и ослепительной рядом с теплым свечением охристых керамических плиток пола, красочностью шитых пелен

и икон, отчасти старинных, из деревянного первоначального собора, но, возможно, и новых.

Горело множество свечей, а посреди храма стоял новый горней с огнем, из которого обильно курился благоуханный голубой дым. В песнословиях вспоминали подвиг мучеников, на котором, как на твердом камне, «вся утверждается».

Собор строился при большом участии игумена Александра — человека очень уже старого, поскольку Пахомий называет его учеником самого Андроника. Александр скончался в 1427 году. Не исключено, что освящение храма застало его еще в живых. Но, может быть, оно происходило уже при следующем игумене — Ефреме. Тогда понятно, почему на многих миниатюрах, в том числе на той, что изображает Рублева на лесах у стены собора, мы видим монаха с игуменским посохом, а над его головой читаем подпись: Ефрем. Может быть, при этом преемнике Александра и расписывался собор, потому что в обычае, прежде чем начинать роспись, было дать какое-то время для просушки стен.

Об этой последней работе Андрея имеется два свидетельства — восторженный отзыв Пахомия Сербя и небольшие фрагменты, которые и сейчас можно увидеть в сохранившемся до наших дней монастырском храме. Пахомий дважды обращался к сему «подписанию». В ранней редакции жития Сергия, созданной между 1438-1443 годами, он говорит о Рублеве и иных «приснопоминаемых мужах», которые Спасский собор «подписанием чудным своима рукама украсивша в память отец своих». Из текста ясно, что над росписью работал не один художник, однако писатель, выделив среди них Рублева, не упомянул Даниила. Позднее, уже в 1450-е годы, он исправит этот недосмотр и будет повествовать о том, как оба художника, возвратясь из Троицкого монастыря, «в един от монастырей града Москвы, Андроников

именуем, и тамо церковь во имя всемилостивого Спаса такожде подписаньми украсивше, последнее рукописание на память себе оставльше...».

Последнюю по себе память на земле...

Фрески эти до нас не дошли. Совсем недавно, уже при научной реставрации собора, когда освобождали от позднейшей кладки древние оконные проемы, неожиданно обнаружилось...

Нет, это не были целые композиции, фигуры или лица. Всего лишь орнамент. Но сколько и в нем тонкой красоты! Белые круги на темно-синем поле. В них вписаны листья и цветы, легкие и нежные, слегка подсвеченные дымчатой, серебристой пазеленью и светлой прозрачной охрой. Они напоминают то свернувшиеся перед зимними заморозками уцелевшие на ветвях дубовые листья, то цветы, то трилистия земляники. Они как будто движутся по кругу, в вечном движении, и сами заключены в круг, венец вечности. Между кругами — вьющиеся, легкие стебли... Последняя для нас память, дальнее эхо, едва уловимый отзвук давно пропетой песни.

А время, когда создавалась роспись, было тревожным и нерадостным. Именно в эти годы зрели события, предвещавшие долгую жестокую войну за московский княжеский стол, в которой со стороны юго-восточных степей поднялся еще раз кровавый призрак Орды. Весной 1425 года умер великий князь Василий Дмитриевич. Он оставил по себе наследника — сына, который осиротел совсем маленьким «бе же тогда десяти лет и шестнадцати дней». Ранние княжения не были на Руси внове. Юный великий князь Василий Васильевич остался на попечении матери и дядьев, сыновей Дмитрия Донского. Его признал Андрей Дмитриевич, князь недаленого от Москвы Можайска. И другой дядя Василия — Петр, князь дмитровский, со всем богатым своим уделом готов был постоять за

племянника. Крепка была поддержка и от Константина Дмитриевича, опытного в ратных делах, твердого князя, получившего от отца наследие в поволжском Угличе. Опекал Василия и митрополит Фотий, церковным благословением утверждал правопорядок и законность наследованной им власти. Но отказался признать великого князя-мальчика четвертый его дядя, звенигородский и галичский князь Юрий, не целовал креста в знак верности и покорности. На Московской Руси повеяло грядущей междоусобицей.

В 1425 году до открытого военного столкновения враждующих сторон не дошло. Митрополит Фотий спешно отправился для переговоров в Галич к Юрию Дмитриевичу. Главу церкви встретили с большим внешним почетом, но сама встреча была устроена так, чтобы показать Фотию несметную якобы силу галичского князя. Митрополит смог добиться лишь очень шаткого перемирия.

В начале лета того же года в Москве начался мор. Смертоносная его волна накатилась на сей раз из Западной Европы. «А с Троицына дни почат мор быти на Москве, а пришел от немец в Псков, а оттоле в Новгород, также и поиде до Москвы и на землю Русскую». Мор длился три года. Тревожно было и на русских рубежах. Литовцы осадили Псков, и Москва посылала своего посла для переговоров. 1427 год был годом скорби и смерти. Косила она острою косою и князей, и простолюдинов. Наверное, не миновала и кельи Андрониковой обители. Не от этой ли «смертной язвы» скончался игумен Александр? «Мор же бысть велик в градах Русских». В 1428 году умер князь Петр Дмитриевич. Год 1429-й отмечен в летописях внезапным появлением на Руси ордынцев. Учюяли, пронюхали нестроение и немирие на Руси. Внезапным набегом ринулись к Галичу, но не успели взять города.

Ограбили волости и, преследуемые русскими, столь же стремительно возвратились в степи.

На эти-то смутные годы и пришлось последнее для Рублева «подписание».

Вновь поднялась над Русью «ненавистная рознь мира сего». Тайной останутся мысли и чувства старого художника при известии о происходящем за оградой обители. В историческую трагедию вовлечены были люди, которых он лично знал. Кому-то, быть может, он сочувствовал, к деянию иных не лежало его сердце. Или утвержден он был теперь в убеждении, что здесь, в этом мире, неизбывны вражда и скорбь?

Было еще у Андрея немного времени для роздыха утомленному жизнью телу, для внутреннего делания и созерцания. Быть может, пришла болезнь, тяжкое испытание терпению. Рядом находился Даниил, старый верный друг, с которым столько вместе пожито и прожито. Оставалось их совсем немного, этих тихих закатных старческих дней.

Зима 1430 года оказалась последней, весны он уже не увидел... Темная келья, тишина, снег за слюдяным окошком. Исполнен был неотменный долг покаяния: вспомнить все совершенное против совести, очистить душу. Было прощание с братией. И горела свеча в холодеющей руке, освещала тронутые уже холодным крылом смерти черты. Были последние, перед тем как угаснуть сознанию, прочитанные над ним негромкие и неторопливые слова: «От всякие узы разреши и от всякие клятвы свободы, остави ему и прости...»

Большого нам не узнать. Сгорели в пламени Смуты начала XVII века монастырские синодики — поминальники. Затерялась к началу XIX столетия среди множества иных и могила Рублева на местном кладбище. Но много времени спустя, уже в наши дни, стали известны все же некоторые, казалось бы, навсегда потерянные драгоценные сведения.

Оказалось, что историк XVIII века Ф. Миллер видел надгробную плиту над могилой Рублева и списал надпись на ней. Сам автограф историка не сохранился, но в поздней копии она стала известна современному исследователю древнерусской культуры П. Д. Барановскому. Надпись гласила, что инок Андрей Рублев преставился 29 января 1430 года на день Игнатия Богоносца...

В те времена погребение совершали в самый день смерти или в крайнем случае на следующий. Лежал он в гробе-колоде посреди Спасского собора, с закрытым лицом, по обычаю погребения монахов, перевязанный по савану вервием, как спеленутый младенец. Как будто он только что родился для иной, нездешней жизни. Лежал под своими росписями, осеняемый написанными им самим святыми и ангелами, под кротким взглядом смотрящего сверху из купола, как будто бы с неба, Спаса. А рядом стоял оставшийся в живых другой их создатель, Даниил, друг и сопостник. Он же провожал впереди иных брата Андрея до места упокоения. Здесь пропето было от лица покойного ко всей братии: «Духовнии мои братие и спостники, не забудьте мене, егда молитесь, но зряще мой гроб, поминайте мою любовь...»

Пахомий записал трогательный рассказ о последовавшей вскоре смерти Даниила. Тот ненадолго пережил своего друга. Старший по возрасту, он томился и скорбел без Андрея. Когда пришел и его черед «телесного союза отрешиться», в предсмертном томлении было ему утешительное видение. Даниил видел «возлюбленного ему Андрея». С радостным лицом призывал к себе Рублев умирающего друга. Даниил, по словам Пахомия, успел рассказать об этом явлении «братиям предстоящим». Не захотели они разлучать старцев иконников и после их смерти. Погребли их рядом друг с другом...

В 1960-х годах в Ярославском древлехранилище обнаружилась старинная рукопись. Холщовый крашенный переплет этой большой по размерам книги скрывал в себе несколько строк о месте погребения двух художников на монастырском кладбище.

...Голубовато-зеленая бумага, на которой писали и печатали церковные книги во второй половине XVIII — начале XIX века. Старообрядческий инок Иона в одном из малых потаенных монастырей в заволжских керженских лесах вел для себя эти записи. По рукописям более чем столетней давности повторяет он сведения об иконниках Андрее и Данииле. В них нет ничего нового и неожиданного для биографа Рублева. Но Иона сделал драгоценную приписку и от себя.

Он сообщает то, что узнал, скорее всего посетив своих единоверцев — старообрядцев, которые жили большой общиной на окраине Москвы, у Рогожской заставы, как раз неподалеку от Спасо-Андроникова монастыря. Оказывается, в то время в монастыре нещадно перестраивали древние постройки, ломали старое, строили на его месте иное, новомодное, в духе своего времени. Эти перестройки не пощадили и места захоронения художников.

«Святые же их мощи, — добавляет к общеизвестному Иона, — почивают в том Андроникове монастыре под старую колокольню, которая в недавнем времени разорена, и место сравнено с землю, яко ходити по ней людям всяким и нечистым и тем самым предадеся забвению о тех их святых мощах... преставление их полагается в лето 1430-е...» Иона по преданию знает о почти одновременной, в один и тот же год, смерти Андрея и Даниила. Но никто до него не записал о месте погребения — «под старую колокольню». Где же находилась эта колокольня, в подклети которой или у самой ее стены погребены были

художники? В последние годы XVIII века в монастыре построена огромная колокольня (до наших дней не сохранившаяся). Для современников инока Ионы она была «новой». Что касается «старой», то ее местоположение и внешний вид никогда не были бы нам известны, если бы не сохранилось единственное изображение монастыря до его перестройки — акварель архитектора Кампорези, написанная в XVIII столетии. На ней к западу от Спасского собора виден невысокий шатер старой колоколенки — исчезнувшего памятника над забытой впоследствии рублевской могилой.

«ИЗ ПОКОЛЕНИЯ В ПОКОЛЕНИЕ...»

Необычайно высоко ценили искусство Рублева современники. Безусловно, упоминанием чернеца Андрея в летописях под 1405 и 1408 годами не исчерпывалась его общерусская известность. Вполне возможно, что таких упоминаний было значительно больше. Рукопись, по которой мы знаем о первой рублевской работе, сгорела в московский пожар 1812 года. Есть серьезное основание думать, что прижизненных документов, которые доказывали бы высокое отношение к нему современников, было много больше, чем мы имеем сейчас. Оно заключается в долгом и устойчивом предании о Рублеве, часть которого сохранилась в более поздней письменности.

Первые посмертные упоминания об Андрее относятся ко времени вскоре после его погребения. В конце 1430-х годов на Руси появился писатель, который приобрел вскоре очень широкую известность. То был афонский монах Пахомий, родом серб, осевший в Троице-Сергиевом монастыре. Он занимался в основном агиографией — написанием и переделкой житий русских святых. В 1430–1450-х годах Пахомием создано несколько редакций — вариантов жизни Сергия и Никона Радонежских.

В поле его внимания, как мы знаем, попали деятельность Никона, история построения и росписи собора, сведения о работе здесь Андрея и Даниила. Он писал — в этом единодушно сходятся исследователи — «по живым следам событий, когда были еще живы младшие современники и некоторые сверстники великого художника» (В. Д. Кузьмина). Жизнеописатель мог слушать рассказы не только монахов, при которых делалась роспись, но, может быть, и художников

младшего поколения, трудившихся некогда вместе со старцем Андреем. Более того, в книжнице Троицкого монастыря он мог пользоваться документами, относящимися к художественным работам в соборе.

Благодаря Пахомию, которого можно было бы с полным правом назвать первым по времени биографом Рублева, известно и о последних годах жизни художника в Андроникове монастыре, о росписи собора, смерти Андрея и затем Даниила. Пахомий же сообщает о том глубоком уважении, которым пользовался Андрей в своей обители. Эти сведения с разной мерой подробностей были внесены им в 1450-е годы в поздние редакции житий Сергия и Никона.

Таким образом, агиографические произведения оказались более богатым и более ценным источником для биографа Рублева, нежели современные ему летописи. Составители летописных сборников, трудившиеся в XVI столетии, порой чувствовали этот недостаток и поэтому большими отрывками цитировали текст Пахомия.

1507 годом датируется создание еще одного литературного сочинения, которое показывает, как относились на Руси к личности и творчеству Рублева в это время. То была духовная грамота, завещание известного тогда писателя Иосифа Волоцкого. В пространное это произведение входит глава о выдающихся русских людях прошлого. Среди прочих Иосиф упоминает Даниила с Андреем. При этом он сообщает несколько очень важных сведений о личности Рублева и его биографии, которые неизвестны по более ранним сохранившимся источникам. У Иосифа имелись данные, что Андрей был учеником Даниила, но оба художника были исихастами-практиками. К середине XVI века творение Иосифа Волоцкого было включено в Четьи минеи митрополита Макария — грандиозный рукописный свод, где большое место заняла история

Руси. Имя Рублева, окруженное ореолом праведности, запечатлелось в этой сокровищнице русской письменности. Редкие, неизвестные даже Пахомию черты духовного облика Рублева у Иосифа Волоцкого не случайны. Сам он был большим ценителем и собирателем, возможно первым на Руси, рублевских икон. Когда он пришел в 1479 году на Волок, с тем чтобы основать здесь монастырь, то принес как свой вклад в будущую обитель четыре небольшие иконы. Позднее первые местные монахи вспоминали, что три из них были «Рублева письма Андреева». Впоследствии несколько творений «Андреева письма» волоцкий игумен получил в дар от художника Феодосия, сына прославленного Дионисия, который вместе с отцом и братом Владимиром, а также монахом Паисием работал с 1484 года и позже в Иосифовом монастыре. Значит, спустя полстолетия после смерти Рублева его иконы собирались и ценились в семьях художников, причем самых значительных — «хитрых живописцев в Русской земли»! Сам Иосиф свидетельствует о необычайно высокой стоимости рублевских творений в его время. Около 1511 года в одном из своих посланий он так вспоминал об этом вкладе Феодосия: «Поставил у меня Феодосий иконник иконы Андреева письма, промена на двадцать рублев».

Нетрудно по хозяйственным и торговым документам подсчитать значение этой суммы. Двадцать рублей по тем временам — средняя стоимость деревни с землей, угодьями, постройками...

Конечно, материальная стоимость произведений искусства сама по себе не может служить мерилем их эстетической значимости. Однако оно выражает отношение людей к ним, в какой-то мере может отражать представление и о художественных качествах. Обычная живописная икона в те времена не могла быть столь дорога. Не только в городских и

монастырских соборах, но и в каждой сельской церкви имелись иконостасы. Иконы ветшали, сгорали во время пожаров. Их приходилось заказывать для каждого сгоревшего или новопостроенного храма десятками. И не только малые, келейные, но чаще как раз иконостасные, значительных размеров.

В 1503–1504 годах был сделан еще один вклад в Иосифов монастырь. Ни имя вкладчика, ни количество вложенных икон теперь неизвестно, потому что в монастырском синодике сохранилась лишь обрывочная надпись об этом вкладе, из которой видно лишь, что вкладчиком была женщина: «А дала иконы Андреева письма Рублева...»

Когда в 1545 году, уже после смерти Иосифа, в монастыре будет сделана подробная и тщательная опись хранившихся здесь книг, икон, ювелирных изделий, то в ней будут упомянуты четыре иконы Андрея Рублева. На трех из них авторы описи останавливают особое внимание, называют, что было изображено на них. Одно изображение — Богоматери Одигитрии находилось в местном ряду иконостаса «на левой стороне у дверей царских» и было, следовательно, больших размеров. Величина второй иконы, тоже «Богородична образа», неизвестна. Что касается третьей, то составители описи не были вполне уверены, что это подлинное рублевское творение, и отметили особо, что о нем лишь говорят как о произведении великого мастера: «Образ Пречистыя, кажут, Рублева письма». Это была небольшая икона, так называемая «пядница»^[55].

Четырьмя упомянутыми произведениями не исчерпывается число икон Рублева, бывших в этом монастыре. Есть сведения, что около 1503 года несколько икон «Рублева письма» были увезены отсюда как великая ценность — «мзда» враждовавшим с

обителю волоцким князем Федором Борисовичем. И после, уже в 1561 году, в Иосифо-Волоколамский монастырь попадает еще одно его произведение — путевой, дорожный складень.

Во времена Иосифа можно было видеть подлинную, не искаженную записями рублевскую живопись. Правда, наступало уже время темнеть олифе на его иконах, но в XVI веке еще владели искусством расчистки, раскрытия старой живописи из-под темной коросты очаделого олифного покрытия^[56]. Вероятно, в это время по мере нужды и необходимости могли расчищаться и иконы «Андреева письма». Не исключено, что их ценили и под слегка потемневшей олифой. Золотистая ее поверхность не скрывала живописи, но придавала ей благородный отсвет старинного, нетеперешнего искусства.

Волоколамский монастырь по почину Иосифа, который отличался тонким художественным чутьем, стал первым на Руси, но, может быть, и не единственным местом, где собирали Рублева, охотно принимали как вклады те его творения, которые не осели прочно по иным местам.

Оговорки описи, различавшей даже несомненные рублевские работы от приписываемых ему, свидетельствуют о строгом выборе и о сложившемся серьезном отношении к каждому его произведению.

Особое отношение волоцкого игумена к наследию Андрея Рублева нельзя объяснить, не выходя за рамки исторической достоверности, лишь эстетическими соображениями. Напряженное его внимание к личности и творениям великого художника имело и другую, неотделимую от первой и не менее важную причину. Иосиф необычайно остро осознавал насущность для своего времени основной идеи рублевской «Троицы». Он справедливо видел в этой иконе самое глубокое

выражение идеи единства, побеждающего «ненавистную рознь мира сего». В его время именно учение о Троице подвергалось усиленным нападкам со стороны распространившейся тогда ереси антитринитариев, так называемых «жидовствующим».

Эта ересь появилась на Руси извне, вероятно, под влиянием приехавших в Новгород представителей «хионов» (искаженное от слова «сион») — одного из ответвлений иудаизма. Сам Иосиф значительную часть своих писаний посвятил борьбе с учением антитринитариев, писал также и о Троице. Он видел в еретическом учении начало раздора, отхода от идейного единства всего русского средневековья. В эпохе Сергия и Рублева, в культуре того времени он усматривал вершину этого единства. Пройдут столетия, и исследователи религиозно-общественных идей Древней Руси будут писать о большом значении этого учения для народно-государственного бытия Древней Руси, о том, что «Сергий был основоположником культа Троицы как религиозной парафразы идеи народного единения» (А. И. Клибанов). Рублев в высочайшей художественной форме выразил эту идею в искусстве. Иосиф нигде не упоминает конкретно рублевскую икону, он погружен в размышления о троическом догмате вообще, но не случайно при его жизни в Волоколамском монастыре художник — монах Паисий напишет еще в 1480-х годах «Троицу» — первую по времени «реплику» с рублевского оригинала^[57].

И в середине XVI столетия рублевская «Троица» считалась образцом, которому тогдашние художники должны были следовать. Речь, разумеется, шла не о подражании в живописной манере, а о соблюдении особенностей, имеющих смысловое значение. «Стоглав» — московский церковный собор 1551 года постановил тогда «писати живописцем иконы с древних образов как

греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы». Но в том же XVI веке постепенно, но неуклонно живой голос рублевского искусства слабеет. Его эхо звучит все более отдаленно, замирает. Потемневшие иконы к этому времени уже переписаны, покрыты серебряной басмой, драгоценными окладами.

В самом конце столетия по заказу царя Бориса Годунова была сделана копия с «Троицы» Рублева. Колорит ее темный, пригашенный, отдельные частности не совпадают с оригиналом, который к тому времени находился под очень темной олифой, а может быть, и был уже под записью или отдельными прописями.

Исчезла под патиной, нанесенной временем, живопись самого Рублева, но память о художнике хранилась в письменности, в литературных произведениях. С XVI века появляются изображения Андрея в искусстве — иллюстрации в рукописях. Украшенная множеством миниатюр рукопись жития Сергия и Никона Радонежских создана в конце XVI века, очевидно, в Троицком монастыре. Здесь, среди других изображений, — сцены трудов Андрея и Даниила, их смерти. К этому же столетию относится и Остермановский летописец, и в нем изображение художников за работой над иконой Владимирской Богоматери. Вообще в глазах летописцев XVI века и Андрей и Даниил — «мастеры боговдохновенные», особые.

Тяжелые испытания, выпавшие на долю России в Смутное время в начале XVII века, не прервали нити исторического предания об искусстве и личности Рублева. Память о нем особенно тщательно хранили в Троицком и Андроникове монастырях. В 1646 году имя Рублева впервые появилось на страницах печатного издания. Московский печатный двор выпустил тогда книгу — житие Сергия Радонежского и Саввы

Сторожевского вместе со службами этим двум святым. Составителем книги был келарь Троице-Сергиева монастыря Симон Азарьин. Он собрал все известные до него тексты, присовокупив кое-что из летописей и многое из поздних монастырских преданий. Сведения о Рублеве взяты целиком из жития Пахомия. Ничего нового о художнике по сравнению с этим древним литературным произведением, известным по рукописям, издание 1646 года не содержит. Но это было первое печатное упоминание о Рублеве! Пройдет сто семьдесят лет, прежде чем его имя вновь появится на страницах печатной книги — в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. «В сие время, — напишет историк о княжении Василия Дмитриевича, — Москва славилась иконописцами, Семеном Черным, старцем Прохором Городецким, Даниилом и монахом Андреем Рублевым, столь знаменитым, что его иконы в течение ста пятидесяти лет служили образцом для всех иных иконописцев. В 1405 году он расписал церковь Благовещения на дворе великокняжеском, а в 1408-м Соборную Богоматери во Владимире, первую вместе с греком Феофаном и с Прохором, а вторую с Даниилом...»

А пока Россия XVII столетия, немало печатавшая книг, продолжала в значительной мере получать духовную пищу из рукописной книжной сокровищницы. В XVII веке, скорее всего к его концу, создается очень небольшое по размерам произведение письменности: «Сказание о святых иконописцах». В нем упомянуты Андрей и Даниил как святые, почитавшиеся на Москве и в близлежащих местностях. За всеми творениями Рублева признается особая чудотворная сила. Здесь же художник называется Андреем Радонежским, по причине его работы у Троицы, в радонежских окрестностях. Впервые в сохранившихся до нас источниках «Сказание» сообщает, что оба мастера

когда-то раньше жили «в послушании» у Никона. И самое ценное свидетельство о заказе Никона Рублеву «образ написать пресвятыя Троицы в похвалу отцу своему святому Сергию...».

Автор «Сказания» хорошо был знаком с известными сейчас данными о Рублеве. Он цитирует пахомиевское житие Никона, постановление «Стоглава» 1551 года. Замечательно, что он называет в одном месте Даниила Семеном Черным, что дает возможность предположить в работавшем в 1395 году в Московском Кремле художнике того же Даниила, но до его монашеского пострижения. «Сказание», несмотря на свое относительно позднее происхождение, — один из самых подробных и драгоценных древнерусских биографических источников о Рублеве. Несомненно, что в основе его лежат древние сведения, близкие ко времени жизни художника. От XVII столетия дошла и единственная икона, где среди других московских святых изображен был Андрей Рублев. Тогда же создавались и миниатюры в еще одном лицевом списке жития Сергия.

В начале следующего века составлено также историческое произведение, своеобразный словарь русских подвижников древности. В разных рукописях он носит отличающиеся друг от друга названия, но сейчас наиболее известен в науке как «Книга глаголемая Описание о российских святых». Здесь указан точный год смерти Андрея Рублева — 1430-й. Вероятно, составитель «Описания» имел возможность видеть надгробную плиту над могилой художника.

Теплилось еще понемногу книжное предание о Рублеве, но его творения под глухими записями не были уже доступны восприятию. XVIII век стал временем полного забвения рублевской живописи. Недаром именно тогда продают в глухую и бедную сельскую церковь как никому не нужные, не отвечающие

«развитым» вкусам иконостасные иконы владимирского Успенского собора, а в конце столетия ломают колокольню над рублевской могилой в Спасо-Андроникове монастыре.

И только в следующем столетии начнется медленный поворот, который в будущем ознаменуется возвращением Рублева русской культуре. Тогда еще невозможно было составить хотя бы приблизительное представление о подлинном его искусстве и вообще о живописи Древней Руси. Нужна была особая художественная и историческая чуткость, чтобы вслед за Н. В. Гоголем решиться в то время сказать: «В древней иконописи, украшающей старинные наши церкви, есть удивительные лики и на ликах удивительные выражения!»

Потребовались еще шесть-семь десятилетий, создание современной реставрационной школы, усилия множества исследователей, чтобы могла состояться столь значимая, лицом к лицу, встреча современного человека с этим великим искусством. Засияли, расцвели рублевские краски, зажили удивительно добрые и кроткие лица, в которых мы узнаём всё лучшее, что было и есть в характере русского человека. Глубокие, сложные идеи рублевского творчества открылись нам в совершеннейшем художественном воплощении. Как нечто заветно близкое и дорогое предстал перед человеком двадцатого столетия освобожденный от векового плена мир древней красоты. Искусство Рублева, перешагнув границы России, внятными языком заговорило с людьми иных культурных традиций. Впервые увидев рублевскую «Троицу», восторженно писал об этой иконе Ромен Роллан как о «выражении всего самого чистого и гармоничного в живописи...».

О великом художнике древности много пишут. Историки культуры заняты тщательным изучением его творчества, биографии. «Рублевская тема» привлекает

внимание художников. На ней пробуют свои силы живописцы и скульпторы, поэты и кинематографисты. И все же познание его искусства еще впереди. Быть может, будущее сулит новые открытия, которые изменят или уточнят наши представления, утвердят или заставят отбросить тот или иной ответ на немалое число загадок, оставленных для нас временем.

Рублев в наши дни становится в ряд немногих избранных — вечных спутников человечества. Он наша народная гордость и слава. А «гордиться славою своих предков не только можно, но и нужно, не уважать оной есть постыдное малодушие» (А. С. Пушкин).

И когда сегодня мы, люди двадцатого и двадцать первого столетий, глядим на произведения кисти Андрея Рублева, нам не следует забывать, что мы — не последние в той нескончаемой череде людей разных веков, которые приходили и будут приходить к этим иконам, к этим фрескам. Приходили не из праздного любопытства, но с искренним желанием приобщиться к этим высочайшим воплощениям человеческого духа, нравственного совершенства, чтобы и самим стать выше, лучше, совершеннее. Приходили со своими горестями и надеждами, печалью и упованием, чтобы вкусить этого хлеба духовного, воплощенного в линиях и в цвете, в прекрасных образах. Велика и неисчислима многовековая эта очередь идущих к Рублеву. Как бы далеко ни отстояли мы сегодня от времени, когда он творил, но знаем твердо: он творил и для нас, для нашего времени, его искусство так же необходимо нам, как и нашим предкам, более или менее отдаленным от нас. И мы знаем, что очередь не прервется на нас, потому что Рублев вечно насущен и вечно современен.

В утверждение непреходящей и нестареющей с веками живой связи поколений с этим удивительным человеком и художником Собор Русской Православной Церкви, состоявшийся в Троице-Сергиевой лавре 8-9

июня 1988 года, причислил преподобного Андрея Рублева к лику святых и установил ежегодное общецерковное празднование ему 17 июля по новому стилю. В «Деяниях» Собора Рублев назван «известным иконописцем, создателем многих икон, ныне прославленных по всему миру», и одновременно — «подвижником святой жизни, обильно проявлявшим христианскую любовь к ближним».

Под сводами русских храмов зажигаются лампы и свечи перед новыми иконами новопрославленного святого, и древними напевами, старинным, но не стареющим славянским языком славится «наша похвала и радование» — «чудный иконописец в Земле Российской», «иконою Святыя Троицы всему миру проповедавый единство...». Единство, столь насущное и в наши дни для всех честных людей, верующих и неверующих.

И если вспомнить, сколь многие приходили, приходят и еще придут к этому высокому единству в духе Любви и Истины, то можно сказать: святой Андрей Рублев — один из наиболее народных художников России, одно из очевиднейших подтверждений ее высокого призвания в истории человечества.

Не одному уже поколению светит тихий немеркнущий свет доброго и чистого сердца художника.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



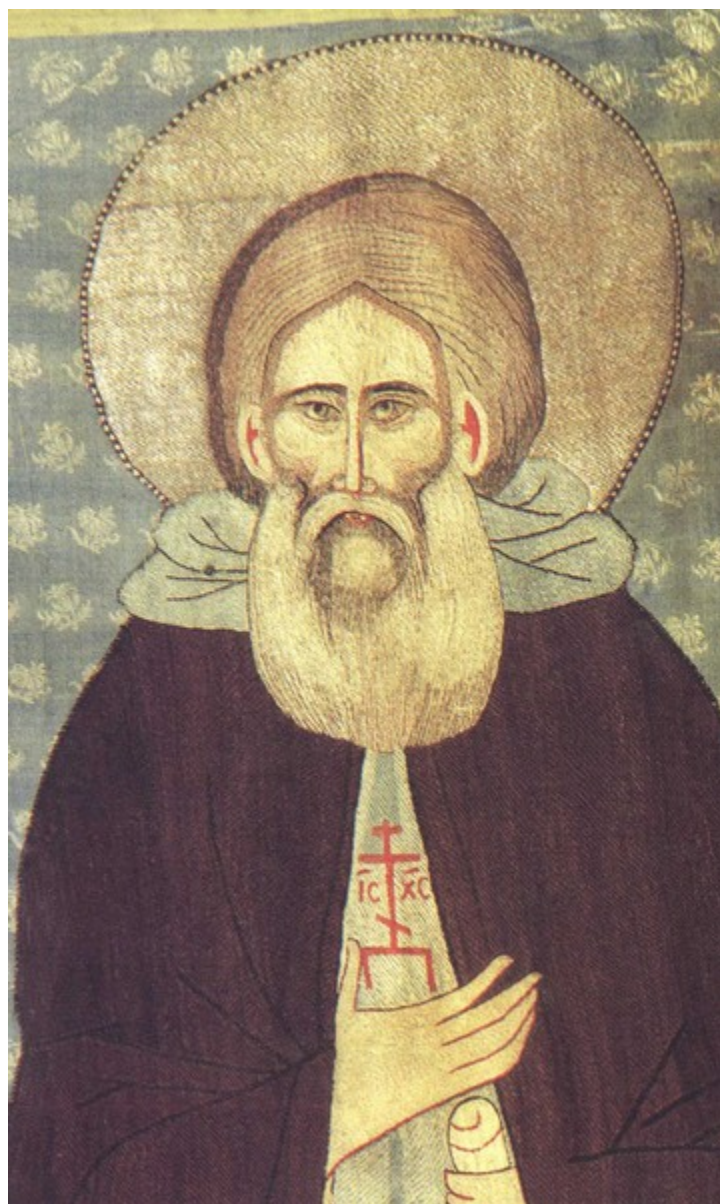
Преподобный Андрей Рублев. С миниатюры XVI в.



***Святой благоверный князь Дмитрий Иванович
Донской. Фреска XVI в.***



Куликовская битва. С миниатюры XVI в.

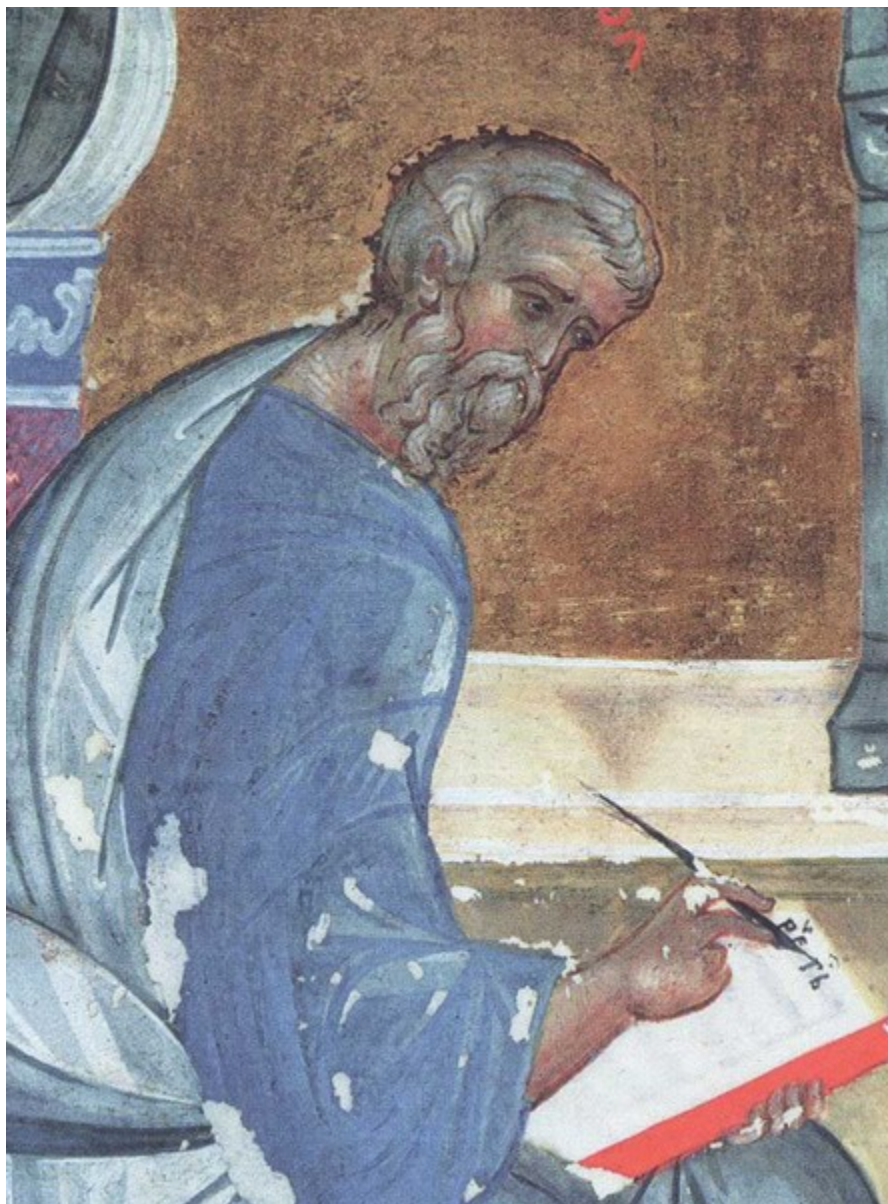


***Преподобный Сергий, игумен Радонежский.
Покров. 1420-е гг.***



Того же вѣста и въ пѣсньхъ градѣ Москвитинъ
попниша цркви въ рѣтѣхъ прѣтѣхъ и въ цнѣхъ
и предѣлахъ стѣнъ голзарѣ .
а мастера фе
одора гре
чина .
да се
не
черной

Мастера расписывают церковь Рождества Богородицы Московского Кремля. С миниатюры XVI в.



***Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия
Хитрово. Фрагмент***



Орел — символ евангелиста Иоанна Богослова





Буквицы из Евангелия Хитрово



***Спасский собор Спасо-Андроникова монастыря.
Около 1427 г.***



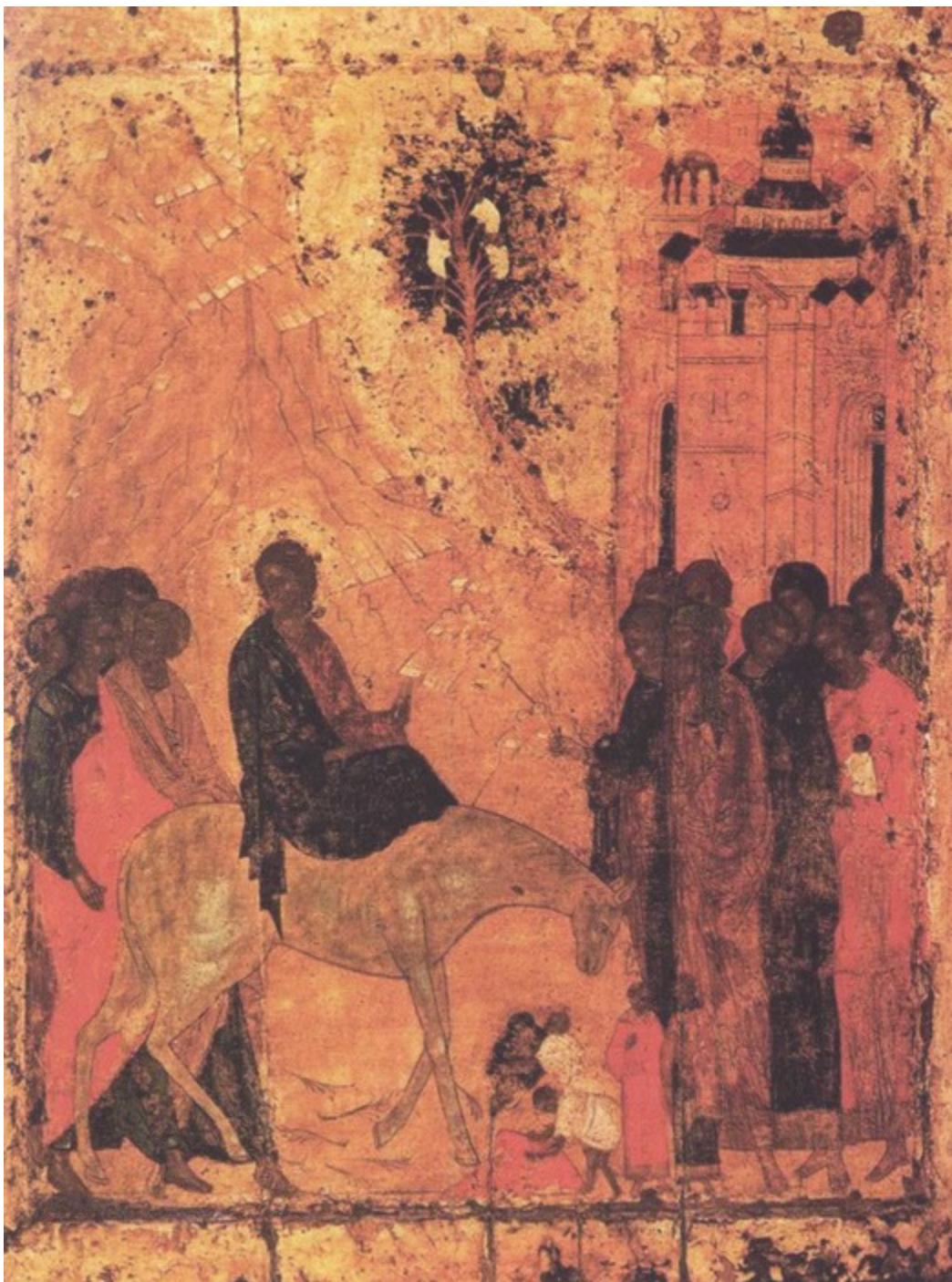
Благовещенский собор Московского Кремля. 1484-1487 гг.



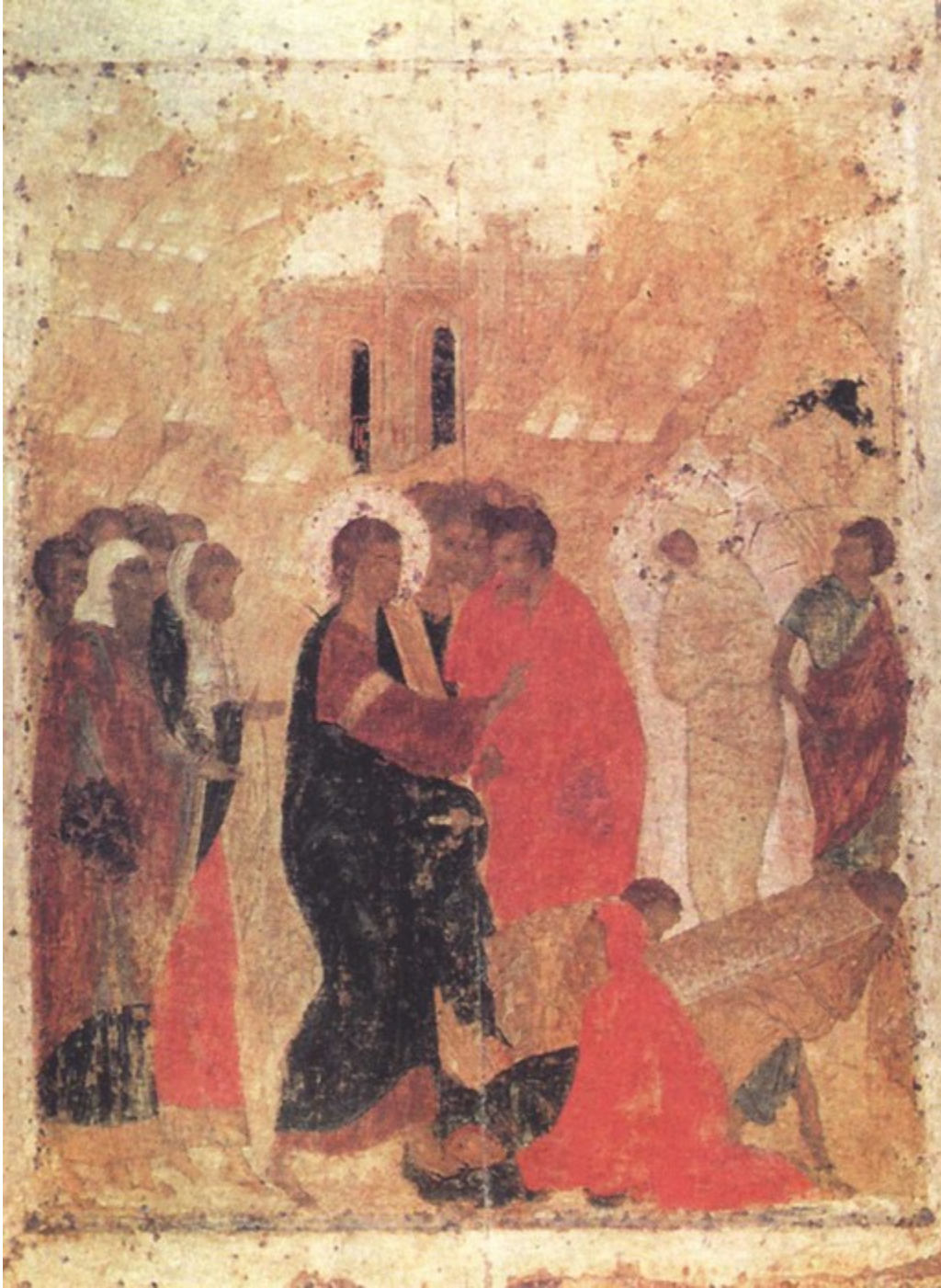
Благовещение. 1405 (?)



Преображение. 1405 (?)



Вход Господень в Иерусалим. 1405 (?)



Воскрешение Лазаря. 1405 (?)



***Шествие праведных в рай. Фрагмент фрески
1408 г.***



Успенский собор во Владимире. XII в.



Апостол Петр. 1408 г.



Лоно Авраамово. Фрагмент фрески. 1408 г.



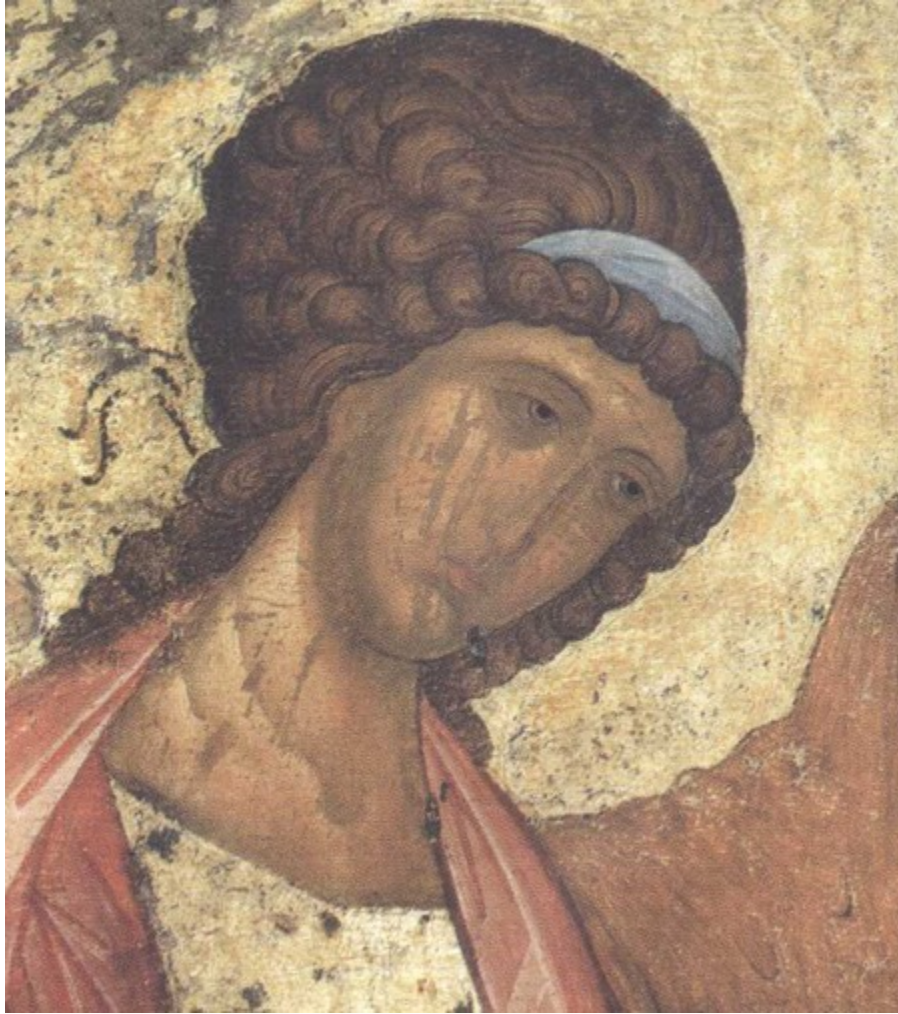
Лик ангела. Фрагмент фрески. 1408 г.



Иоанн Златоуст. 1408 г.



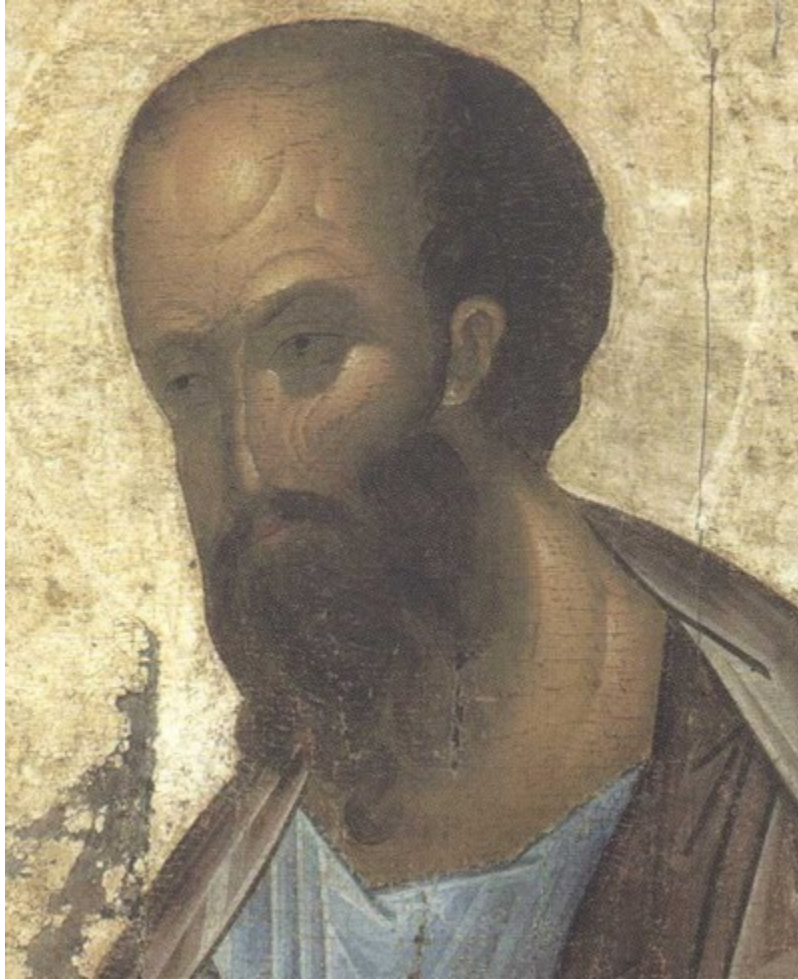
Икона Спаса из Звенигородского чина. 1410-е гг.



Архангел Михаил. 1410-е гг. Фрагмент



***Успенский собор на Городке в Звенигороде. Около
1400 г.***



Апостол Павел. 1410-е гг. Фрагмент



***Собор Рождества Богородицы Саввино-
Сторожевского монастыря. XV в.***



Дмитрий Солунский. 1420-е гг. Фрагмент



Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры



Троица. 1420-е гг.



Троица. Фрагмент. Фигура среднего ангела



Царские врата Троицкого собора. 1420-е гг.



Положение во гроб. 1420-е гг.



***Богоматерь Владимирская. Школа Андрея
Рублева. XV в.***



Тако и дрѣво мѣ старца бѣго и менем
 Андрѣю никонописцу преизрадноу,
 вѣкъ препосудащюу въ премрости
 зѣлкѣ и сѣдннычтныи мѣла. и про
 ии мѣши. снма доврѣ стрѣтащи ма
 ѡбитель блгтїюхпою. и вѣоу пома
 гающюу. создаста дош
 бителнское и црѣко
 каменюу.
 стѣхокр
 енѣ.

Андрей Рублев при возведении собора Спасо-Андроникова монастыря. С миниатюры XVI в.



Андрей Рублев расписывает собор в Спасо-Андрониковом монастыре. С миниатюры XVI в.



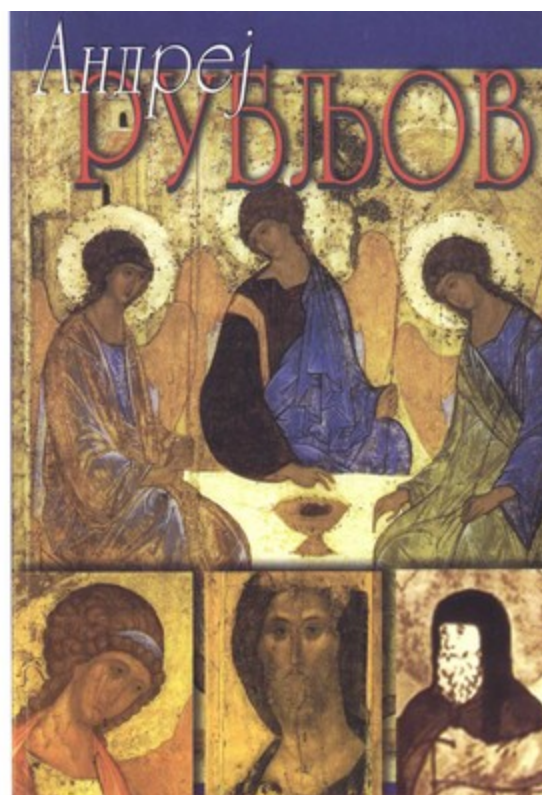
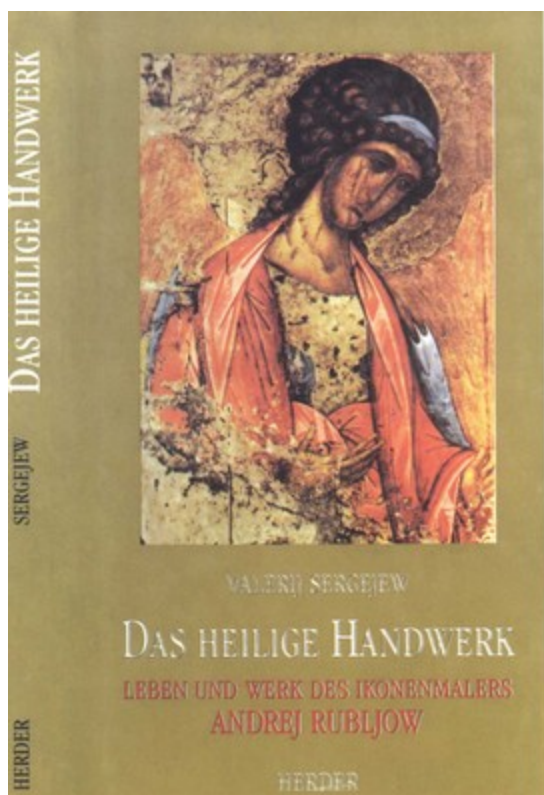
Спас в славе. Миниатюра Спасо-Андроникова евангелия. Начало XV в.



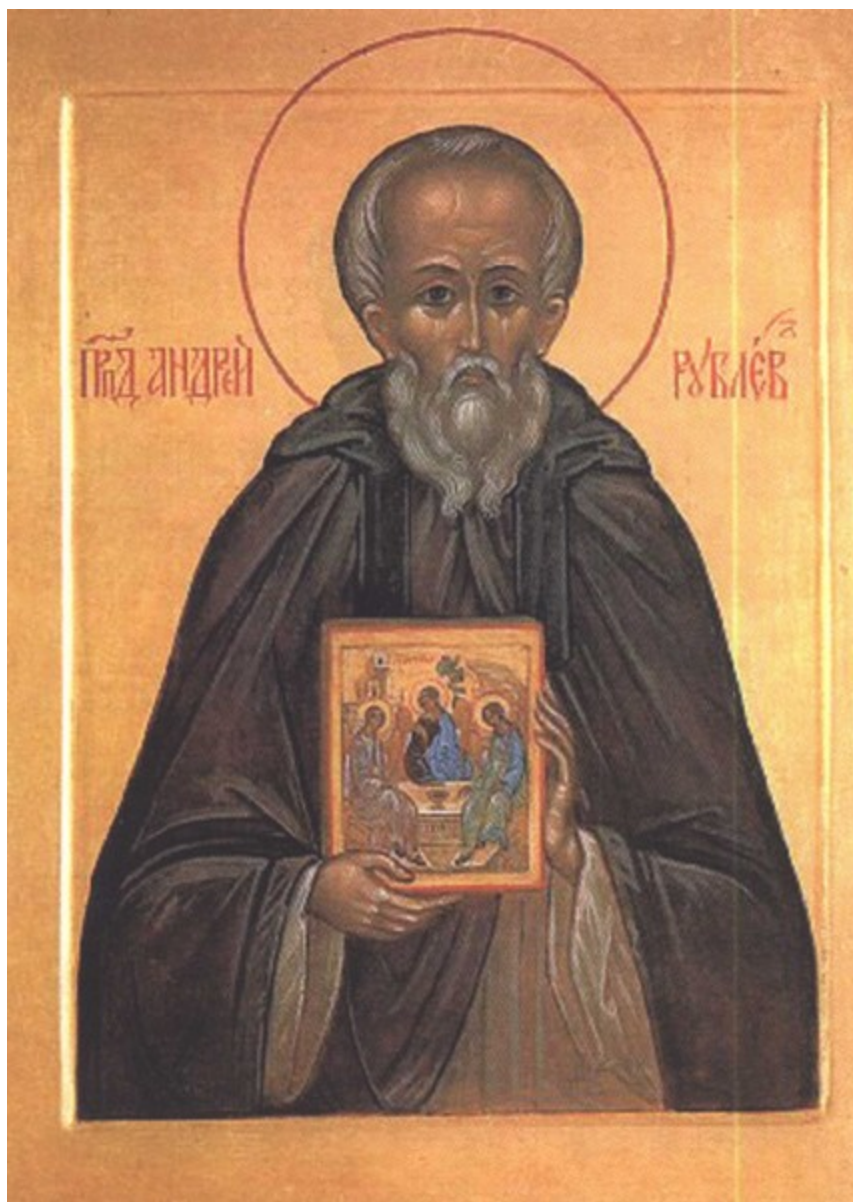
Спасо-Андроников монастырь. Современный вид



Преподобный Андрей и преподобный Даниил Черный на смертном одре. С миниатюры XVI в.



**Иностранные издания книги «Андрей Рублев»
В. Н. Сергеева**



Преподобный Андрей Рублев. Современная икона

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕГО ЦЕРКОВНОГО ПРОСЛАВЛЕНИЯ

Около 1360 — родился в средней полосе России.

1370-1390-е — учился и работал в дружине московских художников.

До 1405 — принял монашество с именем Андрей, жил в московском Спасо-Андроникове монастыре.

1405 — совместно с художниками Феофаном Греком и Прохором с Городца расписывал Благовещенский собор Московского Кремля.

1408 — вместе с художником Даниилом Черным написал фрески и иконы в Успенском соборе во Владимире.

Около 1408 — написал иконы, получившие впоследствии название Звенигородского чина.

Между 1422 и 1427 — совместно с Даниилом Черным руководил работами по росписи и созданию иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Тогда же написал икону «Троица».

1427-1430 — создал росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря.

1430, 29 января — скончался и погребен в Спасо-Андроникове монастыре.

1551 — постановление русского церковного собора («Стоглав»), объявление иконы Андрея Рублева образцом для художников.

XVI век — местное почитание Андрея-иконописца как святого в Спасо-Андроникове монастыре.

1646 — первое печатное упоминание его имени.

Конец XVII века — глава в рукописном «Сказании о святых иконописцах», посвященная Андрею Рублеву.

1960 — всемирное празднование по решению ЮНЕСКО 600-летнего юбилея Андрея Рублева.

1988 — канонизация Собором Русской Православной Церкви преподобного Андрея Рублева «на основании святости жизни и подвига иконописания» и установление ежегодного церковного праздника ему 17 июля по новому стилю.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Грабарь И. Э. Андрей Рублев. — В кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966.

Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1943.

Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1959.

Лазарев В. Н. Андрей Рублев. М., 1960.

Прибытков В. Рублев. М., 1960.

Демина Н. А. Фрески Андрея Рублева во Владимире // Декоративное искусство. 1960. № 8.

Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.;Л., 1962.

Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.

Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

Андрей Рублев и его эпоха. Сборник статей / Под ред. М. В. Алпатова. М., 1971.

Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972.

Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974.

Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976.

«Троица» Андрея Рублева. Антология. М., 1981.

Житие преподобного Андрея Рублева. — В кн.: Канонизация святых. Поместный собор Русской Православной Церкви, Троице-Сергиева лавра, 1988.

Дудочкин Б. Н. Андрей Рублев. Материалы к изучению биографии и творчества. М., 2000.

Плугин В. А. Мастер «Святой Троицы». Труды и дни Андрея Рублева. М., 2001.

Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М., 2005.

Попов Г. В. Андрей Рублев. М., 2007.

notes

Примечания

Подробнее см.: *Евсеева Л. М.* Из истории Музея имени Андрея Рублева // Древнерусская живопись в музеях России. Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева. М., 2007. С. 9–22.

Евсеева Л. М. Из истории Музея имени Андрея Рублева... С. 22-29. См. также: *Гусева Э. К.* Дёмина Наталья Алексеевна // Православная энциклопедия. Т. 14. М., 2006. С. 509-510.

Сергеев В. Н. Дорогами старых мастеров. М.:
Библиотека журнала «Молодая гвардия», 1982.

См.: *Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н.*
Живопись древней Твери. 2-е изд., испр. и доп. М.:
Искусство, 1983.

Гуминский В. М. Непрерывность жизни духа // Наш современник. 2010. № 10. С. 275–286.

Евсеева Л. М. Из истории Музея имени Андрея Рублева... С. 19-20.

Евсеева Л. М., Сергеев В. Н. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Путеводитель. М.: Советская Россия, 1971.

Сергеев Валерий. Сердечный поклон // Селезнев Юрий. Память созидаящая. Литературно-критические статьи. Воспоминания о Ю. И. Селезнев. Краснодарское книжное издательство, 1987. С. 242-254; он же. Кожинов и другие // Вадим Кожинов. Сто рассказов о великом русском. М.: Алгоритм, 2012. С. 280-291.

Лошиц Ю. М. Мой друг из шестидесятых. К 70-летию Валерия Сергеева // ΕΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ. Церковное искусство. Реставрация памятников истории и культуры. Т. 2 / Сост. и науч. ред. К. И. Маслов. М.: Новый Ключ, 2011. С. 276–277.

В письме речь идет о главе «Иконописец XV столетия» в кн.: *Климов Е. Е.* Русские художники. Сборник статей. Нью-Йорк, 1974. С. 11-22. Подробнее об авторе письма см.: *Сергеев Валерий.* «Три любви» художника Климова // *Златоуст.* 1992. № 1. С. 171-187.

11

Эта запись в 2011 году была размещена в свободном доступе в Интернете, в рамках проекта «В печати нигде не купишь» Клуба любителей аудиокниги, сразу на нескольких сайтах. Тогда же появилась небезынттересная «мужская» ее версия — в исполнении Игоря Мурашко.

Солженицын А. И. Фильм о Рублёве // Вестник русского христианского движения. 1984. № 141. В России текст впервые напечатан в журнале «Звезда», № 7 за 1992 год.

О той и другой см. в книге А. И. Солженицына «Бодался теленок с дубом».

О моих с ними отношениях см.: *Трубецкая К. П.* Воспоминания о Петре Владимировиче Истомине // Хоругвь. Сб. статей. Вып. 1. М., 1993. С. 64-65.

Валерий Сергеев. Рубльов / Превел от руски Антоний Димитров. София: Издателство Български художник, 1984.

Valerij Sergejev. Rubliov. Budapest: Gondolat, 1987.

Канонизация святых. Поместный собор Русской Православной Церкви, Троице-Сергиева лавра, 1988. С. 51.

Walerij Sergeew. Das Heilige Handwerk. Leben und Werk des Ikonenmalers Andrej Rubljow / Aus dem Russischen von Christian Weiss. Freiburg, Basel, Wien: Herder Verlag, 1991.

Valerij Sergeev. Andrej Rublev. Milano: La Casa di Matriona, 1994.

Сергеев Валерий. Рублев. М.: Терра — кн. клуб, 1999.

Валериј Сергејев. Андреј Рубљов. Илустрована монографија. Београд: Хришћинска мисао. Свечаник. Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2005.

В этой работе принимали также участие реставраторы Б. Тюлин и А. Изразцов.

Здесь и далее в цитатах выделено мною. — *В. С.*

Андрей Рублев и его эпоха. М.: Наука, 1971. С. 44-45.

Там же. С. 41.

Татарами на Руси называли всех представителей Орды, не различая их национальности. Термин «татарское» или «татаро-монгольское иго» давно стал общепринятым в русской и зарубежной исторической науке. В самое последнее время историки предпочитают говорить об «ордынцах», «ордынском иге». Это терминологическое уточнение стало необходимым потому, что Орда представляла собой соединение множества завоеванных народов, главным образом тюркоязычных, с небольшой прослойкой монгольских феодалов. Народ, который в наше время называется татарским, — это поработанные Ордой волжские болгары. Пользуясь терминами «ордынцы», «ордынское иго», мы оставляем старую терминологию в цитатах из летописей и работ историков прошлого.

Слово «поганый» в русском языке происходит от латинского обозначения язычника. «Paganus» значит «деревенский», «сельский». Значение установилось в раннехристианскую эпоху, когда устаревшее язычество укрывалось в глухих сельских местах.

Венцами назывались нимбы вокруг голов святых, «свет» — фон изображения, золотой или написанный светлой краской.

Церковь просуществовала до XVII века, когда заменена была новым зданием.

Теперь она хранится в Нижегородском художественном музее.

Это название рукопись получила в науке по фамилии боярина Хитрово, владевшего ею в XVII веке.

Эта гипотеза предложена одним из старейших современных биографов и исследователей Рублева П. А. Голубцовым.

В настоящее время хранятся в Третьяковской галерее, известны в науке под названием Высоцкого чина.

Этого художника не следует путать со знаменитым московским иконником и фрескистом Дионисием, работавшим в период от 60-70-х годов XV века до начала XVI столетия.

Часть иконостаса, ряд, изображающий моление (от греческого слова «деисис» — молитва) святых перед Христом, образ Страшного суда.

Тябло — деревянный поперечный брус, на котором устанавливались ряды икон.

В самое последнее время мнение известного ученого оспаривается в одной частности. Признавая общий архаический стиль этой группы, в ней видят создание не одного, а двух художников. Это обстоятельство не имеет прямого отношения к биографии Рублева, но усложняет проблему, когда и кем написаны нынешние благовещенские «праздники».

Эта особенность содержания иконы, связь ее с исихастской традицией на основе анализа живописи, с привлечением соответствующих произведений древней письменности, впервые установлена В. А. Плугиным. К сожалению, в этот анализ вкралась одна значительная ошибка. Исследователь пишет, что белый свет заливает и пещеру, из которой выходит Лазарь, подчеркивая при этом, что на всех других иконах «Воскрешения» пещеры черные. Как установлено тщательным реставрационным исследованием, пещера была черной и на иконе из Благовещенского собора, но при одном из поновлений черная краска была утрачена, и в результате на этом месте обнажился белый левкас. Следы подлинной черной краски местами хорошо просматриваются. Ошибка произошла потому, что в течение многих лет «праздники», расположенные в иконостасе собора на довольно большой высоте, не вынимались и не были доступны для близкого и подробного рассмотрения.

Обе эти рукописи, читанные, очевидно, и Андреем Рублевым, сохранились. Первая из них после многих блужданий осела в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, в Андрониковом монастыре. «Изборник» письма Анфима вошел в рукописное собрание Государственного исторического музея в Москве.

В настоящее время эта пелена хранится в Государственном историческом музее в Москве. Ей посвящены многие исследования историков и искусствоведов, неизменно подчеркивающих ее уникальность как памятника общественного самосознания.

Впоследствии на этом месте была построена церковь Сергия в Рогожской слободе, сохранившаяся до наших дней в постройке начала XIX века.

Этот вывод делается на том основании, что древнейшая, известная по документам перестройка Золотых ворот относится к 1469 году.

Эта композиция своим литературным источником имеет тексты из «Пророчества Иезекииля» и «Апокалипсиса».

Эта сцена, написанная монохромно, в серовато-зеленой гамме, к тому же очень плохо сохранилась. Ее слаборазличимые, полуутраченные детали были восстановлены в результате длительной и кропотливой работы в копии-реконструкции Н. В. Гусева, хранящейся в московском Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева.

В Успенском соборе была такая икона, возможно, относящаяся к 1408 году. Теперь она хранится во Владимирском историческом музее. «Эта икона несколько проще рублевских произведений, хотя, несомненно, близка к их кругу» (Э. С. Смирнова).

Надпись читается на самой близкой по времени и типу московской иконе, вложенной в Троице-Сергиев монастырь Фомой Симоновым. Икона хранится в Третьяковской галерее.

По византийским источникам, сама свадьба состоялась в Константинополе в 1414 году.

Эти рассказы, первоначально устные, изукрасившись многими подробностями, впоследствии оформились в «Повесть о Луке Колочском», дошедшую до наших дней в рукописях XVI столетия.

49

Скудельница, скудалица — общая братская могила.

Ныне покров находится в Сергиево-Посадском историко-художественном музее.

До наших дней дошла во фрагментарной сохранности почти стертая, едва различимая живопись XVII века. Возможно, что схема расположения изображений в какой-то мере повторяет первоначальную. В 1977-1978 годах фрески собора были реконструированы и вновь написаны в манере XVII столетия.

В числе рукописей библиотеки Троице-Сергиева монастыря дошел список, бывший, возможно, здесь уже во времена Рублева. Эта Палея переписана в 1406 году в городе Коломне писцом Ворсонофием.

По свидетельству историка Евсевия (III–IV века), такое изображение было в его время в храме, построенном в Мамвре.

Сейчас золото утрачено, и они кажутся белыми.

55

Размер приблизительно 32×26 сантиметров с небольшими колебаниями по высоте и ширине.

Этот вывод можно сделать из практики современной реставрации. Нередко при раскрытии живописи XV века видны следы реставрации XVI столетия, которая заключалась не в сплошной записи по подлинному слою, а в снятии олифы, отдельных починках и прописях на месте утрат. Старинные «мастеровики» также содержат рецепты снятия потемневшей олифы.

Эта икона, долгое время считавшаяся утраченной, недавно расчищена и теперь хранится в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, в Спасо-Андроникове монастыре.