

ТРОИЦА  
АНДРЕЯ  
РУБЛЕВА

# О Т А В Т О Р А

Настоящая работа отнюдь не является монографией, посвященной всестороннему изучению великого творения Андрея Рублева, это только попытка наметить пути к его исследованию, к раскрытию содержания и анализу его художественного воплощения.

Малая изученность истории древнерусской культуры затрудняет уяснение содержания «Троицы» Андрея Рублева. Только большое желание подвести современного человека к пониманию глубоко национальных основ искусства Рублева заставляет хотя бы приблизительно и неполно осветить вопросы мировоззрения русских людей XIV—XV веков и попытаться наметить взаимосвязь его с художественным стилем Андрея Рублева.

Хочется надеяться, что настоящая работа побудит тех, кто с ней согласится, и тех, кто с ней не согласится, искать верных путей к пониманию творчества Рублева.

Каждый любящий Рублева будет требователен к этой работе, но каждый начавший изучать его творчество и его жизнь, надеюсь, будет иметь сноскождение к скромному началу исследования, над которым будут трудиться многие поколения ученых.



Андрей Рублев. Троица

АНДРЕЙ  
РУБЛЕВ  
И ЕГО  
ШКОЛА

**И**сторические места и памятники прошлого всегда как бы овеяны особым воздухом. Как только человек, посещающий их, переступает заветную грань, в нем начинает оживать давно минувшее. Вспоминая былое, он воссоздает его в своем воображении, представляя себе участников давних событий ступающими по той земле, на которой стоит он сам. Окидывая взором местность, он старается увидеть ее такой, какой ее могли видеть люди прошлого, стремится понять их мысли и чувства.

Чем сильнее взволнованность и действие творческого воображения, связанные с историческим местом, тем дороже оно, тем больше оно к себе влечет.

Под Москвой есть поэтичный полузабытый уголок, где как бы оживает история. Он связан с воспоминаниями о замечательных личностях, живших и действовавших в ту эпоху, когда Русь объединялась вокруг Москвы, борясь за свержение тягостного ига татар; когда она закладывала основание единого Русского государства и своей национальной общерусской культуры; когда русские люди трудились над воспитанием обновленного в страданиях и подвигах борьбы за свободу самоотверженного человека и воплощали мечту о его духовной и физической красоте в правдивых, мудрых и прекрасных произведениях искусства.

Некогда высоко на крутогоре над рекой Пажей, среди необозримых лесов, расстилавшихся на север от Москвы, утвердился небольшой городок Радонеж, в XIV—XV веках дававший в удел младшим сыновьям московских князей.

Доныне сохранились валы его древних укреплений и ясно просматривается первоначальное место заселения. Теперь на нем расположено заросшее травой и кустами скромное кладбище села Городок (так именуется в наши дни прежний Радонеж).

С высоты городского вала над обрывистыми берегами Пажи, поросшими черемухой и ольхой, ранее виднелся холмистый широкий простор лесных далей.

Хотя поля и луга несколько оттеснили лес от Радонежа, все же его замкнутое окружение сохранилось доныне, а небольшие перелески,

подступающие к самой реке, напоминают о прежней лесной чаще. Летом тишина и медово-пряный запах луговых трав и мяты, как сон, объемлют место старого Радонежа. Легкий свист реющих стрижей несколько не нарушает его покоя.

На пригретой солнцем крутизне кажется, что река, поля, леса, сама жизнь находятся где-то там, внизу и вдали, а здесь все исполнено только тишины. В ней — покоряющее обаяние задушевного человеческого бытия наедине с природой.

Прошлое и настоящее предстает как единое и нераздельное целое во всеобъемлющем понятии и чувстве Родины.

Историческая быль, древнее предание и легенда, витающие над Радонежем, оживают в образах и связываются с современностью.

В памяти возникает одно трогательное предание, записанное в иконописном подлиннике XVII столетия и сохранившее исторически правдивые сведения об «Андрее Радонежском иконописце прозванием Рублев», написавшем икону «Троица» по повелению Никона Радонежского «в похвалу Сергию Радонежскому», которая увековечила имя Рублева и создала ему всемирную славу прекраснейшего живописца.

Вот текст этого «Сказания о иконописцах»: «Преподобный Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев, писаше многие святыя иконы, чудны зело (очень. — *Н. Д.*) и украшены. Бе той Андрей прежде живяше в послушании преподобного отца Никона Радонежского. Той повеле ему при себе написати образ Пресвятыя Троицы, в похвалу отцу своему святому Сергию чудотворцу. Последи же живяше в Андроникове монастыре, со другом своим Даниилом, и zde скончася<sup>1</sup>».

Если это известие не позволяет с точностью утверждать, что Андрей Рублев был родом из Радонежа, то бесспорно оно свидетельствует о том, что его деятельность как художника была тесно связана с Радонежем и Троице-Сергиевым монастырем, расположенным возле него.

«Бе той Андрей в послушании у Никона Радонежского» — означает, что свой иноческий путь он начал под руководством Никона, бывшего учеником и преемником Сергия Радонежского по игуменству в Троицком монастыре. Не исключена возможность, что Андрей Рублев мог





Дельфин. Миниатюра  
из «Евангелия Хитрово»

прийти в Троицкий монастырь еще при жизни самого Сергия (умершего в 1391 или в 1392 годах) и быть в послушании у Никона.

Далее текст подлинника, говорящий о написании Рублевым иконы «Троицы в похвалу Сергию», подтверждает достоверность монастырского предания о том, что икона «Троицы», стоявшая в местном ряду иконостаса Троицкого собора, была написана Андреем Рублевым. Этот собор был заложен в 1422 году тоже «в похвалу» Сергию как храм-усыпальница, где должны были стоять его мощи, и вернее всего именно для этого собора Никон и заказал Рублеву знаменитую «Троицу».

Выражение «повеле при себе написать» могло иметь смысл только в последние годы жизни Никона, умершего в 1427 году<sup>2</sup>. Летопись отмечает, что Никон сокрушался, что вновь воздвигнутый им белокаменный Троицкий собор не украшен живописью. Предчувствуя скорую кончину и желая завершить его убранство еще при своей жизни, он, несмотря на скудость монастырских средств после нашествия и разорения монастыря Едигеем, призывает прославленных живописцев «из-

Цапля со змеей. Миниатюра  
из «Евангелия Хитрово»



рядных вельми, всех превосходящих, в добродетели совершенных» Андрея Рублева и друга его Даниила Черного, возможно, из Москвы из Андроникова монастыря, а также ради спешности работы и «неких с ними»<sup>3</sup>.

При таких обстоятельствах выражение «при себе написать» имело большой смысл: Никон желал видеть еще при своей жизни не только храм украшенным живописью, но и написанной икону, долженствующую быть главным памятником славы Сергия. После грозного и разорительного нашествия Едигея в 1408 году прославление Сергия, «пособника» московских князей в деле объединения Руси и в борьбе с татарами, приобретает важное политическое значение. Около 1422 года Сергия канонизируют как святого, а Епифаний Премудрый пишет его житие и составляет «Похвальное слово»<sup>4</sup>. Возможно, что и заказ иконы «Троицы» Никоном «в похвалу» Сергию понадобился к этому времени.

Некоторые ученые считают невероятным, чтобы такое гениальное произведение, как «Троица», могло быть написано Рублевым в глубокой

старости, но не следует забывать, что творческие силы его еще далеко не иссякли в эти годы. Он с Даниилом смог расписать фресками и украсить иконами после Троицкого собора лавры Спасский собор в Андрониковом монастыре. К тому же икона Павла в иконостасе Троицкого собора, без сомнения рублевская, по мастерству выполнения вполне выдерживает сравнение с «Троицей».

Естественно видеть в «Троице» итог всей жизни и художества великого мастера.

\* \* \*

Вернее всего предполагать, что Андрей Рублев родился около 1360 года и умер в 1430 году в преклонном возрасте, «седины честные имея».

Когда ему было примерно двадцать лет, летописец, современник Рублева, под 1380-м годом сообщил, что месяца августа «злочестивый ординский паганый Мамай, собрав рати многы и всю землю Половецкую и Татарскую, и рати наняв фрязы и черкасы и ясы и с всеми поиде на великого князя Дмитрия Ивановича и на всю землю Русскую»<sup>5</sup>.

Объединенная мощная русская рать выступила из Коломны навстречу врагу 20 августа. Значение надвигающихся событий осознавалось повсюду: «И слышавше в граде на Москве, и в Переяславле, и во Владимире, и в Ростове, и на Костроме и во всех градах великого князя и всех князей Русских, что пошел князь великий за Оку и бысть в граде на Москве и по всем градом туга велика и плач горек и глас рыдания»<sup>6</sup>.

В поле «чистом и великом зело на усть Непрядвы реки. . . бысть побище месяца сентября в 8 день на Рождество святыя богородицы в субботу до обеда». Была «брань кренка зело и сеча зла»<sup>7</sup>.

Русские, выступая на защиту Родины, ощущали свою правоту и достоинство, что видно из слов, которые летописец вложил в уста Дмитрия Донского перед началом битвы: «Господи ты не повелел в чужие пределы преступати, я же, господи, не преступил. Сей же (то есть Мамай. — *Н. Д.*) приходяше как змия ко гнезду»<sup>8</sup>.

В это время в предельном напряжении народных сил в борьбе за свою независимость возросло национальное самосознание русских.

Иоанн на острове Патмосе.  
Миниатюра из «Евангелия Хитрово»



Были забыты и «неправда», и «братоненавидение», и «сребролюбие», и «неправедный суд», и «насилия»<sup>9</sup>, которые летописец считал злом, мешавшим объединению Руси.

Победа на Куликовом поле «сцементировала тогда еще плохо сложенное Российское государство, которому предстояло великое будущее»<sup>10</sup>, но события этой битвы, несмотря на радость надежд, которые они принесли, были в то же время для русских людей «невеселой годиною» и «горьким и претрашным часом».

Эти настроения нашли отражение в литературном произведении того времени, посвященном Куликовской битве, в «Задонщине». В ней сочетаются темы «жалости и похвалы»: жалость по убитым, похвала живым<sup>11</sup>.

«Задонщина» создана на основе воспоминаний о «Слове о полку Игореве». В ней звучит тема отплаты за поражение русских «диким полем» и воспевается конец «жалости земли Русской», как названо в ней бедственное время татарского ига. Такое осмысление событий свидетельствует о глубине и широте исторической мысли автора «Задонщины», воспитанного на трудах русского летописания с их поучительностью и неизменным призывом к героической защите земли Русской<sup>12</sup>.

Живым и горячим чувством, говорящим о возрождении нравственных сил народа, полно обращение «Задонщины»: «Князе и бояре и удалые люди, оставемте вся дома своя и богатство, жены и дети и скот, честь и славу мира сего получитьи, главы своя положите за землю Русскую за веру христианскую»<sup>13</sup>.

Был ли Андрей Рублев участником Куликовской битвы или нет — мы не знаем, но остаться в стороне от столь значительных исторических событий своего времени как русский человек и как художник, связанный с Москвой и Троице-Сергиевым монастырем, он не мог.

Крупнейшие сдвиги в области политической, связанные с образованием Русского государства и обусловившие «новые экономические и культурные явления в северо-восточной Руси»<sup>14</sup>, несомненно оказали влияние на творчество и мировоззрение Андрея Рублева. Ими объясняется то, что в произведениях Рублева и его содругов с особенной силой и глубиной проявилось стремление выразить свое осмысление религиозно-мифологических тем и желание придать всему изображенному русский характер и обличье, именно поэтому оказалась так важна роль этих художников не только в сложении стиля общерусского искусства, но и в объединении и в нравственном воспитании народа.

Эпоха XIV—XV столетий замечательна особой творческой напряженностью. Русь возрождается, восстанавливая разоренное татарами, и мучительно преодолевает феодальную рознь. Заметно растут города,



477428

Ангел. Миниатюра из «Евангелия Хитрово»



Апостол Андрей. Деталь фрески  
Успенского собора во Владимире



развивается торгово-ремесленная деятельность их посадов, что способствует осознанию ценности человека и проявлению его личной инициативы<sup>15</sup>. Все это создает условия для появления ростков критической и реформационной мысли.

Появляется усиленный интерес к внутренней жизни человека, к его просвещению и нравственному совершенствованию.

Демократизация культуры влечет за собой критику догматов и организации церкви, а также требования свободной проповеди и «поучения

книжного» для всех людей, перерастающие в еретические движения и вольномыслие<sup>16</sup>.

Наряду с этим в конце XIV и в XV веке возникает особенно много новых монастырей, многие из которых становятся крупными центрами образованности и культуры Древней Руси.

Монастыри, основанные Сергием Радонежским и его учениками, содействуют распространению влияния и культуры Москвы в Заволжье и на Севере и подчиняют свою деятельность государственным интересам.

В них составляются летописные своды, усиленно ведется собиранне и переписка книг, делаются переводы с греческого, болгарского, сербского языков, для чего русские монахи отправляются в трудные путешествия на Афон и в Константинополь, подобно Афанасию Высоцкому, любимому ученику Сергия. Люди, склонные к книголюбию, искусству и литературной деятельности, находили в монастырях наиболее подходящие условия для своего творческого труда.

Прославленный художник Дионисий Глушицкий, уроженец Вологды, современник Рублева, кроме своего художества известен как энергичный строитель церквей и основатель монастырей в Северном крае, которые он щедро украшал иконами и книгами. Его авторитет признавался в Ростове и в Москве. К сожалению, его художественное наследие почти не сохранилось.

Другой современник, из ближайшего окружения Рублева, Епифаний Премудрый, образованнейший писатель своего времени, автор жизнеописания Сергия Радонежского и Стефана Пермского, пишет о себе, что он, «грешный», «не зная покоя ползал семо и овамо» (то есть туда и сюда), путешествуя в поисках знаний. Описывая свою жизнь со Стефаном Пермским в Григорьевском Затворе в Ростове, славившемся своей библиотекой и образованностью монахов, он сообщает интересные подробности: «Помню ты очень любил меня; при жизни твоей я досаждал тебе, препирался с тобою о каком-нибудь событии, о слове, о стихе писания или о строке», и говорит о том, как они «обнощеваше и утреневаше» с мужами книжными и мудрыми, то есть проводили ночи до утра, вникая в смысл различных писаний<sup>17</sup>.





Ангел. Деталь фрески  
Успенского собора во Владимире

Описание Иосифа Волоколамского сохранило характерную черту в творческой жизни Андрея Рублева и его друга Даниила Черного. Он сообщает, что они «на самый праздник Светлого воскресения на седалищах сидя и перед собой имея божественные и всечестные иконы» на них неуклонно «взирали, исполняясь радости и светлости», и так поступали не только в тот день, но и в прочие дни, когда «живописательству не прилежаху», то есть когда не занимались живописью<sup>18</sup>.





Андрей Рублев.  
Апостол Павел. Из Звенигород-  
ского чина. Деталь

✓ Нам ничего неизвестно о раннем периоде творчества Андрея Рублева. Только признанные мастера, выполнявшие особо ответственные заказы, изредка упоминались летописцами, и вот под 1405 годом летопись сообщает, что «чернец», то есть простой монах, Андрей Рублев принимает участие в росписи великокняжеского Благовещенского собора в Московском Кремле вместе с прославленным художником Феофаном Греком и опытным в живописи старцем Прохором с Городца. Его имя, как младшего, стоит на третьем месте.

Помогая Феофану Греку, поражавшему москвичей свободной смелостью живописи и «нарочитым» (исключительным) искусством украшать книги, «чернец» Андрей Рублев должен был думать не только о придании своей живописи особого изящества и величия, чтобы достойным образом украсить храм великого князя, но и учитывать все особенности искусства сурового и мудрого Грека.

В сохранившемся до наших дней иконостасе Благовещенского собора характерные черты живописи Рублева не нашли яркого отражения. Только серебристый, более светлый, чем у старших мастеров, колорит некоторых икон из праздничного ряда да лирически нежное склонение юного мученика Дмитрия Солунского говорит об иной художественной манере младшего помощника.

В ближайшие годы, как бы соревнуясь с Феофаном в искусстве украшения книг, Андрей Рублев создает прекраснейшую рукопись с миниатюрами — Евангелие Хитрово, называемое так по имени его обладателя в XVII веке — боярина Богдана Матвеевича Хитрово.

Своеобразие и обаяние стиля Рублева в этом произведении проявились 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, до подвижных букв из гибких стилизованных растительных элементов, полностью, силы и всеобъемлющей ласковости.

Лучшие традиции искусства палеологовского возрождения претворились у Рублева в новое качество по стилю и духу вполне индивидуальное, национально-русское, полное просветленной жизнерадостности.

Что Рублев украшал евангелие Хитрово свидетельствует особенная светлость живописи, близость к фрескам во Владимире и глубина замысла, как, например, в изображении Иоанна на острове Патмосе.



Андрей Рублев. Спас. Деталь

Мощный и взволнованный как пророк Иоанн, обернувшись назад, внимает откровению, нисходящему на него в виде голубого луча. Как бы боясь пропустить что-либо из воспринятого, он обращается к своему юному ученику Прохору, с прилежным вниманием вписывающему на свиток текст о творческой силе слова, как свете «просвещающем всякого человека, грядущего в мир».



Андрей Рублев. Спас. Из Звенигородского чина. Деталь

Склонения скалистых гор ритмически вторят движениям людей и тянутся к лучу света. Пейзаж, озаренный голубым и розовато-золотистым светом, кажется одухотворенным, а причудливые деревья — одушевленными.

С поразительной наглядностью и поэтической образностью передает художник суть философской темы, своими истоками восходящей к учению Платона о «божественном Эросе», претворенному позднее в учение о логосе, то есть слове любви, проникающем все мироздание.

В 1408 году летописи сообщают, что Андрей Рублев вновь выполняет заказ великого князя Василия Дмитриевича, продолжающего дело, начатое его отцом, — восстановление древних храмов поры былой независимости Руси. И опять имя Рублева скромно стоит вторым после его старшего друга, а возможно и учителя, Даниила Черного. Они направляются во Владимир заново украшать живописью Успенский собор, построенный во второй половине XII века сыновьями Юрия Долгорукого Андреем Боголюбским и Всеволодом Большое Гнездо и обветшавший за время татарского ига.

Для Андрея Рублева и Даниила Черного Владимир с его великолепными храмами и строгой прелестью их живописи был символом величия Русской земли. В нем оживали для них предания и правдивые сказания летописей о былой славе и трагедии разорения Руси татарами.

Действительность была еще такова, что «ограды» во Владимире в то время не было, то есть укрепления его еще не были восстановлены, а опасность татарских набегов далеко не миновала. Летом 1408 года Андрей Рублев и Даниил Черный украсили Успенский собор фресками и иконами, а 1 декабря того же года пришел Едигей к Москве со всей «силой татарской», и рассыпались татары от земли Рязанской до Галича и до Белоозера «аки злые волки». «И бысть тогда по всей Русской земли всем христианом туга велика и плач неутешим и рыдание и кричание... вси бо подвижошася и вси смутишася, многи бо напасти и убытки всем человеком здешася и большим и меньшим и ближним и дальним». Все были в «туге и скорби мнозе и печалию одержими»<sup>19</sup>. А в 1410 году нижегородский князь послал «изгоном» к Владимиру татарского царевича Талычу со своим боярином Семеном Карамыше-

Даниил Черный и Андрей Рублев  
за работой в Троицком соборе.  
Миниатюра из «Жития Сергия  
и Никона Радонежских»



вым, которые жестоко расправились с жителями Владимира. Многие были иссечены и ограблены. В Успенском соборе был замучен его ключарь Патрикей, не выдавший спрятанных под его сводами людей и драгоценную «кузнь» (изделия из металла). «Сна же злоба, — скорбно заключает летописец, — склочися от своих братий христиан»<sup>20</sup>.

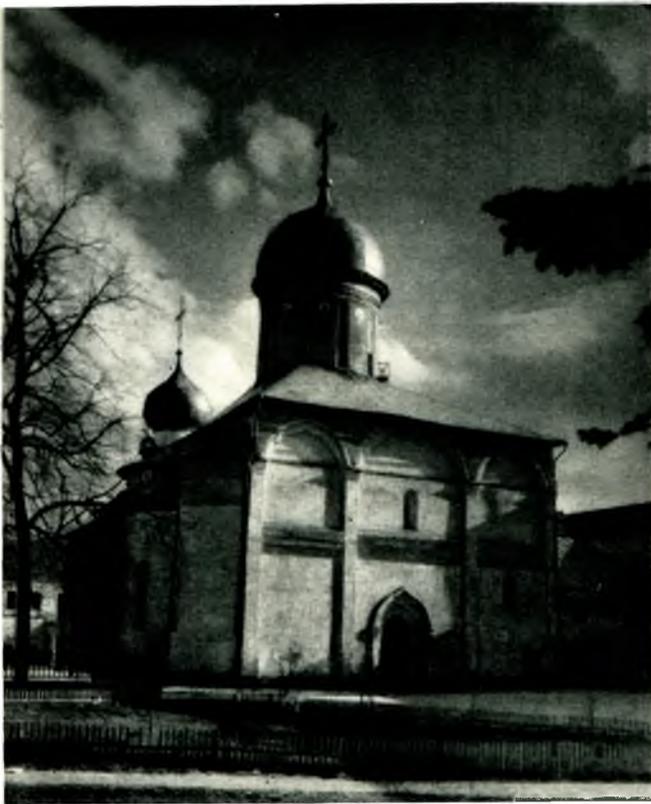
Суровая действительность того времени, однако, своеобразно претворялась в сознании и искусстве Андрея Рублева и его друга. Среди раздоров они показывали единодушие, среди жестокостей — поддерживали веру в доброту и человечность. В их творчестве раздумье и сосредоточенность как бы успокоили напряженность чувств предшествующего времени, смягчили строгость его образов. Их искусство

поддерживало духовные силы народа, обнаруживая и показывая в художественных произведениях его нравственные достоинства. Фрагменты композиции Страшного суда, сохранившиеся от росписей Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе во Владимире, свидетельствуют об этом.

Вся картина грядущего конца мира, расчлененная на отдельные сцены, нисколько не пугает зрителя. Художники не сосредоточивают его внимания на возмездии за грехи, наоборот, для них Страшный суд — это начало «царства праведных», в котором не будет места «зlobe». В нем художники показывают осуществление глубоко народной мечты о восстановлении справедливости, попираемой в окружающей жизни.

Апостолы, праведники, подвижники на фресках Успенского собора — это душевно мягкие, но стойкие люди с типично русскими лицами. Такие образы создавались на основе наблюдений окружающей жизни и размышлений о том, кому же можно верить навечно судьбы человечества.

Самозабвенно заступаются за род человеческий Богоматерь и Предтеча, сосредоточенно думают или доверчиво общаются друг с другом



Троицкий собор в Загорске

апостолы, за ними сонмы ангелов, задумчивых, вдохновенных, просто-душно доверчивых. Сплоченными группами шествуют праведники, готовые на подвиг. Все, каждый по своему, принимают участие в происходящем, все взволновано и оживлено легким стройным движением.

Возвышенное, то есть нравственно высокое, дано художниками как глубоко человеческое, пространственно и духовно близкое. Облечено оно в ясные, ритмически и колористически согласованные истинно монументальные формы. Иконы, сохранившиеся из иконостаса Успенского собора, и поныне поражают величию простоты и необычайной душевной мягкостью образов, созданных московскими художниками под обаянием былого Руси в «старом Владимире».

Вскоре после росписи Успенского собора Рублевым был создан знаменитый «Звенигородский чин», названный так по месту его обретения в городе Звенигороде. Его образы как бы предчувствовались в миниатюрах Евангелия Хитрово и фресках Успенского собора. Только в чине все оказалось приподнято на высшую ступень обобщения и монументальной внушительности.

В образе Спаса отразилась как бы вся мощь творческих сил гениального мастера, готовых излиться в окружающий его мир. Рублевский Спас полон внимания к человеку, способен все понять, он воплощение благожелательности и справедливости.

Апостол Павел — это особая тема в творчестве Рублева. Павел у него всегда мудрый «учитель любви» с чертами античной благородной простоты и разумности. В «Звенигородском чине» его образ поднят на уровень общечеловеческого идеала мыслителя, утвердившегося в полном равновесии своих душевных сил, преодолевшего противоречия ума и сердца.

Древнерусские художники издавна воплощали в образах ангелов свои представления об идеальной духовной и физической красоте, но в образ архангела Михаила из «Звенигородского чина» Андрей Рублев вложил столько целомудренно-нежных чувств, что он стал как бы гением трогательной любви, живущей искони в сердце русского человека к «многими красотами украшенной светло Русской земле», подобной которой «нет страны на этом свете».

«Звенигородский чин» свидетельствует не только об исключительно высокой художественной культуре, но и о душевной чистоте и нравственном здоровье его творца, а также и о том, что, несмотря на тяжесть жизненных испытаний, у русского народа нашлись учителя, ценители и условия, давшие возможность так полно проявить себя великому гению, каким был Андрей Рублев.

«Не случайно появление величайшего русского художника XV века Андрея Рублева именно в среде московских иконописцев, в среде монахов Троицкого монастыря... В XIV веке знание греческого языка в Москве не было редкостью, как не были редкостью образованные повизантийски русские люди... греческое просвещение в Московской Руси еще более распространялось во второй половине XIV века, когда было построено несколько больших монастырей, основанных митрополитом Алексеем и его учениками», и среди них Андроников, иноком которого впоследствии становится Андрей Рублев<sup>21</sup>.

Недостаток биографических данных об Андрее Рублеве несколько восполняется изучением его произведений. Краткий обзор их необходим для понимания его «Троицы», явившейся итогом не только всей его жизни, но и многовекового труда всего русского народа над созданием своей национальной культуры.

Образованные люди того времени, которых было немало, а следовательно, и Андрей Рублев, знакомы были с византийским искусством и литературой, в творениях которых еще сильны были отголоски античной и неоплатоновской мысли. Они воспитывались на глубоко гражданственных и патриотических идеях древнерусского летописания и народной поэзии. Они были чутки к красоте природы и поэтической образности псалмов и других высокохудожественных литературных произведений.

Жизнь и творчество Андрея Рублева были посвящены исканию совершенного человека. Смыслом искусства для него было создание образов, передающих его возвышенную духовную красоту. В своем искусстве он стремился передать мечту о свободном человеке. Этим объясняется то огромное впечатление, которое произвело его творчество на народное сознание.

Более чем через сто двадцать лет после его смерти, в царствование Ивана Грозного, в 1551 году, когда вопросы искусства стали делом государственной важности, было вынесено постановление Стоглавого собора, как бы канонизировавшее народную славу Рублева. В нем говорилось о том, что иконы троицы следует писать, как писали греческие иконописцы, как писал Андрей Рублев и прочие прославленные иконописцы<sup>22</sup>.

Даже после того как многие творения Андрея Рублева погибли или были скрыты под позднейшими записями, его слава не угасла.

В XIX веке, когда уже давно была потеряна связь его имени с подлинными его произведениями, ему приписывали все, что вызывало особое восхищение у собирателей древних икон. Исторические сведения о нем тщательно собирались.



Андрей Рублев. Троица. Деталь. Средний и левый ангелы

СОДЕРЖАНИЕ  
И  
СИМВОЛИКА  
ТРОИЦЫ

Первая попытка открыть истинный творческий облик Андрея Рублева относится к 1904 году, когда была подвергнута научному обследованию и реставрации наиболее достоверное его произведение, знаменитая «Троица». Реставратор В. П. Гурьянов пишет<sup>23</sup>, что ученые и художники, страстно желавшие увидеть наконец творение легендарного Андрея Рублева, были изумлены, когда после снятия оклада увидели посредственную палехскую<sup>24</sup> живопись конца XVIII века. Это был результат последней «реставрации», как она понималась ранее, то есть это было последнее поновление, скрывшее под собою древнюю живопись оригинала.

Всем стало ясно, что ученые XIX века не могли видеть живописи Рублева. Они могли только угадывать через непроницаемую броню оклада и сплошную запись XVIII века намеки на гениальный замысел мастера. Восхищаясь «Троицей» даже в ее искаженном виде, они усматривали в ней черты итальянского искусства эпохи Возрождения, которое было для них мерилom всего прекрасного.

Освобождая «Троицу» от позднейших записей, реставратор Гурьянов, однако, не снял их все до конца, и, несмотря на это, «Троица» предстала перед изумленными исследователями как подлинное открытие древнерусского искусства.

В ту пору ученые и собиратели стали увлекаться новгородской школой живописи XIV—XV веков и все самое колоритное и сильное по живописи склонны были приписывать Новгороду. Поэтому не удивительно, что вновь открытое произведение и сам прославленный художник были отнесены к явлениям новгородской культуры на московской почве. Это означало в то время наивысшую оценку творчества Андрея Рублева и художественного качества его «Троицы».

Несмотря на важность открытия и всеобщее восхищение великим творением, духовенство потребовало вновь закрыть «Троицу» сплошным драгоценным окладом.

Окончательное освобождение «Троицы» из-под оклада и завершение ее реставрации, то есть снятие последних записей, произошло только после Великой Октябрьской революции, в 1919 году, после чего

она стала обозрима для всех как произведение искусства и доступна для изучения.

Вскоре после этого началось подлинное возрождение художественного наследия Андрея Рублева.

Следуя указаниям летописей и других исторических источников, советские ученые и реставраторы начали поиски и раскрытие произведений Рублева и художников его круга. Их наследие оказалось значительным как по количеству, так и по высокому художественному качеству.

В результате этих совместных трудов ученых и реставраторов была открыта московская школа живописи, а творчество Рублева заняло первенствующее место в истории древнерусского искусства.

После Великой Отечественной войны трудами советских историков, археологов, литературоведов и искусствоведов вопросы древнерусской культуры во многом получили новое освещение. В свете новых исследований стало закономерным появление в Москве в XIV—XV веках такого гениального художника-мыслителя, как Андрей Рублев. В его творчестве идеи гуманности, вызванные к жизни осмыслением исторической действительности и любовью к Родине, поднялись на уровень общечеловеческих ценностей и нашли свое достойное художественное выражение.

В искусстве Андрея Рублева и всего XV столетия с наибольшей яркостью проявились глубоко народные основы русской культуры, длинной цепью преемственности связанной с древними культурами античности и Востока.

\* \* \*

С самых первых веков возникновения христианства события ветхозаветной истории принято было рассматривать как прообраз истории новозаветной.

Так, например, изображение ветхозаветной троицы в виде трапезы трех странников у праотца Авраама и его жены Сарры под дубом мамврийским с древнейших времен прообразовало евангельскую тайную вечерю и установленное на ней таинство евхаристии (благой жертвы).



Андрей Рублев. Троица. Деталь. Средний и левый ангелы

Еще первыми исследователями было отмечено, что «Троица» Рублева дана как образ евхаристии<sup>25</sup>. Затем М. В. Алпатов указал, что композиционный круг в «Троице» символичен и выражает догмат о единстве божества в трех лицах как идею единства, объединяющего собою множественность. Он заметил также, что для ясности выражения этой идеи Рублев отказался от изображения подробностей гостеприимства Авраама: угощения странников Авраамом и Саррою, заклания тельца и т. п. Не отрицая зависимости «Троицы» от искусства

Византии, он установил оригинальность и значительность ее художественного замысла<sup>26</sup>.

В работах историков, литературоведов и искусствоведов существует единодушное мнение, что идея единства для Руси XIV—XV столетий, то есть эпохи сложения Русского государства, была самой действенной. Епифаний Премудрый в житии Сергия Радонежского, написанном им в начале XV века, не случайно упоминает, что первый построенный им храм Сергий посвящает троице, чтобы взиранием на него побеждался страх перед ненавистною раздельностью мира<sup>27</sup>.

Если «Троица» была написана накануне кончины великого князя Василия Дмитриевича, умершего в 1425 году, после которой последовала почти полудековая феодальная распря из-за великого княжения Московского его сына Василия со своим дядей Юрием Звенигородским и его сыновьями, весьма вероятно, предчувствуемая в Москве и Сергиевом монастыре<sup>28</sup>, то «Троица» Рублева могла прозвучать как голос самой Руси, призывающей к миру и единству.

Юрий Звенигородский, воздвигая белокаменный собор над прахом Сергия, возможно, искал поддержки в Троице-Сергиевом монастыре своим притязаниям на великокняжеский престол Москвы.

Насколько символика троицы и следующего за ней праздника святого духа была распространена и являлась многозначительной для народных движений, направленных к национальному объединению, свидетельствует факт, что народный трибун Кола ди Риенци, поднимая в Риме народное восстание против феодалов в 1347 году, наметил день восстания в праздник троицы, как канун духовая дня, прообразовавшего грядущее тысячелетнее «царство святого духа», в которое верили иоанхимиты. Позднее Кола был посвящен как вождь народа, не имеющий аристократического происхождения, в рыцари святого духа для повышения своего престижа в сношениях с феодальными государствами<sup>29</sup>. В своем письме к папе Кола ди Риенци, сообщая о своем короновании и посвящении в рыцари святого духа, говорит, имея в виду, что при нем прекратятся феодальные распри: «... безбожный звон оружия и жесточайшее изливание христианской крови сгинут, и везде будет процветать мир»<sup>30</sup>.





Андрей Рублев. Троица. Деталь. Левый ангел

Андрей Рублев. Троица.  
Деталь. Голова левого ангела



То, что идея троицы иногда понималась на Руси в эпоху Рублева как идея мира и любви, видно из того, что враждующие князья тверские и кашинские после тщетных и многократных попыток к примирению наконец помирились в троицын день<sup>31</sup>.

Многие века трудилась мысль человечества над идеей троичности. Христианство, завоевывая образованный эллинистический мир, во многом принуждено было учитывать его философские учения<sup>32</sup>.

Споры о догмате троичности, создававшемся в эпоху вселенских соборов, были проникнуты учением неоплатонизма о творческом акте мироздания, о логосе, то есть слове, в котором выражена вся премудрость и закономерность творческой воли, о единстве троичности как трех проявлениях единого начала, о союзе трех добродетелей, которые превратились в христианстве в «триpletную троицу» — вера, надежда и любовь.

Восприятие «Троицы» Андрея Рублева просто и доступно каждому, но ее содержание безгранично глубоко и многогранно. Она пробуждает самосознание человека.

Поэтическая образность и символика «Троицы» идут из глубокой древности. Такие символы, как трапеза, чаша, древо, гора, круг, крылатые существа и т. д., известны с близкими значениями почти во всех древних культурах Востока и Запада.

Глубокая осмысленность этой образности и символов в эпоху Рублева основывалась не только на непосредственном жизненном опыте, но и на «прилежном чтении» без которого «человек не может постигнуть тонкости помыслов».

На образцах византийской литературы в то время воспитывались все образованные люди христианского мира. Она отвечала запросам людей, стремившихся к нравственному усовершенствованию и созерцательной жизни.

Учения неоплатоников о троичности, проникавшие в христианство, оказывали также воздействие на суфизм и отразились в творчестве великих поэтов Персии<sup>33</sup>. Идеи неоплатонизма о благе, навеянные Дионисием Ареопагитом, присутствуют у грузинского поэта XII века Шота Руставели в «Витязе в тигровой шкуре»<sup>34</sup>. Триpletная троица добродетелей исповедуется гением итальянской поэзии Данте. Общая идея его «Божественной комедии» посвящена приближению к познанию троицы, то есть к «раю», и удалению от нее, то есть к «аду». Данте развертывает тему в ее динамическом аспекте, а Рублев дает ее как образ жизненной закономерности, как вечное дыхание жизни.

Символика «Троицы» и «Божественной комедии» во многом близка, вплоть до деталей.

Из всего сказанного явствует, что мысль и творчество Андрея Рублева вливались в общее русло человеческой культуры и искусства того времени.

Созерцание «Троицы» дает человеку радость обретения душевного равновесия, тишины и умиротворенности. Обычно о ней говорят: ее цвет звучен, линии певучи и ритмичны, она гармонична и т. д. К этому можно добавить, что она, как музыка, способна затрагивать чувства, невыразимые словами.

Как поэзия в искусстве слова приближается к музыке, так и живопись «Троицы» музыкальна и поэтична. Рублев был бесспорно величайшим поэтом в живописи.

\* \* \*

Идейным и композиционным центром «Троицы» является чаша с головою жертвенного тельца, прообразующего агнца новозаветного, то есть душу Христа. Она означает любовь, готовую жертвовать собой.

Вокруг престола с чашей группируются три задумчивых ангела. Они образуют как бы замкнутый круг — символ света, вечности и любви. Трапеза ангелов символична.

Древнейшим символом пищи духовной в истории человечества является трапеза, пир. По словам византийского писателя VI века Исаака Сириянина, «любовь есть упоение души», она есть «пища ангельская» и «любви достаточно, чтобы напитать человека вместо пищи и питья. . . и когда достигнем любви, тогда. . . путь наш совершен, и пришли мы к острову тамошнего мира, где отец, сын и дух святой», то есть достигается созерцание троицы<sup>35</sup>.

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



Андрей Рублев. Троица.  
Деталь. Голова среднего ангела

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

С тихой грустью, любовно склоняет средний ангел голову к ангелу, сидящему от него справа. Он как бы вопрошает и убеждает. Опустив руку на престол, он жестом благословения как бы указывает на чашу — символ жертвенной любви.



Андрей Рублев. Троица. Деталь. Средний ангел

Поза ангела, к которому он обращается, несколько напряжена, он сидит прямо, на его лице тень скорби. В задумчивой сосредоточенности он поднял руку и благословляет чашу, как бы изъявляя согласие на ее приятие.

Покорно склоняется в сторону среднего погруженный в тихое раздумье третий ангел. Легкая гора над ним ритмически вторит его движению. Жест его правой руки, покоящейся на престоле, направлен тоже в сторону чаши. Всем этим завершается полное единство действия.

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

Общение ангелов безмолвно, оно только мысленное. Склонение и самоуглубленный взгляд среднего ангела как бы внушает правому мысль о необходимости жертвы.

Едва приметное в ответ движение глаз вверх дает понять, что тот воспринял повеление и размышляет о нем.

Покорно и задумчиво склонение третьего ангела в сторону среднего. В его облике отражены мир, тишина и согласие, завершающие все действие.

Необыкновенная душевная чуткость Андрея Рублева в «Троице» обрела поразительное по своей тонкости художественное воплощение.

В его творении через богословскую оболочку ясно проступают глубокая философская мысль и знание человека.

Еще эллинистически образованные авторы раннего христианства пытались видеть в «строе познания... параллель троичности божественных ипостасей». «Отец» — обозначал для них объект познания, «сын» — сам акт познания, а «дух» — деятельность воли, направляющей познание «на объект познания и связующий их между собою»<sup>36</sup>.

Точного раз и навсегда установленного правила для обозначения лиц троицы в иконописи, по-видимому, не было. Отсутствие такого правила вызывало споры и послужило поводом для обсуждения вопроса на Стоглавом соборе при Иване Грозном.

Текст Стоглава гласил: «У святей троицы пишут перекрестие, овни у среднего, а иныя у всех трех, а в старых письмах и в греческих подписывают святая троица, а перекрестия не пишут ни у единого, а ныне подписывают у среднего ИС ХС святая троица, и о том рассудити от божественных правил. Како ныне то писати».

О том ответ: «Писати иконописцам иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали и как писал Оидрей Рублев и прочии пресловущие иконописцы и подписывати святая троица, а от своего замышления ничтоже претворяти»<sup>37</sup>.

У современных исследователей нет единства по вопросу о том, какое лицо троицы обозначает каждый из ангелов рублевской «Троицы».

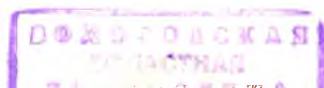
Многие полагают, что средний ангел является не первым, а вторым лицом, то есть богом-сыном, Христом. Они основываются на том, что часто нимб среднего ангела имеет перекрестие и обычные буквы «б» «ѡ» «у» («сый», т. е. сущий) и, кроме того, на его хитоне есть полоса, называемая клавом, которой украшается одежда Христа. Тем не менее встречаются изображения троицы, на которых нимбы всех трех ангелов имеют перекрестия и обычные буквы Христа. Кроме того, в руках всех трех ангелов бывают свитки, символы учительства, обычные у Христа.

Так как считалось, что понятие о божестве доступно человеку только через воплощение Христа, то вся троица есть его идеальная душа, в его земной жертвенной миссии. То же значение сохраняется и в том случае, когда особо отмечается только средний ангел: в виде трех ангелов даны три его ипостаси (сущности) — отца, сына и духа, — которые в троице нераздельны<sup>38</sup>.

Очень важным памятником, вышедшим из круга старших современников Рублева и связанным с именем Стефана Пермского, просветителя зырян и друга Сергия Радонежского, является так называемая зырянская «Троица», находящаяся в собрании Вологодского краеведческого музея.



Андрей Рублев. Троица. Деталь. Правый ангел



Андрей Рублев. Троица.  
Деталь. Голова правого ангела



По преданию, она была принесена к зырянам Стефаном Пермским в 70-х годах XIV века. На ней внизу имеется большой текст из Библии о гостеприимстве Авраама на зырянском языке с прибавлением сверх библейского текста слова «угощая»<sup>39</sup>. Нимбы всех трех ангелов имеют перекрестия с обычными греческими буквами, обозначающими Христа. В руках ангелов свитки и, кроме того, на фоне возле них киноварные надписи на зырянском языке: у левого (от зрителя) «и Пи», то есть «и Сын», у правого (от зрителя), «и Пылтос», то есть «и Дух», надпись

у среднего до реставрации читалась «Ай», то есть «Отец», после реставрации оказалось, что древняя надпись не сохранилась, но, поскольку она есть у двух других, ясно наименование третьего ангела — «Отец». Таким образом, Стефан Пермский, рассчитывая на малую просвещенность зырян, старался, чтобы смысл «Троицы» был предельно ясен. Расположение ангелов зырянской «Троицы» очень близко к «Троице» Рублева, и, вероятно, значение их одинаково.

Священная чаша, пройдя долгий путь развития, начиная с Индии и Китая, через всю историю человечества, имела значение «чаши жизни», «хранилища бессмертного напитка», «чаши мудрости» и т. д. В средние века на основе ее христианского значения слагается поэтическая повесть о «чаше святого Грааля» как символе стремления человечества к своему нравственному идеалу<sup>40</sup>.

Чаша издавна вошла в русскую народную поэзию как «чаша смертная». Ее тема не раз звучит в «Слове о полку Игореве», где пир и вино обозначают поле битвы «храбрых русичей». В «Повести о разорении Рязани» (татарами) повторяется как рефрен «все равно умреша, смертную чашу пиша». В описании битвы на Куликовом поле русские сыны испивают «смертную на брани чашу» и т. д.

Для Рублева и людей его времени чаша в «Троице», без сомнения, была средоточием самых глубоких чувств, связанных с реальной жизнью. Только трагизм этой героической темы претворен Рублевым в настроение светлой печали. В его «Троице» смертная чаша — залог «жизни будущего века».

За каждым из трех лиц «Троицы» дана его эмблема. За средним — древо. Оно означает не только дуб мамврийский библейского повествования, но и «древо жизни», «древо вечности», путь к которому после изгнания из рая первых людей повелено было заградить «серафиму с пламенным обращающимся мечом» (кн. Бытия, гл. 3, 22). Согласно христианской символике, оно могло быть символом воскресения<sup>41</sup>.

В византийской литературе «древо жизни» есть «любовь, от которой отпал Адам»<sup>42</sup>.



Андрей Рублев. Троица. Деталь. Руки правого ангела

«Древо вечной жизни» столь же распространенный символ, как трапеза и чаша, и известен почти всем народам мира с глубокой древности.

За вторым лицом троицы возвышаются легкие, стройные палаты эллинистического характера. В Библии в Псалтири (поэтические псалмы царя Давида, псалтирь — струнный музыкальный инструмент) «дом», «палаты» — очень употребительный художественный образ, означающий сферу радостного вдохновенного познания.

Созидание внутреннего мира человека в христианстве уподоблялось труду зодчего и называлось «домостроительством». Поэтому Христос именовался «домостроителем». Иоанн Лествичник, византийский автор VII века, в своей «Лествице» (подразумевается лестница духовного совершенствования), известной русским людям с XI века, говорит: «безмолвник бывает кроток и весь дом любви» (безмолвник — человек, всецело предавшийся помыслам о смерти и вечной жизни)<sup>43</sup>.

За третьим лицом троицы возвышается гора — древнейший символ всего возвышенного. Таинственность и неизведанность величественных горных высот всегда действовала на воображение людей, заставляя в своих мифах населять их божествами. В Библии гора есть образ «восхищения духа». Поэтому все особенно знаменательные события



Зырянская Троица. XIV век

в ней происходят на горе, например: получение Моисеем скрижалей закона на горе Синай, преображение на горе Фавор, вознесение на горе Елеонской и т. д. Выражение «приидите, взыдем на гору и в дом бога нашего» особенно часто встречается в псалмах царя Давида, которые принято было на Руси заучивать наизусть даже неграмотным людям.

Афонские писатели XIV века, определяя действие третьего лица троицы, называют его «силой», возвышающей душу «выше всякой видимой твари». Такое же понимание этого символа заставило и Рублева изобразить над ангелом-утешителем легкую гору.

Изображение трех лиц божества в виде ангелов со странническими жезлами в то время было так же полно глубокого смысла. Христос за его земную миссию самоотречения, как и аскеты, ему подражающие, назывались странниками<sup>44</sup>.

В задумчивости ангелов «Троицы» Рублев отразил характерный для его эпохи труд мысли, направленный на воспитание в человеке самоотверженности для жизни и смерти во имя любви. В свете таких представлений о духовной деятельности человека особым смыслом наполняются выражения современников Рублева, встречающиеся в летописи и литературных произведениях: «Троицей живем движемся и есмы».

\* \* \*

Содержание «Троицы» Рублева многогранно. В ней отразился многовековой труд мысли о троичности и представления о творческом акте мироздания, основанные на философских учениях эллинистического мира.

Воззрение на второе лицо троицы как на начало действия, энергии в акте мироздания было распространено в христианской литературе под влиянием учения Плотина<sup>45</sup>.

При рассуждении о творческом аспекте бога-сына обычно привлекался текст пророчества Исайи об «ангеле великого совета» как премудрости, присущей миротворению, и отсюда возникало представление о том, что бог-отец вечно беседует со своим сыном-словом.

В конце XIV столетия митрополитом Киприяном были привезены в Москву переводы трудов Дионисия Ареопагита, произведения которого были наиболее распространенными проводниками идей неоплатонизма не только на Руси, но и на Западе. Они содействовали развитию гуманистической мысли эпохи Возрождения<sup>46</sup>.

Мысль о внутреннем собеседовании божества в процессе творческого акта была результатом внимания к внутреннему миру человека и психологии его творчества.

Развиваясь на почве христианства, идеи неоплатонизма превратились в учение о союзе трех добродетелей: веры, надежды и любви. Особую завершенность оно получило в «Лествице» Иоанна Лествичника.

Вера в любовь и надежда на приобщение к ней считались неизменно слитыми чувствами. Выше и больше всех почиталась любовь. Поэтому надежда называлась «дверью любви» и любовь же являлась «источником веры». Сама любовь именовалась «упоением души». Считалось, что слово о любви известно ангелам, а потому они признавались в этом «наставниками человеков».

Иоанн Лествичник, прибегая к древней символике, обозначающей источник жизни, уподобляет веру — лучу, надежду — свету, а любовь — кругу солнца, «все же они составляют одно сияние и одну светлость».

В «Божественной комедии» Данте «... в мире не стяжавшие вины, но тройцы добродетелей священной не знавшие» и «нищий верой» Виргилий «от мученья всякого свободны», и все же заключены в «страшной» области ада, которая «лишь мраком да тоскою неисходной, не стонами, но лишь вздохами полна»<sup>47</sup>.

О том же понимании великим поэтом тройцы добродетелей и символики цвета, с ней связанной, свидетельствуют следующие стихи: «Но клятва эта власти не имеет нас от любви предвечной навсегда отторгнуть коль надежда зеленеет у нас в душе»<sup>48</sup>.

В свете представлений о триничности как творческом акте и внутреннем собеседовании в сфере действия трех добродетелей «Тронца» Рублева раскроется в новом плане человеческих чувств. Средний ангел — любовь, «источник веры» — побуждает к действию силу, способ-

ную даже «горы передвигать», и жертвенное самоотверженное действие совершается и вдохновляется надеждой на приобщение к любви<sup>49</sup>.

Единство троичности, уподобляемое солнцу и вечному круговращению вещей, воспевалось неоплатониками и византийскими авторами. Эти гимны могли быть известны Рублеву через творения Дионисия Ареопагита и других авторов<sup>50</sup>. Они действовали на поэтическое воображение художника-мыслителя, каким он был. Наделенный всеобъемлющим умом и любящим сердцем, Андрей Рублев дышал воздухом вечности. Как подлинный поэт, он воспел в «Троице» любовь к жизни и любовь к любви. «Троица» является живым воплощением деятельной любви, философски осмысленной на основе глубокой веры Андрея Рублева и русских людей его времени в силу любви и человечности.



Андрей Рублев. Троица. Деталь. Руки среднего ангела

ХУДОЖЕСТ-  
ВЕННЫЙ  
АНАЛИЗ  
ТРОИЦЫ

Раскрытие идейного содержания «Троицы» необходимо для анализа ее живописи и стиля, так как они неразрывно между собою связаны и взаимно обусловлены. Композиция «Троицы» подчинена идее круга, которая, как указывалось выше, имеет символическое значение вечности, любви, солнца и единства, объединяющего множественность. Своеобразие ее построения у Рублева заключается в том, что изображение не вписывается в круг, как это часто делалось в итальянском искусстве, а фигуры ангелов Рублев располагает так, что они сами образуют круг<sup>51</sup>. Грани палат, горы и подножий ангелов образуют восьмигранник, в который вписаны ангелы и который вторит теме круга. Сам по себе восьмигранник тоже символизировал вечность, так как число восемь у древних евреев почиталось священным, посвященным будущему веку<sup>52</sup>. Это согласуется с древними литургическими толкованиями, в которых праздник Троицына дня являл собой «образ будущего века»<sup>53</sup>. Круг в «Троице» как бы постоянно создается линиями, совершающими круговое движение, которое столь характерно для нее. Порвав окончательно с более ранним и более примитивным принципом слагаемости элементов композиции, Рублев достиг совершенной замкнутости, цельности и подлинно синтетического единства живописного образа<sup>54</sup>. Это явилось следствием целостности его художественного и философского мировоззрения.

Завет истинно античной мудрости звучит в словах Исаака Сириянина: «Всякую вещь красит мера. Без меры обращается во вред и почитаемое прекрасным». Это наставление соблюдено в «Троице» Рублева. Расположение масс и пропорции предметов в ней, начиная от доски иконы и до прямоугольного углубления в престоле, включено в строгую систему соотношений. В ней все проникнуто единой закономерностью; в ней нет ничего случайного, что могло бы иметь значение само по себе, без отношения к целому. Существуют в ней и тонко продуманные возможности отступлений от строгого построения, как в лучшую пору античного искусства, когда художники умели быть свободными в пределах строгих правил эстетических канонов. Желая обратить особое внимание зрителя на чашу, являющуюся идейным центром изображения, и на среднего ангела, склонение которого предельно эмоционально

выражает милосердие и любовь, Рублев сместил чашу и руку, на нее указующую, несколько вниз и вправо от центра иконы, а голову среднего ангела несколько влево от основной вертикали построения. Зритель действительно воспринимает их поэтому в первую очередь.

В иконописи основным композиционным принципом, как и в античном искусстве, является организация плоскости. Характер расположения предметов на плоскости в основном создает то или иное впечатление от произведения. Отсутствие тесноты и невесомость масс, создающие впечатление свободного и даже воздушного пространства, в эпоху Рублева делаются отличительными признаками стиля изобразительного искусства.

В произведениях древнерусского искусства предметы чаще всего оказываются устойчивыми в некоей среде, но не на земле, так как в них не соблюдается закон притяжения. В них почти отсутствуют пирамидальные композиции с широкими основаниями, столь характерными для западного искусства. Часто основное композиционное впечатление создает фигура, расширяющаяся в середине, иногда прямо ромб, и даже треугольник, повернутый основанием вверх, которому устойчивость придают расположенные по бокам группы людей или массы гор. Таковы, например, композиции «Спас в силах», «Вознесение», «Сошествие во ад» и другие.

Часто фигуры людей в иконах обретают легкость оттого, что опираются на кончики пальцев ног и на острые свисающие концы одежд. В творчестве Рублева и мастеров его круга эти приемы делаются обязательными и особенно выразительными. Примером может служить огромная фигура богородицы в темном одеянии из иконостаса Успенского собора во Владимире из так называемого «Васильевского чина», которая кажется легкой оттого, что композиционно она опирается на острые концы мафория (покрывала), напоминающие крылья. Такие же острые свисающие концы гиматиев облегчают фигуры ангелов «Троицы». Кончиками ног они едва касаются подножий. Прямые расширяющиеся кверху линии этих подножий как бы приподнимают их вверх и делают невесомыми. Пирамидальная фигура среднего ангела кажется все же легкой благодаря тому, что опирается на светлый престол и небольшую



Феофан Грек. Троица. Фреска храма Спаса Преображения в Новгороде

чашу, а затем на еще меньший прямоугольник отверстия в престоле. Престол же в целом поддерживается трапециевидным просветом позема, повернутым широким основанием вверх.

Следствием созерцательного мышления древнего художника являлась привычка углубляться в мир идей и постоянное внимание к своей внутренней жизни. Средоточием этой внутренней жизни почиталось сердце, называемое «господствующим органом» и «престолом, где ум и все помыслы душевные».

Такое умонастроение определило в византийском и древнерусском искусстве не реальное, а абстрактное пространство, имеющее неболь-



Феофан Грек. Троица. Левый ангел.  
Деталь фрески храма Спаса Преображения  
в Новгороде

шую глубину и направленность движения от кулисного плана к зрителю. Художники стремились выдвинуть изображенное из плоскости вперед в некое пространство между иконой и зрителем: образы икон как бы направлены во внутренний мир зрителя. Реальность ощущения этого абстрактного пространства была так сильна, что выражения «воздух сердца», «пространство сердца», «клеть внутри тебя сушая» делаются общеупотребительными в византийской литературе. Повышенная эмоциональность, которую стремится отразить искусство XIV века, полу-

Феофан Грек. Троица. Средний ангел.  
Деталь фрески храма Спаса Преображения  
в Новгороде



чает наивысшую выразительность в динамическом построении композиции, что в свою очередь влечет увеличение весомости и объемности форм, так как сила должна была прилагаться к чему-то осязательному.

В искусстве византийского мастера, работавшего на Руси в конце XIV и начале XV века, Феофана Грека, у мастеров его круга, а также в иконах Псковской школы живописи динамика и эмоциональная приподнятость изображенного достигают наивысшей степени экспрессии.

Как видения, получившие материальную осязательность, обступают зрителя суровые нечеловечески мощные старцы-столпники и взволнованные ангелы «Троицы» на фресках Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. Три ангела предельно приближены к зрителю, яркие блики, лепящие объем, и преувеличенность их размеров выводят их из плоскости стены внутрь интерьера, ошеломляя смотрящего на них.

В «Успении богородицы» на обороте иконы Донской богородицы, приписываемой Феофану Греку и выполненной им в конце XIV или в начале XV века, изображается драма конечности человеческой земной жизни, часа созерцания «грозного судии». Художник достигает огромной силы впечатляемости и стремится всеми средствами живописи подействовать на воображение зрителя вторжением в его внутренний мир. Энергичным построением обратной перспективы выдвигаются вперед кулисный план архитектуры, затем святители, выступающие апостолы и, наконец, совсем у границ переднего плана стоит подсвечник на подставке с трепетно горящей свечой — символом «души богородицы, светящей миру» и вообще символом созерцающей души человека. Минутная последовательность планов, зритель сразу вслед за свечой воспринимает предмет самого созерцания — величественную, большую, чем все остальные, фигуру Христа в желтом с золотом одеянии, увенчанную пламенно-красным серафимом и выступающую на темно-синем фоне мандорлы, таинственной, как ночное небо<sup>55</sup>. На руках Христа душа богородицы в виде младенца. Интенсивность звучания золотисто-желтого и красного на синем фоне создает одновременность восприятия первого и третьего планов, то есть свечи и фигуры Христа. Группа глубоко скорбящих апостолов и ложе усопшей богородицы при этом воспринимаются во вторую очередь. Все это вместе с экспрессивной лепкой форм световыми бликами создает динамическое устремление изображенной сцены в пространство между иконой и зрителем, повышая драматичность действия.

Рублев, несмотря на близкое сотрудничество с Феофаном Греком в 1405 году и властную силу его искусства, неуклонно идет своим путем.

Стремясь к выражению иного, не драматического, а умиротворенного художественного образа<sup>56</sup>, он смягчает динамику движения от кулисного плана к зрителю и в соответствии с этим уменьшает весомость своих изображений. Впоследствии этому влиянию подчиняется дальнейший ход развития живописи в Древней Руси XV столетия.

Художники последующего времени, подражая Рублеву, делают живописную форму еще более плоскостной, стремясь к невещественности образа и мягкости воздействия, но приходят к графичности, не достигнув большей, чем у него, воздушности.

В «Троице» Рублева построение палат и горы дает легкое движение вперед; в группе ангелов поступательное движение совершается в сторону чаши, более энергично оно завершается внизу линиями седалищ и подножий.

Таким образом, сила единого поступательного движения, наблюдаемого в творчестве Феофана Грека, смягчена и заменена ритмически поступательным движением, не нарушающим покоя зрителя, который должен был перед «Троицей» Рублева «единствовать и безмолствовать».

Ясная, гармоническая благоустроенность «Троицы», исключая утомляющее напряжение при ее созерцании, утверждает мгновение, равнозначное вечности. Ее покой означает приятие ее абстрактного пространства. Вся полнота композиционного замысла мастера сосредоточивается в границах иконы, ничто в ней не уведит зрителя за ее пределы. Однако легкость ее кругового движения исключает стеснительность и застылость. Статика «Троицы» совершенна, так как в ней нет неподвижности и ограниченности. Она полна свободы и покоя.

В отличие от монументальных образов икон XI—XIII веков, которые всегда мыслятся в расширенном, преувеличенном пространстве, у «Троицы» человек ощущает некое замкнутое не слишком большое, но свободное пространство, созвучное с архитектурным пространством Троицкого собора, для которого она написана. Оно соразмерно человеческому достоинству. В нем, выражаясь словами одного византийского автора, «воздух сердца от крайнего внимания исполняется отрадной тишины».



Феофан Грек. Успение богородицы. Деталь. Скорбящие апостолы

Рублеву был глубоко чужд конфликт между «телом» и «духом», отраженный в искусстве готики, понимавшей возвышенное как устремление ввысь, как борьбу «плоти» и «духа»<sup>57</sup>.

Линия в искусстве Рублева имеет особое значение, особую выразительность. Она и колорит мастера имеют наиболее индивидуальный характер из всех элементов его художественного языка.

Формы, образуемые линиями Рублева, охватываются взором легко и беспренятственно. Любя плавную, гибкую линию, Рублев избегает

Феофан Грек. Успение  
богоматери. Деталь.  
Скорбящие апостолы



давать человеческую фигуру прямолично. Он дает ее в три четверти, отчего скрадывается ширина плеч и линия скользит, очерчивая удлиненную стройную форму. Этот прием подчеркивает удлиненность пропорций и придает изображениям женственную грацию.

Даже средний ангел «Троицы», сидящий прямо перед зрителем, все же оказывается повернутым несколько вбок, отчего ширина его плеч заметно сокращается. Удлиненность овалов лиц ангелов также подчеркивается тем, что они даны в три четверти.



Феофан Грек. Успение богородицы

Построение композиции «Троицы», подчиненное кругу, обуславливает первенствующее значение гибких и закругленных линий. Склонение фигур ангелов, горы, многозначительные жесты рук сопровождаются волнообразным колыхающимся ритмическим движением линий, очерчивающих ангельские крылья.

Прямые энергичные линии и острые углы Рублев чередует с необыкновенным тактом с плавными закругленными, в которых заключено очарование музыкальности ритма. Прямые сообщают необходимое разнообразие и предохраняют произведение от расплывчатости и безвольности, столь чуждых темпераменту Рублева. Несмотря на мягкость, гибкость и женственную грацию его образов, в них всегда чувствуется сдержанная сила.

Нередко мастер пользуется прямыми линиями для привлечения внимания зрителя, заставляя его сосредоточиться на существеннейших моментах изображенного.

Так каскад прямых и острых складок сине-голубого гиматия, ниспадающий с плеча среднего ангела, влечет взгляд зрителя к его правой руке, указующей на чашу, являющуюся идейным центром изображения. Она выделяется также из всего движущегося строя произведения в неподвижную сферу прямых линий престола.

Феофан Грек. Успение богородицы.  
Деталь. Свеча



Склоненный жезл правого ангела указывает на исходную точку движения горы, менее склоненный жезл среднего ангела — на начало изгиба древа. Прямо поставленный жезл левого — соответствует прямым линиям архитектуры и заставляет обратить взгляд именно на нее.

Таким образом, жезл каждого ангела указывает на его эмблему. Прямые линии палат, среза крыла, ножки седалища, с одной стороны, и линии жезла и острого конца, ниспадающей одежды и ножки седалища, с другой стороны, заключают фигуру левого ангела в сферу прямых линий, что также задерживает на нем особое внимание и, кроме того, сообщает большую напряженность его позе по сравнению с позами двух других. Диагональные прямые складки гиматия на груди правого (от зрителя) ангела акцентируют его склонение в сторону среднего. Особую убедительность движению среднего ангела в сторону левого придают острые линии выреза ворота его одежды и ломающиеся прямые линии клава, светлой полосой выделяющегося на темно-вишневом тоне хитона.

Организация пространства также осуществляется преимущественно прямыми линиями, господствующими в нижней части иконы.

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

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

Беседа ангелов в «Троице» изображена лишь символически: склонение среднего и правого в сторону левого, условные жесты рук — в остальном кажется, что общения между ними нет и каждый безмолвно как бы погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз сдержанна, как будто ма-

лейшее колебание может расплескать их драгоценную внутреннюю настроенность, которой они так полны. Здесь в совершенстве воплощено правило, провозглашенное позднее Леонардо да Винчи, что «движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит»<sup>58</sup>.

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

\* \* \*

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

«Тень имеет природу мрака, а освещение — природу света», говорит Леонардо да Винчи<sup>59</sup>. Про живопись Рублева мы можем сказать, что она имеет «природу света», так как тень в ней почти отсутствует. Темное пятно или сгущенный цвет появляются у Рублева лишь для того, чтобы подчеркнуть светлую природу цвета, с ним граничащего. Например, сопоставление слегка желтоватого с белыми пробелами престола (таким он был первоначально, теперь остался белый левкас с небольшими фрагментами охристого тона) и темно-вишневого рукава хитона среднего ангела и темных проемов окон на белых палатах.

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

Византийская и древнерусская иконопись не знала изображений, где реальный источник света, избираемый художником, определял тот или иной эффект или настроение произведения и гамму его колорита. Все



Феофан Грек. Столпник.  
Деталь фрески храма Спаса Преображения  
в Новгороде

изображенное на иконе представало в равной мере ясности и четкости, чем исключалось напоминание о мире случайного и изменяемого бытия, но тот или иной характер света, которым освещал художник образ, представляя его в своем воображении, определял весь колористический строй произведения.

Так, например, монументальные образы произведений Феофана Грека предстают как бы освещенные молниями его мощного темперамента. Они выступают у него из мрака и на мгновение озаряются





столь ослепительным светом, что художник едва успевает схватить несколько характернейших бликов и цветов, создающих грандиозность впечатления, как это имеет место в фресках Спаса на Ильине в Новгороде.

В византийской литературе подобные вспышки воображения угодобляются «неизреченным всецело и неописуемым молниеносным блистанием божественной красоты».

На Руси подобные изображения встречаются чаще всего в псковской школе живописи XIV века. Они особенно должны были воздействовать на зрителей в полумраке храмов, освещенных свечами и лампадами.

Не таким был ровный, ясный, тихий свет Рублева. Колорит его в основном не рассчитан на вечернее освещение, хотя действителен и при нем.

Ныне почти утраченное золото фона и нимбов, особенно нежного, слегка зеленоватого прозрачного тона, желтизна охр, синева голубца, силуэт темно-вишневой одежды среднего ангела, светлость престола и палат, не говоря о нежности румян и санкирей, — все это было обаятельно и при вечернем освещении, но, конечно, вся интенсивность,

Андрей Рублев (?). Богоматерь из деисусного чина

полнота и прелесть чистых цветов «Троицы» может быть постигнута только при самом ярком дневном свете. Искание утонченного единства ярких цветов заставляло Рублева и мастеров его круга часто отказываться от киновари или преобразовывать ее в нежные розоватые тона или в сгущенные темно-красные. В «Троице» только тонкие линии ангельских посохов и надпись даны сгущенным красным тоном, что выделяет их, но мало влияет на общий цветовой строй произведения.

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

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

Расположение цветowych пятен в «Троице» подчинено основной композиционной идее круга. Начиная круговое движение с внешних частей композиции, Рублев располагает светлые зеленовато-желтоватые тона на палатах, горке, боковых сторонах подножий ангелов, затем золотистые охры окрашивают крылья ангелов, их седалища и верхние части



Владимирская богородица из Успенского собора во Владимире. Начало XV века

подножий. Зеленовато-желтый цвет ликов, рук и ног ангелов ритмично располагается вокруг чаши. Сияющий голубец гиматия среднего и хитона правого ангелов, подчиняясь также круговому движению, как бы отражает свет на одежду левого ангела в виде сильных голубых пробелов. Особенной яркости достигает цвет в светлой голубизне на папоротках (внутренние перья крыльев) ангельских крыльев и выступает на фоне справа и слева за ангелами. Кажется, что светит тот лазоревый свет, который пронизывает все изображенное на иконе.

Несомненно цвет в «Троице» символичен. Несравненной силы и чистоты сине-голубой цвет, подобного которому не было ни до, ни после Рублева и который слывет под названием «рублевского голубца», играет в колорите «Троицы» исключительную роль, потому что для Рублева он обозначал полноту нравственного совершенства и связывался с идеей тринности и представлением о рае.

По словам Исаака Сириянина, «небесный» цвет символизировал «чистоту ума при молитвенном изумлении», в котором «прорисивает свет святой троицы». Библейские «сыны израильтевы» в видении зрят под ногами божества «нечто подобное работе из чистого сапфира, и как самое небо ясное» (Исход; 24,10). Данте, начиная первую песнь «Чистилища» и как бы указывая путь к совершенству рая, говорит:

Об области я буду петь второй,  
Где смертный очищается, да станет  
Достойным он к вступленью в рай святой.  
.....  
Уже лазурь восточного сапфира  
До высей тверди мягко разлилась  
В пространствах безмятежного эфира<sup>60</sup>

В виде «самосиянного лазоревого денсуса» на высокой горе видят новгородские путешественники преддверие рая, как о том повествует послание о рае новгородского епископа Василия к Тверскому епископу Федору в первой половине XIV века<sup>61</sup>.

Зеленый цвет символизирует у Данте надежду (см. выше, стр. 56). У него же зеленые хитоны летящих ангелов надежды уподобляются «листкам едва рожденным». Такая же характерная связь символа с живым и поэтичным наблюдением действительности ощущается и в колорите «Троицы». Ее голубец — васильковый, светло-голубой цвет напоминает лазоревую голубизну цветущего льна, а зеленый с легкими светлыми пробелами гиматий и синий хитон правого ангела, как уже давно отмечено, вызывает у зрителей «сладостное воспоминание о зеленом, слегка буреющем поле ржи, усеянном васильками»<sup>62</sup>. Колорит «Троицы» в целом созвучен с русской природой в пору перехода от весны к лету, то есть к той цветущей поре года, когда приходится троицын день.

Не давая прямого подобия русской природы, Рублев извлек мед ее благоуханной, светлой красоты и отразил в «Троице» все покоряющее обаяние ее родной задушевности и тишины.

Представляя себе «Троицу» как «образ будущего века», он увековечил свою любовь к земной красоте русской природы.

В «Троице» проникновенный поэтический дар Андрея Рублева достиг предельных вершин возможного совершенства. Созерцание родной природы является неотъемлемой чертой русской поэзии, в ранний период еще наполненной отражениями древнеславянских воззрений на нее. Примером тому служит «Слово о полку Игореве». В эпоху Рублева влияние неоплатоновской поэзии, восхваляющей красоту видимого мира и величие «художника», ее создавшего, было очень велико и проникло на Русь через святоотеческую литературу ранних византийских авторов.

Молитва троичному божеству, конечно, известная Рублеву из литургических трудов Евфимия Тырновского, посвящена целиком этой теме. Ее текст таков: «Троица бо един бог вседержитель. Его же славу небеса поведают, земля же владычество его, море державу его и всяко чувственная и умная тварь величество его проповедуют всегда. . .»<sup>63</sup>. Впоследствии этот текст широко распространился на Руси в народной обработке<sup>64</sup>. Стремление к созерцательной жизни и особая чуткость к красоте природы людей XIV—XV веков несомненно нашли отражение в великом творении Андрея Рублева, но и сама «Троица» в свою очередь явилась для современников Рублева великим открытием и открытием целого мира новых чувств, глубоко человеческих, нравственно высоких и правдивых. Осознание их стало достоянием подлинно народной русской культуры.

\* \* \*

Рублев создал новые художественные ценности, которых не знало до него ни искусство Византии, ни Древней Руси. Согласованное сияние ярких цветов, приведенных к гармоническому единству, безупречный музыкально-лирический ритм, слитность и единство свободного действия, композиционное равновесие — все это вместе взятое, отличилось



Владимирская богородица. Конец XI века. Деталь

в понятие «рублевского стиля». Новым в творчестве Рублева оказался и его отказ от властного воздействия на зрителя. Весь ясный строй его произведений, и в особенности «Троицы», не допускает ничего чрезвычайного, ничего случайного, что могло бы нарушить покой зрителя или отвлечь его внимание. Его ангелы, погруженные в созерцание, не общаются с предстоящим, оставляя его свободным, принадлежащим самому себе. Лишь своим обаянием они вовлекают его в свой гармоничский мир, располагая, по выражению Исаака Сириянина, «изумевать перед красотой собственной души» — и совершенством изображенного, добавим мы. Благодаря удивительной мудрости и такту художника моменты созерцания и самосозерцания сосуществуют у зрителя перед «Троицей» в гармоническом единстве, способствуя взаимному углублению друг друга.

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

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

Знаменитая «Богоматерь Владимирская» конца XI века, привезенная на Русь из Константинополя в Киев, оказала, по-видимому, весьма

значительное влияние на Рублева. Он мог ее видеть и в Москве и во Владимире. В его время она вновь была овеяна славой в связи с отступлением Тамерлана от Москвы в 1395 году, которое приписывалось ее «заступничеству», так как она ввиду угрожавшей страшной опасности была перенесена из Владимира в Москву. Для русских людей того времени «Владимирская» была покровительницей Руси и русской государственности.

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

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

Особая утонченная нежность ликов с узкими овалами, с закрытыми губами, сильно преуменьшенными молчаливыми устами и преувеличенно большими глазами говорит о близости иконографического типа, однако, несмотря на сходство, в образах византийского и русского художников имеется большое различие.

«Владимирская», несмотря на всю условность своей живописи, кажется более реалистичной, конкретной, овеянной сгущенной атмосферой чувства благодаря воздушной изменчивости светотени, живости взгляда богородицы и страстной выразительности младенческой ласки. Лики ангелов Рублева при сопоставлении с «Владимирской» кажутся лишенными элементов жизненной изменчивости. Они настолько обобщены, что воспринимаются как знаки, символы человечности. Прямые, скорбно сжатые брови «Владимирской» у Рублева обращаются

в легкие дугообразные, что придает лицам ангелов более спокойное и безболезненное выражение.

Свободная живописность приемов «Владимирской» сменяется у Рублева большей графичностью, хотя остается тщательность моделировки светотени тончайшими прозрачными плавями. Прямые линии носа у ангелов и более светлые тени передают форму менее пластичную, чем у «Владимирской».

Самое значительное различие между этими двумя гениальными произведениями, несмотря на их глубокую взаимосвязь, заключается в способе художников воздействовать на зрителя. Тайной обаяния «Владимирской» является сила ее взгляда, что заставляет вспоминать о традициях иллюзионистического портрета, оживотворяющих византийскую живопись на протяжении многих столетий. Всякий человек, стоящий перед «Владимирской», равно встречает скорбный взгляд все-



Андрей Рублев. Троица.  
Деталь. Палаты

прощающего сострадания. Ответная на этот взгляд эмоция зрителя как бы находит воплощение в образе младенца, приникшего к матери в порыве страстной нежной ласки. Его взгляд, напряженно устремленный на ее лик, снова возвращает внимание зрителя к тому, что поразило его в первое мгновение, то есть к глазам богоматери. Таким образом, волнующее в своем драматизме общение с памятником превращается в иллюзию общения с живым существом.

В «Троице» Рублева совсем иное. В ней нет прямого общения ангелов со зрителем — цель художника дать ему ощутить полноту самосознания. Он, как бы воодушевившись величайшим доверием к человеку, делает зримой сокровенную красоту своей души. Созданный им образ рождает созвучие в душе человека. Без воздействия художественного произведения чувство и его осознание не в силах были бы достигнуть такой наивысшей степени ясности и возвышенности, до которых их поднимает созерцание «Троицы».

В своей разумной уравновешенности и соразмерности всему человеческому Рублев ближе к эллинам классической поры<sup>65</sup>, чем к напряженно взволнованным людям эллинистического мира и Византии.

Насколько настроение «Троицы» было созвучно эпохе, в которую жил Рублев, и насколько велико было воздействие его творчества на искусство последующего времени, можно видеть из того, что установившийся с начала столетия тип Владимирской богоматери не сохраняет характерных черт своего древнего оригинала, на котором богоматерь скорбно-задумчиво смотрит на зрителя. По-видимому, Рублевым и художниками его круга была установлена традиция изображать Владимирскую богоматерь самоуглубленно погруженной в свой внутренний мир, хотя и обращенной к младенцу. Драматичность древнего оригинала сменилась в образах XV столетия неуловимой прелестью лирического переживания, отражающего душевную нежность, влюбленность в нее.

Тема лирической задумчивости проходит через все творчество Андрея Рублева, но в «Троице» она достигает предельной глубины и философского осмысления. Она наполняется общечеловеческим содержанием.

Несомненно многое из того, что мы видим в «Троице», обрелось мастером постепенно на протяжении всего долгого творческого пути. Многие образы «Богородицы умиления» и ангелов предшествовали склоненным ангелам «Троицы», но особенный интерес представляет изображение одного из апостолов с простым русским лицом на фреске в Успенском соборе во Владимире на южном склоне центрального нефа. Его поза поразительно близка к правому ангелу «Троицы», сидящему прямо.

В облике апостола так много жизненно наблюдаемого, так ясна реальная основа одного из самых замечательных образов «Троицы». В нем Рублев как бы запечатлел внешний облик простого русского человека своего времени, погруженного в раздумье, а в «Троице» отразил его внутреннюю сущность, его душевную настроенность. В том и другом случае национальная характерность образов поразительна. Это говорит о том, что «Троица» Рублева является гениальным претворением в творческом воображении художника основного смысла жизни, которого он искал в самой жизни, наблюдая окружающую его реальную обстановку и реального человека.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Озерцательное спокойствие образов «Троицы» отражает состояние творческого вдохновения Андрея Рублева, в ней запечатлен его творческий апофеоз. Углубляясь в содержание «Троицы», хочется вспомнить слова Пушкина: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. . . *Восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвести истинное великое совершенство»<sup>66</sup>. Все сказанное великим поэтом настолько совпадает по духу с «Троицей» Рублева, в ней столь ясно отпечатались качества произведения вдохновенного, что можно с уверенностью признать, что Рублевым создано было «истинное великое совершенство».

Рублеву удалось отразить в «Троице» ту целомудренность, нежность и тонкость чувств, которые так присущи художественной мысли русского человека. Его образы — это национальная мечта об идеальном. «Троица» Рублева — это вдохновенное слово о любви, сказанное русским человеком, с теми неповторимыми ни у какого другого народа особенностями, которые делают его невыразимо близким, нужным и понятным для нас, далеких потомков Рублева, отделенных от него почти шестью столетиями сложного и многотрудного исторического пути.

Сочетание в «Троице» умиротворенности с печальной задумчивостью просто и глубоко правдиво. Рублев с гениальной проникновенностью передал в ней чувство наивысшей самоотреченности, то есть отречения от эгоизма, которое преобразует человека и являет перед ним мир в ясной простоте нового познания.

В «Троице» отражена грусть мыслителя и любящего сердца. Для Рублева она символ вечно движущего творческого начала, которому сопричастен человек. В ней Рублев воплотил свое представление о той любви, которой Данте посвящает последние строки «Рая»: «Любовь, что движет солнце и светила» (стих. 145).

В «Троице» заключена бесконечная свобода и возможность движения, изменения, гибкости, как бы отражающих свободу и изменяе-

мость деятельной, живой мысли ее творца. В творчестве Рублева, и в особенности в «Троице», ожили, были переосмыслены и переданы грядущим поколениям общечеловеческие ценности Эллады, сбереженные Византией.

Будучи сыном своей страны и человеком своей эпохи, Рублев был в высшей степени одарен чувством общности и единства жизни не только всего человечества, но и жизни вселенной. В этом чувстве он не был одинок. В словах его современников в некоторой степени отражается та же широта мировоззрения.

Афанасий Высоцкий, любимый ученик Сергия Радонежского, образованнейший человек своей эпохи, оканчивая рукопись в 1401 году в Константинополе, и «грешный» Василий в Андрониковом монастыре в конце XIV века подписываются, называя себя «малейшими из единообразных»<sup>67</sup>, в чем сказывается не только их скромность, но и признание единства со всем человечеством.

Летописец, призывая к прекращению феодальной розни, с упреком восклицает: «Все один род и племя Адамово... а забывшись друг на друга враждуют и ненавидят, и грызут и кусают».

Митрополит Фотий (поставлен в митрополиты в 1409, умер в 1431 г.), ученый грек, современник Рублева, в своей последней грамоте пишет, что, «отсекаясь от суетного сего жития», он «тщится (надеется) со светлыми небесными частицами смешаться (соединиться) разумы имя носящими (называемыми разумы) и высокому уму, далекому от тела сего, помогающими»<sup>68</sup>. В этих словах Фотия ясно выражено его глубоко философское представление о закономерности и разумности бытия вселенной и его неразрывного единства с нею.

Весьма вероятно, что идея единства множественности, положенная в основу замысла «Троицы» и жизненно необходимая в борьбе за единство Русской земли, в умах передовых людей того времени, в своих истоках, возможно, зиждилась на основах учения Плотина о том, что то, что лишается единства, — погибает.

Рублеву было в высшей степени присуще равновесие ума и сердца. Его философский ум не вступал в противоречие с его сердцем и чувством, а только умудрялся ими. Рублев-художник в равной мере фило-

соф и поэт. Время и жизнь показывают, что все истинно прекрасное понятно и дорого людям разных национальностей и во все времена.

Тихая и светлая «Троица» Андрея Рублева получила всеобщее признание в наши дни, как и много столетий тому назад на Руси, и славится повсюду как прекраснейшее произведение искусства великого мастера, отдавшего миру свой гениальный ум и свое большое человеческое любящее сердце.

Рублев для нас не только великое прошлое. По-новому осознанное, его искусство возвышает людей и в наши дни. Рублев принадлежит и будущему. Его сострадание к человеку, глубокое понимание самой сокровенной его сущности как способности любить и жертвовать собой настолько общечеловечно, что ему принадлежит будущее до тех пор, пока время сохранит его великое творение, пока заветной мечтой человечества будут мир и любовь.

# П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> И. Грабарь, Андрей Рублев, сб. «Вопросы реставрации», т. 1, М., 1926, стр. 12; вариант текста там же, на стр. 14; В. Лазарев, Живопись и скульптура великокняжеской Руси XIV—XV вв., глава в «Истории русского искусства», т. 3, М., Академия наук СССР, 1955, стр. 104; В. Антонова, О первоначальном месте Троицы Андрея Рублева, сб. «Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. 1, М., 1956, стр. 33. В Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина имеется список с Клинцовского сборника. Список относится к концу XVIII — началу XIX века и происходит из собрания Титова, находился в Ростове, в 1947 году поступил в библиотеку (отдел хранения, № 4767). На стр. 326 в нем имеется следующий текст: «Преподобный отец Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев многие святые иконы написал все чудотворные, яко же пишут о нем в книге Стоглава святого чудного Макария митрополита чтоб с его письма писати иконы а не своим умыслом всем. А прежде живяше в послушании у преподобного отца Никона Радонежского. Он повелел при себе образ написать пресвятые Троицы в похвалу отцу своему святому Сергию Чудотворцу».

<sup>2</sup> В. Антонова, О первоначальном месте Троицы Андрея Рублева, сб. «Третьяковская галерея. Материалы и исследования», М., 1956, стр. 21.

<sup>3</sup> «Полное собрание русских летописей» (ПСРЛ), т. VI, «Софийская вторая», под 1408 годом, в житии Никона Радонежского, стр. 139.

<sup>4</sup> А. Борисевич, Памятники московской литературы XIV — начала XV в., М., 1950, стр. 14; автореферат на соискание ученой степени.

<sup>5</sup> «Троицкая летопись», АН СССР, 1950, стр. 419.

<sup>6</sup> ПСРЛ, т. VI. «Прибавления к первой Софийской летописи» под 1380 годом.

<sup>7</sup> «Троицкая летопись», АН СССР, 1950, стр. 420.

<sup>8</sup> «Московский летописный свод конца XV века», АН СССР, 1949, стр. 203.

<sup>9</sup> Там же, стр. 205.

<sup>10</sup> «Повести о Куликовской битве», статья М. Н. Тихомирова «Куликовская битва», М., АН СССР, 1959, стр. 351.

<sup>11</sup> Д. С. Лихачев, Культура Руси эпохи образования русского национального государства, Госполитиздат, 1946, стр. 86.

<sup>12</sup> Там же, стр. 86—89.

<sup>13</sup> «Воинские повести Древней Руси», АН СССР, 1949, стр. 33.

<sup>14</sup> «Повести о Куликовской битве», ст. М. Н. Тихомирова «Куликовская битва», М., АН СССР, 1959, стр. 339.

<sup>15</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье, Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI вв., статья Н. А. Казаковой «Новгородско-Псковская ересь стригольников XIV—XV вв.», М.—Л., АН СССР, 1955, стр. 56.

<sup>16</sup> А. И. Клибанов, Реформационные движения в России, М., 1960, стр. 113—117.

<sup>17</sup> В. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, 1871, стр. 91.

<sup>18</sup> Иосиф Волоколамский, Отвещание любозаборным и сказание в кратце... «Чтения в Обществе истории и древностей Российских», № 7, Смесь М., 1847, стр. 12.

<sup>19</sup> «Московский летописный свод конца XV века», АН СССР, 1949, стр. 238—239.

<sup>20</sup> Там же, стр. 240.

<sup>21</sup> М. Н. Тихомиров, Византия и Московская Русь, «Исторический журнал», кн. 1—2, 1945, стр. 13.

<sup>22</sup> «Стоглав», Спб., 1863, стр. 128.

<sup>23</sup> В. Гурьянов, Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троице-Сергиевой лавры и их реставрация, М., 1906.

<sup>24</sup> Село Палех Владимирской области издавна славилось искусством иконописания, не порывавшим с древней традицией. В настоящее время мастера Палеха в миниатюрной и драгоценной живописи по лаку сочетают современные темы со сказочной декоративностью живописных приемов древней иконы.

<sup>25</sup> Н. Пунин, Андрей Рублев, журн. «Аполлон», 1916, № 2, стр. 19; Н. Сычев, Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре, «Записки отделения русской и славянской археологии Русского Археологического о-ва», т. X, 1915, стр. 158 и следующие.

<sup>26</sup> М. Alpatov, La trinité dans l'art Byzantin et l'icone de Roublev. «Echos d'Orient», 1927, стр. 150—180.

<sup>27</sup> «Житие Сергия Радонежского».

<sup>28</sup> А. Экземплярский, Великие и удельные князья Северной Руси, т. 1, 1889, стр. 148 и 149.

<sup>29</sup> В. Максимовский, Кола ди Ренци, М., 1937, стр. 57 и 58, 95—97.

<sup>30</sup> В. Максимовский, Кола ди Риенци, М., 1937, стр. 99 и 100.

<sup>31</sup> ПСРЛ, т. VI, «Софийская вторая», под 1404, 1405, 1406 годами.

<sup>32</sup> А. Сласский, История догматических движений в эпоху вселенских соборов, т. 1, «Тринитарный вопрос», 1914, стр. 6, 8, 43, 70, 85, 644 и 645.

<sup>33</sup> А. Крымский, История Персии, ее литературы и дервишской теософии, ч. II. «Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским Институтом восточных языков», вып. XVI, ч. 2, «От разложения сельджукского царства до монголов», 1906, литографированное издание, стр. 60—64.

<sup>34</sup> А. Клибанов, К проблеме об античном наследии в древнерусской литературе, «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XIII, стр. 36. В этой статье приводится цитата, в которой Шота Руставели прямо упоминает имя Дионисия Ареопагита (Мудрый Дивнос):

Мудрый Дивнос открывает дела скрытого исток:  
Лишь добро являет миру, а не зло рождает бог.  
Злу отводит он мгновенье, а добру пространный срок,  
Ввысь подъяв его истоки, где нетленности порог.

См. также А. И. Клибанов, Реформационные движения в России, М., 1960, стр. 316—328.

<sup>35</sup> Исаак Сириян, Слова наставнические, 1854, стр. 484 и 485. В библиотеке Троице-Сергиева монастыря сохранилась рукопись XIV века с периодом этого произведения. Это заставляет думать, что оно было известно Андрею Рублеву и оказало влияние на его мировоззрение.

<sup>36</sup> А. Б. Ранович, О раннем христианстве, М., АН СССР, 1959, стр. 115—116.

<sup>37</sup> «Стоглав», Спб., 1863, стр. 128.

<sup>38</sup> Что современники Андрея Рублева постигали троицу через Христа, видно из слов автора, описавшего «хождение» (т. е. путешествие) Пимина в Константинополь для поставления в митрополиты в 1389 году. Описывая посещение участниками этого путешествия храма Софии в Константинополе и виденные там святыни, он говорит: «также целовали стол Авраама, на котором он угостил Христа бога, явившегося в Троице» (Хрестоматия по истории СССР, М., 1960, стр. 512).

<sup>39</sup> П. Шестаков, Чтение древнейшей зырянской надписи, единственного сохранившегося до сего времени памятника времени Стефана Пермского, изд. в «Прибавлениях к Вологодским епархиальным ведомостям», 1871, август, № 15.

<sup>40</sup> А. Норцов, Символ чаши в христианской иконографии и истории, Тамбов, 1906; читано на заседании Тамбовской ученой архивной комиссии.

<sup>41</sup> С. Усов, Миниатюра к греческому кодексу евангелия VI в., открытому в Россано, М., 1881, стр. 6.

<sup>42</sup> Иссаак Сириянин, Слова наставнические, 1854, стр. 483.

<sup>43</sup> Иоанн Лествичник, Лествица, 1898, слово 27-е, стр. 217. Перевод «Лествицы» на Руси известен с XI века. В Москве церковь во имя Иоанна Лествичника была воздвигнута в первой половине XIV века. «Лествица» была широко известна русским людям. Позднее от наименования церкви Иоанна Лествичника получила название знаменитая колокольня Ивана Великого.

<sup>44</sup> Там же, слово 3-е, стр. 13—16.

<sup>45</sup> А. В. Р а н о в и ч, О раннем христианстве, М., АН СССР, 1959, стр. 103—104.

<sup>46</sup> А. К л и б а н о в, К проблеме об античном наследии в древнерусской литературе, «Труды ОДРЛ», т. XIII, АН СССР, М.—Л., АН СССР, 1957, стр. 166—181. А. К л и б а н о в, Реформационные движения в России, М., 1960, стр. 308—322.

<sup>47</sup> Д а н т е, Божественная комедия. «Чистилище», песнь 7, стихи 7, 28, 31, и 34.

<sup>48</sup> Там же, песнь 3, стихи 133, 136.

<sup>49</sup> Представления о творческом акте в учениях эпохи вселенских соборов выражались следующей формулой: «Отец хочет и повелевает, Сын действует и исполняет, а Дух питает и исполняет» (см. А. С п а с с к и й, История догматических движений в эпоху вселенских соборов, т. 1, 1914, стр. 29). Почти тождественная формулировка встречается в выходных сведениях книг XVII века, а также в подписях на иконах. Например, на иконе «Распятия» в собрании Вологодского краеведческого музея (инв. № 6122 (4892)/Д) внизу имеется следующая надпись: «изволением отца, споспешением сына и свершением св. духа написан сий святыи образ по обещанию Вологжан посацких людей Кошечевых писал иконописец Иван Григорьев... 1708 году». Современник Рублева писец Василий, кончая рукопись в 1390 году в Андрониковом монастыре, также начинает свою подпись с призывания: «О отце и сыне и духе святом упование по вере имея коснухся трудолюбие книге сей...».

<sup>50</sup> После Андрея Рублева в русской литературе в конце XV—начале XVI века появилось воспевание троицы, созданное в прямой зависимости от живописи. Иосиф Волоколамский, крупнейший публицист и создатель целого направления в древнерусской церковно-политической мысли (род. в 1439 или 1440 г. и умер в 1515 г.), бывший ценителем искусства Андрея Рублева и Дионисия, возвышается до подлинной поэзии, когда касается темы троицы в «Просветителе» в слове о почитании икон: «И ради такового изображения трисвятая песнь трисвятой и единосущной и животворящей Троице па земле приносится желанием бесчисленным и любовию безмерною и духом восхищающесе к первообразному оному и непостижимому подобию и от вещного сего зрака (то есть от видимого образа) взлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви. И не вещь чтуще, но вид и зрак красот их (то есть

не самая икона почитается, а красота изображенного. — *Н. Д.)* понеже почесть иконная на первообразное преходит» (Н. А. Казакова и Я. С. Лурье, Антифеодалные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в., М.—Л., АН СССР, 1955, стр. 373).

<sup>51</sup> М. Alpatov, La trinité dans l'art Byzantin et l'icone de Roublev. «Echos d'Orient», 1927, стр. 150—180.

<sup>52</sup> Д. Лихачев, Культура Руси эпохи образования русского национального государства, Госполитиздат, 1946, стр. 127.

<sup>53</sup> Н. Красносельцев, О древних литургических толкованиях, Одесса, 1894, стр. 28.

<sup>54</sup> М. Alpatov, La trinité dans l'art Byzantin et l'icone de Roublev. «Echos d'Orient», 1927, стр. 150—180.

<sup>55</sup> Мандорла — сияние в виде цветного миндалевидного медальона, символизирующее славу.

<sup>56</sup> Д. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М.—Л., АН СССР, 1958, стр. 104—106.

<sup>57</sup> Только для контраста и несходности ритмов внутренних движений русского и западного художников близких эпох можно привести стихи из сонета Петрарки:

Мне мира нет, и брани не поднимаю.  
Восторг и страх в груди, пожар и лед.  
Заоблачный стремлю в мечтах полет  
И падаю низверженный на землю.

(Петрарка, Автобиография, исповедь, сонеты. М., 1915, стр. 244, XC—104).

<sup>58</sup> Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, «Academia», 1935, стр. 173 (644, TP 58).

<sup>59</sup> Там же, стр. 129 (554, TP 549).

<sup>60</sup> Данте, Божественная комедия. «Чистилище», песнь 1, ст. 4 и 13.

<sup>61</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 87; «История русской литературы», т. II, ч. I, М.—Л., АН СССР, 1945, стр. 126—127.

<sup>62</sup> И. Э. Грабарь, Андрей Рублев. Статья в сб. «Вопросы реставрации», т. 1, М., 1926, стр. 74.

<sup>63</sup> «Литургические труды патриарха Евфимия Терновского», тексты, изданные Б. Сырку, 1890, стр. XCIV и 180.

<sup>64</sup> «Поселяне, живущие в веси, зрели солнце и познавали присносущего света бога, видели небеса — разумели творчу славу, землю зрели — внимали величеству владычню, море видели, познавали силу владеющего бога... подобает зиждителя, животом и смертью владеющего, имеющего силу миловать и мучить, подобает его бояться, трепетати и благоговети перед ним». Цитата приведена у А. П. Щапова, Собр. соч., т. III, II, 1908, стр. 435, взята им из

сборника Соловецкой библиотеки № 18 из жития Яренских чудотворцев Иоанна и Логгина середины XVI века.

<sup>65</sup> Н. Щербачов и А. Свирин, К вопросу о творчестве Андрея Рублева, Сергиев, 1928; M. Alpatov, La valeur classique de Roublev, «Commentari», № 1, 1958, стр. 25—37.

<sup>66</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VII, М.—Л., АН СССР, 1951, стр. 41.

<sup>67</sup> М. И. Тихомиров, Средневековая Москва в XIV—XV веках, изд. Московского университета, 1957, стр. 244.

<sup>68</sup> ПСРЛ, т. VI, 1853, «Софийская вторая летопись»; грамота Фотия.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

От автора . . . . .	5
Андрей Рублев и его школа . . . . .	7
Содержание и символика «Троицы» . . . .	35
Художественный анализ «Троицы» . . . .	59
Заключение . . . . .	87
Примечания . . . . .	92