

22457

229.7
Б-89



АНДРЕЙ РУБЛЕВ

В.Г. БРЮСОВА

АНДРЕЙ
РУБЛЕВ



МОСКВА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ВВЕДЕНИЕ	6
1. СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ. ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА	8
О стиле древнерусской живописи. Метод работы художника. Методика обучения	12
2. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА. 1390—1407	15
Андрей Рублев — миниатюрист	15
Работы в Звенигороде	21
Звенигородский чин	22
Иконы Андрея Рублева раннего периода	26
Международные культурные связи Руси. Андрей Рублев и Даниил Черный в Болгарии	34
«Троица»	40
О происхождении «Троицы»	41
Живопись «Троицы». Художественный образ	44
Андрей Рублев в Андрониковом монастыре	49
Иконостас Благовещенского собора	55
3. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА. 1408—1427	66
Работы во Владимире	68
Иконостас владимирского Успенского собора	68
Стенопись владимирского Успенского собора	74
Роспись Успенского собора на Городке в Звенигороде	82
Роспись собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде	92
Работы в Троице-Сергиевом монастыре	98
О стенописи Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря	99
Иконостас Троицкого собора	104
Иконы позднего периода. 1410—1420-е	107
4. ПИСЬМЕННЫЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ИКОНАХ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	109
5. ШКОЛА АНДРЕЯ РУБЛЕВА	111
6. ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ ОБ АНДРЕЕ РУБЛЕВЕ	113
ИСКУССТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА КАК ФЕНОМЕН ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ	131
ПРИМЕЧАНИЯ	134
ПРИЛОЖЕНИЯ	
I. Выписки из летописей. Архивные материалы	148
II. Выписки из литературных источников	150
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	155
СПИСОК РИСУНКОВ	157
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	157

ОТ АВТОРА

Эта книга посвящена творчеству выдающегося художника Древней Руси Андрея Рублева.

Имя Андрея Рублева в наше время получило мировую известность. Для нас оно особенно дорого — в творчестве великого древнерусского живописца нашли свое яркое отражение эстетические и духовные ценности эпохи, овеянной славой Куликовской битвы.

Искусство Андрея Рублева было высоко оценено при жизни. С веками краски бесценной живописи меркли, затягивались непроницаемой пленкой почерневшей от времени олифы и позднейших поновлений, а многие из созданных им произведений исчезали в пожарах, погибали от времени. Несколько столетий теплилась, не угасая, память о Рублеве, чтобы в новое время послужить стимулом для поисков и реставрационных открытий. За истекшее столетие собраны и изданы письменные упоминания о работах художника в летописях и других источниках, а в 1906 году была раскрыта из-под записей прославленная «Троица». Это скромное по размерам произведение поразило красотой живописи, глубокой содержательностью образа.

Трудами энтузиастов искусствоведов и реставраторов под руководством академика И. Э. Грабаря среди памятников рублевского круга надежное место заняли такие произведения, как иконы так называемого Звенигородского чина (ныне находится в Государственной Третьяковской галерее), фрески Успенского собора на Городке Звенигорода, Успенского собора города Владимира, иконы иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Раскрытие памятников рублевского круга показало их высокое художественное достоинство, удивительную человечность созданных живописцем образов, что как бы приближает это искусство к нашему времени.

ВВЕДЕНИЕ

За истекшие десятилетия изучение художественного наследия Рублева и его круга стало одной из главных проблем истории древнерусского искусства¹. Вышел в свет ряд монографий и отдельных статей, посвященных искусству Андрея Рублева и раннемосковской живописи. В них в той или иной степени затрагиваются вопросы, связанные с уточнением биографических сведений о художнике; выясняется происхождение произведений круга Рублева, непростые пути «миграции». Остаются в центре внимания вопросы атрибуции и датировки, уяснение индивидуальной манеры письма художника. Одной из главных проблем следует признать исследование творческого метода живописца в широком значении, включая содержание, тематику и художественные средства.

Преобладающим направлением в наши дни стало критическое переосмысление существовавших взглядов на некоторые положения, до сих пор казавшиеся незыблемыми. Так, например, оказалась значительно поколеблена точка зрения о связи иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля с летописной записью 1405 года, прежде не вызывавшая сомнений; ряд вполне достоверных источников сообщает о том, что иконостас Андрея Рублева сгорел в пожар 1547 года. Не выдержали проверки источники также некоторые биографические сведения, как, например, ставшее хрестоматийным утверждение, что Андрей и его друг и «спосник» Даниил были иноками Троице-Сергиева монастыря, — местом постоянного проживания художников был Андроников монастырь. Ошибочным оказался общепринятый до сих пор год кончины Андрея и Даниила — 1430, установлено, что они оба скончались в 1427 году.

Но вместо одних ошибочных мнений, подлежащих уточнению, выдвигались другие, вызвавшие большие споры. К ним относится утверждение, что Васильевский чин (из владимирского Успенского собора) принадлежит не Рублеву и Даниилу, но должен быть отнесен ко времени Дионисия² так же, как иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Оспаривается и участие Андрея Рублева в создании иконостаса Благовещенского собора³. Появление таких «смелых», «ниспровергающих» гипотез не может не поколебать представление о Рублеве как о художнике, одновременно подрывая уверенность в самом методе искусствоведческого исследования, датировки и атрибуции. Есть в этом, впрочем, и положительная сторона, поскольку прямым следствием критических суждений является необходимость более тщательной аргументации мнения двух сторон.

В области «рублеведения», однако, преодолены далеко не все стереотипы, относящиеся к ряду общепринятых мнений. Так, несмотря на недвусмысленное свидетельство письменных и литературных источников о том, что Андрей и Даниил скончались «в старости велице», преобладает тенденция ограничить все их творчество традиционно принятыми хронологическими рамками примерно между 1400 годом и концом второго десятилетия XV века.

Но если принять дату рождения Рублева, согласно большинству публикаций, около 1360 года (а Даниила — условно около 1350), почему все работы их оказываются сдвинутыми на вторую половину жизни? Замечено, что чем крупнее талант, тем он быстрее созревает. Рафаэль создал свое немалое художественное наследие за весьма краткий, отпущенный ему судьбою срок — 37 лет. Если говорят о зрелом периоде творчества Рублева, то обычно имеют в виду 1410—1420 годы, не ранее, то есть уже конец жизни, но не последние десятилетия XIV века, что, казалось бы, более естественно.

Одним из укоренившихся взглядов, а скорее — предубеждений, является авторитет греческих мастеров, и в особенности — Феофана Грека, и одновременно как бы недоверие к нашему отечественному искусству. Отсюда — привычное стремление все то, что получше, отдать приезжим иноземным мастерам. Между тем одно простое сопоставление таких произведений, как деисусный чин Высоцкого монастыря, созданный константинопольскими мастерами, с как бы повторяющим его Звенигородским чином, определенно свидетельствует в пользу московских живописцев.

К числу прочно установившихся взглядов следует отнести мнение, что Рублев и художники его круга приобретали свое мастерство исключительно у себя на родине и что единственная возможность овладеть тайнами высокого профессионализма и приобщиться к мировым достижениям в области искусства живописи была в периоды кратковременного сотрудничества с приезжими иноземными мастерами. Мнение другого плана — в пользу постоянного культурного общения русских, византийских и южнославянских художников. Специальные поездки с этой целью за рубеж обычно встречают воинственный скептицизм, хотя хорошо известно, что в Византии и других странах восточнохристианского мира русские книжники и иконописцы бывали, и не единожды, и жили там подолгу.

Существует также устойчивое мнение, что эволюция художественного творчества Рублева протекала в направлении все большего углубления в мир возвышенных поэтических образов, созерцательных настроений, что и заставляет относить произведения, подобные «Троице», к последним десяти — пятнадцати годам жизни живописца. Но этот взгляд опровергается простым сопоставлением работ Андрея Рублева с последней датированной работой — иконами иконостаса Троицкого собора, показывая обратную эволюцию — возрастание интереса к реалистической убедительности образа.

Раздаются призывы направить исследовательскую энергию в сторону поисков письменных источников и на их критику, поскольку метод стилистического анализа якобы показывает свою несостоятельность в хаосе разноречивых атрибуций и датировок (Н. К. Голейзовский). Конечно, изучению письменных источников уделялось недостаточно внимания. О том, что неблагоприятно обстояло дело с установлением основных дат жизни

величайшего художника средневековья» Андрея Рублева, писал академик М. Н. Тихомиров: «Вырванные из источников, мало проверенные и мало объясненные известия о жизни и творчестве Рублева плохо связывают основные факты в его биографии.

Нельзя в этом обвинять только историков искусства и литературы: они не всегда в состоянии справиться со сложным делом анализа и критики письменных источников, не говоря уже об их археографической обработке. Это дело историков, источниковедов, но как раз они нередко с поразительным равнодушием относятся к самым значительным явлениям культурной жизни прошлого, проявляя зато необыкновенную ретивость при установлении даты той или иной купчей или межевой»⁴.

Без изучения источников действительно обойтись нельзя. И сам М. Н. Тихомиров сделал первый шаг, тщательно разобрав летописные записи о Рублеве. Работа над другими источниками, содержащими сведения о Рублеве и Данииле в «Житии Сергия», в «Житии Никона» и других, — наиболее трудоемкая — с тех пор почти не продвинулась. Но миновать источники в монографии о художниках — это означает строить здание на песке, приходится эту работу взять на себя искусствоведам (см. главу «Письменные источники об Андрее Рублеве»).

Что касается недоверия к стилистическому анализу ввиду того, что им «не гарантируется надежность выводов»: в этом повинен не сам метод, а уровень его научности. Стилистический анализ остается одним из главных в арсенале искусствоведческого исследования, и мы обязаны идти не по пути отказа от него, но научного совершенствования. Нельзя пренебрегать и той оценкой, что создается личным эстетическим восприятием произведения, поскольку искусство апеллирует не только и не столько к разуму, сколько к чувству.

В последнее время все чаще раздаются голоса о том, что последнее слово в атрибуции и датировке должно принадлежать физико-химическим методам исследования. Не отрицая их ценности, следует сказать, что мы являемся подчас свидетелями серьезных промахов в тех случаях, когда такого рода исследования производятся в отрыве от стилистического анализа, от арсенала знаточеских и опытных наблюдений.

Суммируя все эти аспекты, имеющие отношение к методу изучения памятников, мы приходим к заключению о необходимости комплексного их исследования.

И еще один вопрос: что связывает имена Андрея Рублева и Даниила, о котором знают пока лишь в узком кругу специалистов?

Недостаточно сказать, что Даниил был со товарищем Андрея — как можно предполагать, старшим, — совместно с которым он выполнял боль-

шую часть работ, а по некоторым сведениям Андрей был учеником Даниила. Даниил Черный был художником выдающегося таланта, и недаром целый ряд выполненных им работ до сих пор приписывался то самому Рублеву, то Феофану Греку. В сообщениях источников о совместных работах двух живописцев первым обычно называют Даниила, может быть, не только по старшинству, но и ввиду бесспорного уровня работ мастера. Именно творческой дружбе живописцев, связывавшей их всю жизнь, Рублев был обязан тем, что его поразительное дарование смогло раскрыться до конца. Современники готовы были видеть особый смысл в почти одновременной кончине художников.

В первом же серьезном исследовании о Рублеве И. Э. Грабаря появляется глава «Андрей Рублев и Даниил Черный»⁵. Первым же, кто попытался воссоздать творческий облик Даниила, был С. С. Чураков, обративший внимание на значительность этой фигуры⁶. В увлечении своим открытием С. С. Чураков видел авторство Даниила в одном из лучших произведений Рублева — «Спасе» Звенигородского чина, фигура Даниила и его творчество получили как бы собирательный характер. Подобного рода издержки в целом содержательной статьи послужили причиной недоверия к выводам автора, и публикация почти не оставила следа в изучении произведений рублевского круга. Авторы последующих публикаций о Рублеве в основном придерживались в атрибуции качественного принципа: произведения наиболее ценные в художественном отношении приписывались Рублеву или Феофану Греку, вещи второй категории распределялись между Даниилом, Прохором с Городца и другими участниками работ — «художниками круга Андрея Рублева». Представление о манере письма Даниила не складывалось. Творчество этого художника было отодвинуто на задний план славой Рублева. Но разве воздание должного Даниилу умалит гений Андрея Рублева? Понимание особенностей художественного метода и художественного темперамента каждого из мастеров поможет лучше понять сущность этого большого искусства.

Несколько слов о порядке изложения материала.

Глава с разбором источников по праву должна была занять место вначале, но это затруднило бы восприятие главного содержания работы. Поэтому мы помещаем ее в конце, но оставляем за собой право в ходе изложения пользоваться выводами из этого раздела.

В качестве предварительных сведений излагаются материалы биографии, истоков творчества, системы художественного образования эпохи. Исследованию творчества Андрея Рублева и Даниила Черного посвящено основное содержание монографии.

1. СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ. ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА

Андрей Рублев принадлежит ко второму поколению московских иконописцев. Деятельность первого поколения падает на 1340—1380-е годы.

Теснимая внешними врагами, раздираемая внутренними феодальными усобицами, Русь напрягала героические усилия, чтобы сохранить свое единство и вместо полуразрушенных и обескровленных стольных городов Киева и Владимира создать ядро будущего Русского централизованного государства. Каждая из крупных областных земель боролась за это право, но более последовательную линию проводила Москва, и ей принадлежало будущее.

Прошло около ста лет после страшного разгрома русской земли нашествием монголо-татар, и в городах одно за другим стали появляться новые деревянные и каменные строения — городские укрепления и храмы — все то, что уже прочно связалось в представлении русского человека с понятием Родины. «О светло светлая и украсно украшена земля русская! И многими красотоми удивлена еси: озера многими удивлена еси, реками и кладязми месточестными, горами крутыми, холми высокими, дубравами чистыми, полями дивными, зверьми различными, птицами бесчисленными, города великими, селы дивными, винограды обителными, дома церковными и князьями грозными, бояры честными, вельможами многими! Всего еси исполнена земля руская, о правоверная вера христианская!» Так жарко и с сердечным сокрушением восклицает автор «Слова о погибели земли Русской».

Возрождение поруганной и разрушенной красоты было необходимо для уверенности в нерушимости основ самой жизни. Оживление строительной и художественной деятельности, культурное возрождение охватило древние центры Новгород и Псков, Смоленск, Тверь и Нижний Новгород. При московских князьях Иване Калите и Семене Гордом, несмотря на относительную кратковременность их правления, достигнуто главное для накопления нравственных сил народа — «бысть на Руси тишина великая». Важное значение имело перемещение митрополичьей кафедры в Москву. Город обстраивается каменными храмами, их стены украшаются росписями.

Куликовская битва стала переломным событием в истории Руси, но первое десятилетие после одержанной великой победы для Московского княжества было трудным. Орда предпринимает неослабевающие попытки взять реванш: в 1382 году Тохтамыш подступил к Москве и после длительной осады обманым путем взял город, а спустя десять лет Москва выгорела до основания. Начались осложнения в церковных делах — после кончины митрополита Алексия была предпринята попытка поставления высшего иерарха в Москве, но спор между претендентами снова поставил митрополию в зависимость от Константинополя.

По жесткому требованию Орды Дмитрий Иванович Донской вынужден был послать своего старшего сына Василия в качестве заложника. Через два года он сумел бежать обходом через южные

земли и попал в Литву. Василий был отпущен в Москву лишь после того, как дал Витовту обещание жениться на его дочери Софье.

Дмитрий Донской, по-видимому, не одобрял этот брак, считал, что он не сулит ничего хорошего. Дмитрий при жизни противился заключению этого брака из-за крайне агрессивной позиции Литвы в отношении Руси. После того, как южно-русские и среднерусские земли приняли на себя основной удар монголо-татарского нашествия, Литва почти не встречала сопротивления, и уже при Гедимине (1316—1341) под владычеством литовского князя оказались киевская, волынская, подольская, черниговская и северская земли. При Ольгерде (1345—1377) дальнейшее продвижение Литвы привело в непосредственное столкновение с Московским княжеством, был предпринят ряд походов на Москву в 1368, 1370 и 1372 годах. Эти походы, по словам Н. М. Карамзина, «могли бы иметь гораздо вреднейшие последствия для ее целостности, если бы он нашел в Дмитрии меньше бодрости и неустрашимости»¹. Немалую роль сослужили возведенные Дмитрием вокруг Москвы каменные стены. Дмитрий делает ответные удары и обращает особенное внимание на западные и южные города Московского княжества, в том числе и на Звенигород. Из небольших сторожевых пунктов город Звенигород, Руза, Можайск, Серпухов превращаются в крепости. В Звенигороде учреждается епископия: на страницах летописей с 1388 года появляется упоминание звенигородского епископа Даниила.

После кончины Дмитрия Донского (1389) на престол вступил Василий Дмитриевич. Великий князь владел по традиции и Коломной, второму сыну Дмитрия — Юрию достались в удел Звенигород, Руза и Галич, остальные города Московского княжества были поделены между другими сыновьями.

Одной из первых акций Василия было приглашение на митрополичий стол из Киева митрополита Киприана, в 1382 году изгнанного Дмитрием Донским с московской кафедры после нашествия Тохтамыша, от которого он спасся бегством в Тверь вместе с княжеским семейством². Киприан уже не обращается за ярлыком к хану, и хотя формально поставление патриарха остается необходимым (а Киприан его имел), по существу, ставит митрополита великий князь. Митрополиту Киприану в Москве оказана торжественная встреча, и он ревностно начинает выполнять программу, которую он считал делом своей жизни, — сделать Русь новым центром славянской культуры.

Василий Дмитриевич выполняет свое обещание и женится на Софье Витовтовне, возможно, не без влияния Киприана (до переезда в Москву он был митрополитом Литвы). Софья проявила себя как энергичная и деятельная личность, однако в ее действиях чувствуется рука Витовта. Так, после женитьбы Василия на Софье ликвидируется кафедра звенигородского епископа — с 1391 года он более не упоминается. Витовт завладел окончательно Смоленском, некоторое время переходив-

шим из рук в руки, и когда коалиция князей во главе со смоленским князем Юрием и рязанским князем Олегом сумела отбить город, Василий не поддержал их, и город остался за Литвой. Наряду с этим в целях приобретения популярности Софья Витовтовна при своем посещении отца в Смоленске привозит оттуда древние смоленские иконы еще домонгольской поры, о чем с похвалой сообщает летописец³. Возможно, и здесь не обошлось без совета Киприана, который начал осуществлять сбор святынь в Москве.

В 1390-е годы в качестве активных помощников великого князя выступают князья Владимир Андреевич Серпуховской и Юрий Дмитриевич Звенигородский. В 1393 году они осуществляют поход на Новгород (Витовт претендовал и на него и имел сторонников), а в 1395 и 1398 — на болгар. Юрий Дмитриевич в 1400 году женился на дочери смоленского князя Юрия Святославича, прямого противника Витовта, и этим занял открытую позицию конфронтации с литовским окружением Софьи, что в последующем определило его политические установки.

В 1395 году огромное войско Темир-Аксака (Тамерлана, Тимура) устремилось к Москве. Верный своей тактике укрепления авторитета церкви, Киприан является инициатором перенесения образа Богоматери Владимирской — древней святыни киевских и владимирских князей в Москву. Икона была торжественно встречена за городом, «на поле». По совпадению обстоятельство — ввиду неприятностей в Орде — Темир-Аксак повернул назад, что было воспринято как чудо от иконы. В честь этого был учрежден праздник Сретения иконы Богоматери Владимирской (см. Приложение I, 4).

Между тем международное положение Руси упрочивается. Несмотря на то что Русь по-прежнему испытывала всю тяжесть монголо-татарского ига, она находила возможным помогать и Византийской империи, что говорило о налаженной экономической и хозяйственной деятельности. Византия и Балканы испытывали все более мощные удары со стороны Османской империи, и в трудные времена Константинополь обращался в Москву. В 1347 и 1354 годах была послана крупная сумма под предлогом необходимости ремонта святыни православного мира Софии Константинопольской. Значительные средства переходили в патриаршую казну через ставленников на митрополию всея Руси.

В Царьграде внимательно наблюдали за событиями и общей обстановкой на Руси. Русь никогда не признавала принципа Византийской империи, согласно которому признание верховной власти Царьграда в делах церкви подразумевает и признание светской зависимости от императора. Патриарх Константинопольский упрекал великого князя Василия Дмитриевича: «Отчего ты не уважаешь меня, патриарха, и не воздаешь должной чести, какую воздавали предки твои... Очень не хорошо, сын мой, что ты говоришь: „церковь имеем, а царя не имеем“. Невозможно христианам иметь церковь, а царя не иметь. Царство и церковь имеют между собой тесное единение и общение и невозможно отделить одно от другого»⁴. Письмо заканчивалось

просьбой о помощи: «И что кто принесет жертву в помощь нам, тот обретет у Бога большую награду, нежели воздвигнувший храм и монастырь или оказавший им пособие»⁵. В 1398 году снова была послана крупная сумма в Константинополь, хотя русские князья, безусловно, не разделяли мнение патриарха. На Руси понимали политическое значение взаимных контактов с Византией, в то же время, как замечает М. Н. Тихомиров, «связи с далеким Константинополем помогали русской культуре окрепнуть в тяжелые годы, создать свое высокое мастерство. Так, рядом с Феофаном Гречиним появляется русский Андрей Рублев»⁶.

В помощи патриарха нуждалась и церковь в борьбе с повсеместно возникавшими еретическими движениями, в том числе и в среде иерархов: ростовский епископ Маркиан возглавил антиринитарное движение, тверской епископ Евфимий Вислень выступил с резкой критикой церкви. Разрасталось и стригольничество, в основном в посадской среде Пскова и Новгорода⁷.

В 1380—1390-х годах отмечается активная строительная деятельность в Москве и на территории Московского княжества. Дмитрий Донской главное внимание уделял строительству укреплений, но при нем же был построен Успенский собор в Коломне, возводятся каменные храмы в Серпухове, Можайске, Звенигороде (см. гл. 2). При Василии Дмитриевиче выстроен Благовещенский собор на «дворе великого князя» (около 1397 года и вторично — в 1416). Вдова Дмитрия Донского Евдокия Дмитриевна создает Вознесенский монастырь и в 1393 году строит каменную церковь Рождества Богородицы (в день этого праздника приходится сражение на Дону). Ведутся работы в Симоновом и Андрониковом монастырях. Большинство вновь выстроенных каменных храмов украшено росписями.

Начало московской иконописной мастерской было положено, по-видимому, митрополитом Петром, который сам был незаурядным иконописцем. Необходимость в этом появилась уже при Иване Калите и Семене Гордом, когда вновь созданные храмы должны были быть украшены росписями. Митрополит Петр и его преемник Феогност восстановили существовавший издревле обычай посылать русских иконописцев в восточнохристианские страны с высокой художественной культурой для повышения уровня мастерства: в Константинополь, на Афон и в другие места.

В 1340-х годах в Москве уже работали три самостоятельные дружины иконописцев. Под 1344 годом летопись отмечает, что Успенский собор расписывали приезжие греческие иконописцы. Одновременно в том же году в Архангельском соборе работали русские иконописцы Захария, Денисей, Иосиф и Николай. В следующем, 1345 году летопись называет новую дружину иконников — Гойтана, Семена и Ивана, украсивших церковь Спаса на Бору. Летописец считает необходимым сообщить, что «мастеры старейшины и начальницы были Руссии родом, а Гречестии ученицы», а это свидетельствует о длительном пребывании их на чужбине.

Художественная деятельность значительного масштаба продолжается и в последующие десятилетия. В одной из рукописей Чудова монастыря, основанного в 1365 году митрополитом Алексием, запи-

сано: «Поставил же есть церковь камену во имя святого Архангела Михаила честнаго его чюда и украси подписью и иконами и книгами и съсуды священными и просто рещи всякими церковными узорочьи»⁸. Письменные источники, однако, скупы на подобного рода сообщения. Их больше в конце XIV — начале XV века.

Под 1392 годом летопись сообщает о росписи построенного ранее Успенского собора в Коломне. В 1395 году расписана церковь Рождества Богородицы «на Москве... а мастера бяху Феофан икон-

1. Встреча Андрея Рублева с игуменом Ефремом в Андроникове монастыре



Тако и дрбго мв старце го и мене м
 Анрѣи иконописца преизрадоу
 вѣкъ препоходящюу въ премростн
 стѣлнѣ и вѣдннычтннмѣа . и про
 чиннмѣшн . снма доврѣ стрѣтннма
 ѡбннтель блгтннху пою . и вѣгоу по ма
 рннщюу . создаста пою
 бннтели вѣо и цркѣ
 ка меноу .
 стѣтнн
 енн:

ник Гръчин Филосов да Семен Черный и ученици их» (см. Приложение I, 3). В 1399 году расписана каменная церковь Архангела Михаила, «а мастера бяху Феофан иконник Гръчин со ученики своими». Известно также, что Феофан Грек в хоромы князя Владимира Андреевича «в камене стене саму Москву также написавый», а также терем великого князя «незнаемою подписью и страннолепно подписаны»⁹.

В этот период активной художественной жизни и появляется первое упоминание летописи об Андрее Рублеве: «В лето 6913 (1405)... тое же весны почаша подписывати церковь каменую святое Благовещение на князя великаго дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гръчин да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю». Имя Рублева стоит третьим после Феофана Грека и Прохора с Городца, он назван «чернецом». Условно принятая большинством исследователей дата рождения Андрея Рублева около 1360 года (а Даниил лет на 5—10 старше) может быть принята, исходя из приблизительного расчета, что умерли Андрей и Даниил в 1427 году (см. гл. 6) «в старости велице», но перед кончиной смогли выполнить крупную работу по украшению Троицкого собора фресками и иконами. Полагают, что Рублев постригся в монашество не в раннем возрасте (известны случаи пострижения в то время в 12—20 лет). Но есть примеры, когда низшая ступень иночества — «чернецество» затягивалась надолго: из «Жития Алексея митрополита» явствует, что он пребывал в чернецах более двадцати лет, вел добродетельную жизнь и пользовался всеобщим уважением¹⁰. В «Сказании о св. иконописцах» говорится, что Рублев находился «в послушании» у Никона (гл. 6). Это могло быть в конце 1390-х годов, когда Никон вторично после шестилетнего перерыва был поставлен игуменом Троице-Сергиева монастыря.

В родословной Ховриных-Головиных сохранилось предание, записанное в XIX веке, о том, что родоначальник фамилии — грек Степан Васильевич Ховра выехал из Крыма в 1391 году на службу к московскому князю и получил от Василия Дмитриевича благословение — икону «Богоматерь Владимирская» письма Андрея Рублева (гл. 3). Сам факт приезда Степана Ховрина в этом году на службу к московскому князю — вполне достоверный, возможно, и рассказ об иконе рублевского письма — не позднейшая выдумка. Тогда мы имеем существенный аргумент в пользу того, что уже в начале 1390-х годов Рублев был известным на Москве иконописцем, иконы которого ценились весьма высоко. Поскольку наши выводы о более раннем начале творческой деятельности художника, чем это представлялось до сих пор, вполне согласуются с семейным преданием в свое время знаменитой фамилии, мы не можем игнорировать эти сведения как полностью недостоверные.

Через три года, в 1408 году, летописец отмечает: «Того же лета мая в 25 начаша подписывати церковь каменую великую съборную святая Богородица иже въ Владимире повеленьем князя великаго, а мастера Данило иконник да Андрей Рублев». Руководство работами принадлежит Даниилу, Рублев указан во втором месте. От росписи сохрани-

Это была эпоха утверждения большой значимости изобразительного искусства в общественной жизни Руси.

О СТИЛЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ. МЕТОД РАБОТЫ ХУДОЖНИКА. МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ

Древнерусское искусство в аспекте исторического развития принадлежит направлению, получившему наименование «византийской общности» по главному центру художественной культуры средневековья — Византии. Творческий метод, художественные средства этого направления, именуемого также «иконописным», «греческим» или «традиционным», был общим для всех стран восточнохристианского круга, не принимая во внимание отдельных локальных особенностей. Нередко этот метод противопоставляется реалистическому методу как его антитеза в том смысле, что он не обладает такими возможностями живописи, как перспективное построение пространства картины, моделировка объемной формы, знание анатомии и передача нюансов освещения.

В наше время, однако, уже ясна ошибочность взгляда с оценкой взаимоотношения между двумя методами как восхождения от низшего к высшему. В той же мере, как по отношению к античному искусству, средневековье многое утратило, но многое и приобрело, также и искусство нового времени по отношению к методу иконописному имеет существенные приобретения и утраты одновременно.

Средневековое «греческое» искусство, возникшее в V—VI веках в Византии и распространившееся на страны европейского региона, часть Африки, Малую Азию и Кавказ, сохраняло свою жизнеспособность более тысячелетия, когда уже и самой Византийской империи не существовало.

Особенности, характеризующие тот или иной стиль, определяются принципами решения пространства, построения формы, отношением к проблеме света — всеми теми художественными приемами, которые создают живописную ткань произведения с конечной целью — характеристики художественного образа. Исходные, хотя как бы вынесенные за скобки, позиции коренятся в эстетических воззрениях времени, социальных функциях искусства и историческом опыте.

Согласно эстетическим нормам и воззрениям, которыми руководствовалось искусство средневековья вообще и древнерусское искусство в частности, изображение природы в ее конкретном, частном проявлении не может служить самоцелью, оно подчинено выражению задач духовно-нравственного, религиозно-философского и даже мировоззренческого содержания. Не индивидуальное, преходящее, но типическое, постоянное и «вечное», — главный стержень, двигавший искусство эпохи. Создание целостной системы образа мира — вот главная цель искусства, и на это был направлен синтез всех видов искусств, и прежде всего монументальной живописи и архитектуры. Отсюда — сложность и многожанровость всей сферы изобразительного искусства, приобретающие стилиобразу-

ющее значение¹³, и без этого нельзя понять стиль и метод работы древнерусского художника.

Живописец имел дело с обширным комплексом сюжетно-тематического содержания, богословского по своей природе, но насыщенного благодаря методу иносказания идеями современности, идеологической жизни эпохи. Стенопись учитывает архитектурные формы интерьера, художник мыслит не изолированными картинами, но целым комплексом тем, целыми узлами в общей системе росписи.

Стенное письмо предъявляло к живописи свои требования. Композиции должны были хорошо читаться на расстоянии, они должны быть лаконичны и ясны, рисунок — обобщен.

Стенопись не допускала смешения краски в процессе работы и ограничивала палитру набором колеров, выдерживающих наложение на сырой известковый грунт. Так была создана система последовательного наложения красок одного слоя на другой с предварительной прокладкой подготовительным тоном. Появляются условия для извлечения максимальных возможностей из звучания цвета как такового, повышения светосилы краски (см. Приложение II, 7).

При расчете на расстояние по-иному решалась проблема создания объемной формы. Напрасно подчас полагают, что иконописцы умышленно стремились к плоской трактовке изображений в целях якобы создания настроения молитвенного общения с иконой. Иконник был большим мастером создания пластической формы, но пользовался он другими средствами, чем современный живописец, не растушевкой объема и не лепкой мазками, но приемом раскладки пробелов, переходя к более светлым очерткам, иногда к сложной структуре бликов, «движков», а также к подчеркиванию теней темными описями. Издали эта система производила должный эффект. В построении фигуры и головы иконописцы строго следовали античным правилам пропорций, а свет мыслился преимущественно падающим сверху. Истоки восточнохристианского искусства восходят к античному опыту изучения природы.

Метод работы стенописца с некоторыми несущественными отличиями присутствует и в иконе. Это определялось соподчиненностью станковой живописи монументальной — икона находилась в том же интерьере, что и стенопись, и должна была корреспондировать ей; существенными также были общие принципы обучения.

Средневековых мастеров, иконописцев Древней Руси не интересовали проблемы перспективы, даже когда знание правильной перспективы стало общим достоянием. При наличии на одной плоскости стены нескольких десятков композиций пришлось бы дать для каждой из них свою точку схода в ущерб синтезу живописи и архитектуры.

В целом, можно сказать с уверенностью, что живописные средства иконописного метода если в чем-то и уступали методу реалистической живописи, то имели и серьезные преимущества. Лучшее доказательство этому — непреходящее художественное значение произведений этой эпохи.

Общая для данного метода система живописи была универсальной, но в каждой школе и у каждого мастера были свои особенности.

В XVII веке, чтобы выделить иконописную систему от новой, живописной (тогда ее называли «фряжской», то есть итальянской), ее именовали «греческой». В XVIII—XIX веках итальянской называли всякую живопись, исполненную не иконописным, но живописным методом. Подобного рода тенденции существуют и в наше время: в издания по искусству Византии попадают произведения сербские, грузинские и древнерусские¹⁴.

По нашему мнению, следует все же разделять отдельные направления в рамках «византийской общности», если мы захотим оставаться на почве историзма. Известно, что каждый народ усваивает из сокровищницы мировой культуры то, что он может сделать собственным достоянием, частью своей культуры. Византия находилась в зените расцвета художественной культуры в момент христианизации Руси, но она не подавляла местные национальные культуры. Наоборот, уже в домонгольский период живопись на Руси получила вполне самостоятельное развитие, и мы безошибочно можем отличить произведения собственно византийские от древнерусских. Процесс обособления полностью проявился с середины XIII до середины XIV века, когда связи с Византией были затруднены, и мы уже с определенностью можем говорить о «новгородских», «ростово-суздальских» и «северных письмах», так что с «византийскими письмами» смешать их уже никак не возможно.

В самом деле, в рамках универсальной системы «греческих писем» свое, вполне независимое место займет живопись Новгорода с ее лаконичными, обобщенными художественными средствами, твердой структурностью композиции, звучностью цвета, суровостью и мужественностью образов. Или ростово-суздальская иконопись с ее интересом к сложной психологической характеристике образа, национальному типу, к сложным колористическим исканиям. Именно эти, крайне интересные особенности станут характерной чертой и раннемосковской живописи, Москва недаром считала себя во всем преемницей владими́ро-суздальского культурного наследия.

При этом, верная своей объединительной политике, Москва осуществляла ее и в области культуры, она соединяла мастеров из разных мест и постоянно поддерживала связи также с Царьградом и Балканскими странами.

Здесь хорошо понимали также, что высокие достижения в искусстве возможны только при наличии хорошо поставленной школы.

Что должен был знать и уметь древнерусский художник? Об этом необходимо иметь представление, чтобы воссоздать творческий метод иконописцев, непосредственно влияющий на стиль живописи. Воссоздавая общую, типическую картину системы художественного образования, мы не рискуем слишком отклониться от исторической достоверности в целом.

Развитие иконописного дела получает существенную поддержку в виде правительственного протектората, как это было уже и в Киевской Руси. Но именно XIV век в России высоко поднимает престижность профессии иконописцев. Иконописание традиционно существовало под кровлей архиерейского дома и монастыря, но теперь оно становится и

мировой профессией посадских людей, получив значение потомственно наследуемой привилегии. Документы XV века фиксируют юридически вполне сложившийся статус ученичества в иконописном деле¹⁵.

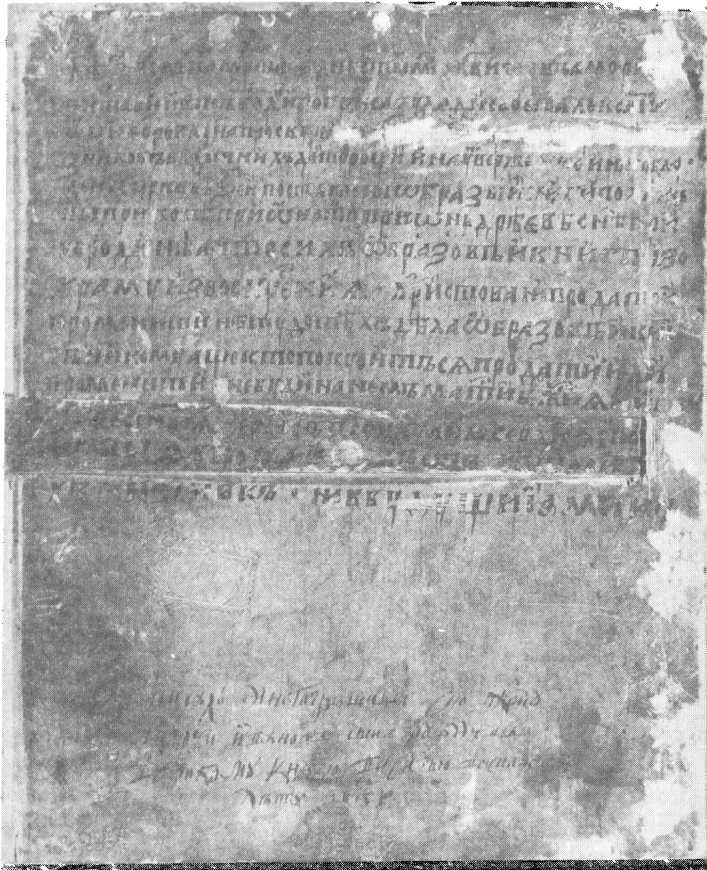
Занятие иконописанием в качестве потомственной профессии обладало потенциально более широкими возможностями для успешного овладения мастерством уже в раннем возрасте, что имеет существенное значение для развития таланта. Едва ли мы ошибемся, предположив, что этап ученичества был пройден Андреем Рублевым и Даниилом в благоприятных условиях, а это само по себе наводит на мысль, что оба они происходят из среды потомственных иконописцев. Детство, проведенное в обстановке, наиболее способствовавшей раскрытию природного дарования, в условиях здоровой нравственной атмосферы нормальной семьи, должно было наложить свой отпечаток и на духовный мир художника, привить чувство трудолюбия¹⁶.

Система художественного образования в то время была во многом общей для Византии, Древней Руси и отчасти стран Западной Европы, это был путь обучения у мастера в процессе практической работы в качестве непосредственного помощника. Обычный путь овладения мастерством иконописца, как и стенописца, — прохождение всех ступеней последовательно от низших к высшим. Сюда входило: приготовление доски с оклейкой ее и залевкашиванием, растирание пигмента и «творение» его на связующем. Одновременно обучались рисунку «по образцам» и копировали их с образцов собраний рисунков опытных мастеров или прорисей с них в виде листов или украшенных миниатюрами («лицевых») рукописей, иконописных подлинников. Замечено, что рисовать с образцов ничуть не легче, чем с натуры. И конечно, задачей ставилось не обучение копированию, ибо тогда ученик не смог бы научиться строить композицию, владеть языком жестов, выразительностью движений, пропорциональностью построений — всем тем, что отличает лучшие произведения древнерусской живописи. Перед учеником была цель: овладеть натурой в опосредованном виде, через призму стилистических норм времени, а это отнюдь не исключает корректирования образцов опытом зрительного изучения натуры. Конечной целью овладения рисунком было умение рисовать самостоятельно, «по своему воображению», «знаменить».

Значительно больше, чем в современной школе живописи, уделялось внимания технологии выполнения работ: фреска и темпера почти не допускали поправок, ограничивали длительность выполнения.

В годы монголо-татарского ига возрастает роль иконы — строительство каменных храмов сократилось, а в деревянных роль стенописи взяла на себя икона. Это послужило стимулом к развитию иконоста́са, отражавшего систему росписи храма.

Ансамблевый характер росписи приучал художников к сглаживанию различий в манере письма, эти различия выступают сильнее в произведениях иконописи, чем в стенном письме. Тем не менее индивидуальность мастера могла проявиться во всем — в композиционном и иконографическом решении, в рисунке, красочной палитре, трактовке художественного образа.



3. Надпись на обороте иконы «Преображение»

Однако мнение, будто древнерусский иконописец, имея дело с заданным содержанием, работает на нюансах формы, несостоятельно. Иконописцы участвовали в разработке содержания стенописи, ее плана, в выборе композиционного состава росписей. Изучение древнерусских стенописей показывает значительные отличия в системе росписи у отдельных мастеров¹⁷. Но это уже выходит за пределы художественно-декоративных функций живописи, стенопись становится активной силой в общественно-идеологической жизни народа. Византийское и древнерусское искусство располагало обширным комплексом сюжетно-тематического содержания, и он значительно возростал благодаря постоянным связям с южнославянскими странами.

Заканчивается обучение художника, и он сам становится воспитателем.

Основополагающим принципом древнерусской, как и византийской, эстетики является отношение к иконописи, как к «умному деланию»¹⁸. Иконопись должна вызывать «духовное созерцание», показывать человеку «идеал совершенства». XIV век в Византии, южнославянских странах и на Руси — век углубленных поисков взаимоотношения человека, общества и церкви, раскрытия содержания евангельского учения и учения отцов церкви применительно к новой социальной практике, поисков путей духовного самосовершенствования. Наиболее ярко выразилось оно в учении исихазма, обосновывающего способность человека непосредственно воспринимать божественную энергию,

вступать в контакт с божеством. Исихазм стал заметным явлением в духовно-нравственной жизни Руси.

Церковь как социальный институт имела в ту пору то существенное преимущество, что в самом единстве митрополии всяя Руси, объединяющей разрозненные феодальные княжества, был прообраз создания единого централизованного государства. Это имело несомненное положительное значение, но налагало и большую ответственность. Церковь координировала свою программу, свои идеалы с общенародными, культовое искусство становилось на путь поисков воплощения гуманистических и национальных идеалов личности — носителя «благодати».

Основные положения древнерусской эстетики сложились в рублевскую эпоху, но свое литературное выражение они нашли в сочинениях XVI и XVII веков. Иосиф Владимиров в «Трактате об иконописании» высказывает мнение, что целью живописи является не только лишь внешнее подобие образа «первообразному», но более высокая правда — внутреннее, духовное содержание образа. Иконописец «подобно тщится описать не токмо видимыя вещи века сего, но и невидимых слухом и умом (касается) и во явлении начертание производит»¹⁹. Симон Ушаков пишет об образах, «красоту приносящих, духовную пользу деющих и божественная нам смотрения являющих»²⁰.

Высокая степень самосознания, чувство социальной ответственности руководило выдающимися художниками Древней Руси, направляя на совершенствование творчества в поисках средств для передачи высокой выразительности и правдивости художественных образов. Труд Андрея и Даниила удостаивался высших похвал, их называли «живописцами преизрядными», «всех превосходящих в мудрости зельне».

К моменту, когда Андрей Рублев начал работать вместе с Феофаном Греком (вероятно еще в 1390-х), его творческий облик, видимо, уже сложился, поскольку искусство его великого современника не оказало заметного влияния на художественные навыки и приемы. В этом смысле Рублев был антиподом Феофана, ибо в нем проявил себя со всею полнотой мастер русской иконы, каким никогда не мог стать Феофан (те произведения, которые хотят ему приписать без достаточных оснований — «Спас» и «Богоматерь» деисусного чина Благовещенского собора, Феофану не принадлежат. См. ниже). Но, бесспорно, творческое соревнование подсказывало Рублеву поиски углубления художественной выразительности, духовности образов.

Напротив, заметно сходство манеры письма Рублева и Даниила, хотя и до определенной степени, но все же настолько, что подчас создает некоторые трудности в атрибуции, далеко не единодушные у разных авторов. Возможно, это обстоятельство как раз и подтверждает достоверность слов Иосифа Волоцкого о том, что Рублев был учеником Даниила в том смысле, что какое-то время работал в его мастерской. Это отчасти объясняет и тесную дружбу двух замечательных художников, которая прошла через всю их жизнь, — явление крайне редкое. Двадцать последних лет их жизни они были неразлучны.

2. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА. 1390—1407

Чем определяются хронологические рамки первого периода? Тем, что произведения этого периода должны быть созданы, судя по стилю, до 1408 года — до работы художников во Владимире. Здесь, как и в других случаях, мы руководствуемся методом сравнительного стилистического анализа. Следует признать целесообразным начать ознакомление с миниатюрами, в которых почерк художника проявляется наиболее отчетливо.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ — МИНИАТЮРИСТ

Творчество художника как иллюстратора рукописей до сих пор специально не изучалось, хотя миниатюры некоторых рукописных книг, как, например, Евангелие Хитрово, большинство авторов связывает с Рублевым. Между тем от конца XIV — начала XV века сохранилось значительное количество лицевых рукописных книг. Многие из них стали доступны для изучения благодаря публикациям произведений, исследований о них и тщательно подобранной библиографии — имеем в виду труды М. В. Алпатова, Г. И. Вздорнова, О. С. Поповой, Т. Б. Уховой, Т. Н. Протасьевой и других авторов.

Несмотря на отсутствие дат и подписей художников, в изучении миниатюр есть то преимущество, что обычное в крупных работах коллективное начало здесь уступает место индивидуальному исполнению. Тем самым почерк художника выявлен более отчетливо. Сохранившиеся до наших дней рукописи происходят из московского Успенского собора, Андроникова монастыря, Троице-Сергиевой лавры, Чудова монастыря, не считая случайных по происхождению. В это время создавались одновременно рукописи скромные, для каждодневного обихода, и торжественные, богато иллюстрированные фолианты для праздничных богослужений. Среди них особое место занимают две ценнейшие рукописи — два Евангелия в лист, написанные на пергамене и снабженные роскошными миниатюрами. Одно из них — Евангелие Хитрово, другое — Евангелие Успенского собора, обе рукописи близки друг другу по художественному оформлению, поэтому целесообразно рассматривать их вместе. Книги украшены миниатюрами с изображением евангелистов, их символов, изысканными заставками и разнообразными инициалами.

Евангелие Хитрово (ГРБ, ф. 304, III, № 3/М, 8657) по достоинству признается лучшей рукописью раннемосковского времени¹. Книга в 1677 году была подарена царем Федором Алексеевичем Богдану Матвеевичу Хитрово, который передал ее в Троице-Сергиев монастырь. Высокое качество ее художественного и технического исполнения свидетельствует о том, что рукопись выполнялась для великокняжеского двора. По наблюдению Г. И. Вздорнова, Евангелие частично написано рукой писца Киевской Псалтири протодякона Спиридона (1397), что позволяет датировать ее возникновение концом XIV — началом XV века².

Евангелие Успенского собора Московского Кремля (Оружейная палата, инв. № 11056) — так называемое Евангелие Морозова. Согласно легенде, не подтвержденной исследованиями, вкладчиком рукописи был боярин Б. И. Морозов³. Установлено, что рукопись была написана специально для Успенского собора⁴. Две рукописи типологически как бы повторяют одна другую.

Высказывалось мнение, что Евангелие Успенского собора является копией Евангелия Хитрово, уступая ему по качеству⁵. Г. И. Вздорнов объясняет эту близость тем, что обе рукописи восходят к третьей, их общему протографу⁶.

Сопоставим миниатюры двух рукописей с изображением «Ангела» — символа евангелиста Матфея. Миниатюры близки по рисунку, но отличаются манерой исполнения. Ангел показан в круге, с распахнутыми крыльями, как бы в полете, и это впечатление усиливается широким шагом и выброшенным вперед концом плаща. Он одет в голубую тунику и светло-коричневый гиматий с голубоватыми пробелами, как бы овеванный дыханием небес. Обе миниатюры показывают мастерское владение композицией, умение вписать фигуру в круг и схватить динамику движения, но обычно предпочтение отдается ангелу Евангелия Хитрово — действительно, образ отличается удивительной одухотворенностью и изяществом. Неоспоримые достоинства этой миниатюры породили мнение, что второй мастер копировал ее и несколько снизил мастерство исполнения, лишил одухотворенности. Но такой вывод неправомерен. Связь между двумя произведениями нельзя рассматривать таким образом, что второй мастер копировал первого или что оба копировали кого-то третьего, наконец, будто оба пользовались одним рисунком. Если мы даже отдадим предпочтение первому мастеру, все же должны будем признать, что первый мастер взял себе за образец миниатюру второго или в какой-то степени отталкивался от него.

«Ангел» Евангелия Успенского собора — смелое, уверенное и вполне оригинальное произведение большого и опытного мастера, прекрасного рисовальщика, обладавшего несомненным вкусом к построению пластической формы. Достаточно посмотреть на то, как он мастерски обрисовывает силуэт фигуры, как смело драпирует ее складками, с каким темпераментом и опытностью заставляет круглиться край гиматия вокруг колен, как умело передает живое движение слетевшего на землю ангела, овеванного небесным зephyром. Замечательное мастерство рисовальщика обнаруживает себя в том, как списывает он голову, шею и плечи, как сильно обрисовывает торс и икру ноги, передает ощущение тяжелой книги, которую ангел держит на весу. Замечательно написаны лик ангела и крылья.

Фигура ангела живо напоминает нам целый ряд произведений, связанных с кругом Рублева и Даниила, например: «Ангел, ведущий Иоанна Предтечу в пустыню» во фреске владимирского Успенского собора или икона «Благовещение» из иконостаса

того же храма, как и одноименная икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. В них та же стремительность движения, завихряющего щедрый поток складок, широкий шаг. Почерк этот не походит на рублевский, но как бы сопутствует ему в памятниках, где Андрей работал вместе с Даниилом, и тем самым появляется естественное предположение, что этот второй мастер и есть Даниил (Семен?) Черный. Но если мы связываем миниатюру «Ангела» Евангелия Успенского собора с Даниилом, то «Ангела» Евангелия Хитрово с большой степенью убедительности можно связать с Андреем Рублевым.

Но Рублев не просто «копировал» Даниила, это — свободное повторение. Художник спрятал второе крыло за Евангелие, уменьшил резкость складок в низу туники, придал большую легкость и прозрачность голубому цвету одеяния. Жест руки, держащей Евангелие, стал более символичным, а вся фигура — более легкой и одухотворенной. Все это сделано с любовью и вдохновением, видимо, ему нравился оригинал, но он не боялся отступить от него, не был им безусловно связан. Это помогло освободить образ от его слишком реалистичных, земных свойств, и в этом смысле улучшить оригинал, сделать его подлинно рублевским ангелом, какие нам известны по той же стенописи владимирского Успенского собора. Любопытная форма сотрудничества!

Почти в таком же отношении друг к другу находится изображение в двух рукописях апостола Матфея. В успенском Евангелии архитектура, столик и сама фигура слишком конкретны, несколько тяжеловесна сама фигура апостола, восседающего на подушке. Подножие имеет фигурную форму в виде буквы «П», по торцам украшено резьбой акантом — мотив, характерный для южнославянской живописи. На столике с передней стенкой в виде сдвоенной арки — чернильница с пером и коленчатый пюпитр. Краски плотные, заметен вкус к полихромии — у Матфея зеленоватый гиматий и синий хитон. Хорошо написана голова молодого старца с легкой подрумянкой. Матфей открыл евангелие на словах, призывающих к смирению: «Рече господь, блюдете да не призрите единого от мя».

В изображении евангелиста Матфея Евангелия Хитрово сохранено лишь общее построение композиции, но художник ее значительно переработал. Та же горизонтальная стена в виде низкого парапета на заднем фоне, которую мы затем постоянно встречаем в миниатюрах Рублева, но архитектура показана иначе, она стала легче и изящнее по формам. Слева башня с арочным проемом и двумя колонками красного мрамора, с консолями в виде стилизованных уточек, наподобие тех, что представлены в миниатюре Сийского евангелия. Справа — те же элементы, но колонки короткие со стилизованными капителями из листьев, они поддерживают антаблемент, тогда как арка правого здания опирается на два столпа с капителями в виде львиных голов⁷. Столик для письменных принадлежностей значительно упрощен, простой формы, подобно седалищам в «Троице». Различные комбинации этих архитектурных форм мы встретим и в других произведениях Рублева.

Евангелист Матфей восседает в спокойной естественной позе, выражающей скромность и сосредоточенность на письме. Контур спины и бедра очерчен мягкой параболической линией, над поясом небольшой напуск гиматия подобно тому, как мы это видим в «Троице». Ноги поставлены на горизонтальной подставке одна вслед другой, как бы свидетельствуя о легкой перемене позы. Как и в Евангелии Успенского собора, Матфей облачен в голубой хитон и серый гиматий, фигура показана на фоне черного проема арки и отделена от него белильным тонким очерком. Силуэт фигуры более обобщен, цветовые сочетания мягче и более сгармонированы.

Изображение Марка в успенском Евангелии несколько поновлено на лице и одежде. Мебель украшена резной каймой в виде аканта, пюпитр на тумбочке с резным бордюром имеет вид вертикально поставленной хвостом вверх рыбы. Краски сочные: синий гиматий Марка, синяя колонка и синяя рамка контрастируют с золотисто-охряным цветом столика и подножия.

В Евангелии Хитрово изображение евангелиста Марка сохраняет все элементы композиции, но подвергает их знакомой нам трансформации. Художник обобщает абрис фигуры, несколько подчеркивает наклон, естественный для пишущего человека, смягчает цветовые сочетания.

Изображение апостола Луки в успенском Евангелии дает любопытный пример совместной работы двух художников на одной миниатюре. В трактовке архитектурных форм мы отмечаем все признаки письма Даниила: характерна динамичность изображения вертикально запрокинувшейся скамьи — подножия, окаймленного акантовой порезкой. Но фигура самого апостола Луки имеет все признаки манеры Андрея Рублева.

Что касается изображения евангелиста Иоанна и Прохора в Евангелии Хитрово, оно заметно отличается от других миниатюр евангелистов и его мог выполнить только Даниил. Фигура Иоанна несколько грузная, массивная, но передана в сильном движении. Живопись этой миниатюры показывает высокую культуру цвета. Хитон — светло-голубой, гиматий — оливковый, нескольких оттенков, с голубыми пробелами. У Прохора хитон голубой, гиматий лилового цвета разных оттенков. Охрение — светло-розовое с подрумянкой оранжевого оттенка и с альмыи рефлексами в тенях, губы у Прохора кинофарные. Горки — желтовато-розовые разных оттенков, местами в краснину, тени голубые и серовато-лиловые. По замечанию Ю. А. Олсуфьева, живопись исполнена в поразительной гамме нежных одухотворенных красок, являя собою «большое творчество»⁸.

Полагаем, что в изображении евангелистов Евангелия московского Успенского собора основная работа принадлежит Даниилу, тогда как участие Андрея Рублева выразилось лишь в исполнении евангелиста Луки. И наоборот, в Евангелии Хитрово Даниилом выполнена лишь миниатюра «Евангелист Иоанн с Прохором», остальные созданы Рублевым.

Особенностью оформления двух рукописей является присутствие в них наряду с изображением евангелистов также отдельных миниатюр в лист с

их символами. В. Н. Лазарев связывает интерес к миру животных, проявившийся и в инициалах, с проникновением в книжную декорацию элементов готики, сочетающих в себе фантастические мотивы с натуральными формами животного мира. По его мнению, новшества в объединении византийских, русских и западных особенностей декора заставляют видеть в них авторство Феофана Грека, впервые они проявились в инициалах Евангелия Кошки (ГРБ, ф. 304, III, № 4/М. 8654). В. Н. Лазарев датирует эту рукопись 1392 годом, согласно надписи, вырезанной на серебряном окладе⁹. Высказывалось, однако, мнение, что инициалы и заставка написаны по счищенному и забеленному пергамену и могут быть отнесены к концу XV — началу XVI века¹⁰. Г. И. Вздорнов не считает возможным принять такую позднюю дату и полагает, что реставрация рукописи произведена не позднее начала XV века¹¹. Следует признать, что инициалы Евангелия Кошки сильно стилизованы и едва ли могут быть первичными по отношению к инициалам трех других евангелий — Хитрово, Успенского собора и Евангелия Андроникова монастыря, где имеются также сходные инициалы.

Типологическое сходство мотивов животного царства раннемосковских рукописей и книжной декорации готики несомненно есть, особенно в обрамлении фигуры зверя или птицы кругом, достаточно вспомнить иллюстрации к западным бестиариям¹². Встречаются также изображения в кругах символов евангелистов, как в композициях «Распятие»¹³. Однако образный строй готики с усложненной геометрической орнаментацией остается чуждым московскому художнику; стилистически изображения животных и птиц в инициалах и изображения символов евангелистов тяготеют более к византийскому и южнославянскому искусству. Зооморфный изобразительный мир Балкан лишь отчасти находился под влиянием западного искусства, что связано с нашествием крестоносцев, — он имеет свои, гораздо более глубокие традиции. Достаточно обратить внимание на излюбленный мотив украшения керамических блюд из раскопов, например в Велико-Тырново, с изображением птиц и животных — львов, барсов, быка¹⁴. М. Цончева не без основания усматривает в них генетическую связь с искусством Фракии¹⁵. Но близкие аналогии этим мотивам есть и в протоболгарском искусстве, теснейшим образом связанном с искусством Сирии и Египта. Например, характерный образ птицы, держащей в клюве ленту или венки, был распространен в эллинистическом искусстве, в Сирии и Армении, на что обратил внимание Н. П. Сычев¹⁶. Видимо, в нем следует искать прообраз орла, держащего в клюве крест на ленточке, в рассматриваемых рукописях московского происхождения (символ евангелиста Иоанна¹⁷) или голову льва в фас¹⁸. Изображения символов евангелистов в кругах на отдельных листах известны по византийским рукописям XI—XIV веков¹⁹.

Вторая особенность приемов декоративного украшения московских рукописей конца XIV — начала XV века заключается в отказе от ставшего традиционным в предшествующее время в русской книжности и на Балканах орнамента в виде плетенки и звериного стиля в плоском графическом

исполнении. Он заменяется в заставке неовизантийским или балканским орнаментом, а в инициалах фантастическим сочетанием зооморфных и растительных форм в натуральной их передаче.

В орнаментах старого типа обычные для византийской книжности заставки в виде храма в разрезе, затканного цветочным узором, постепенно заменились таким же разрезом храма, но сплошь покрытым плетенкой и звериными формами в самых причудливых сочетаниях²⁰. Художники достигали в них большого мастерства и искусства. В буквицах нередко включение бытовых юмористических сцен. И вот, в конце столетия вместо ставших на Руси привычных тератологических мотивов в рукописях великокняжеского и митрополичьего круга происходит полная смена вкусов. В заставках происходит возврат к раннему византийскому орнаменту чисто декоративного характера, в котором геометрические формы — круги, прямоугольные обрамления — заполняются стилизованными цветочками в подражание эмальерной традиции голубого, коричневого и красного цветов на золотом фоне. Именно такого рода заставки мы видим в евангелиях Хитрово, успенском и андрониковом.

Подобного рода смену мотивов объясняли возрастанием будто мистических настроений: нейтральный украшательский орнамент выражает идею роскоши, блеска и царственного могущества, он дает больше возможности сосредоточиться на самоуглублении²¹. Большую проницательность обнаружил Б. А. Рыбаков. Он заметил, что усложнение в заставках системы конструкции каркаса храма из переплетенных ремней, переходящих в чудовищ, драконов, опутывающих и туго затягивающих вклинившиеся человеческие фигуры, соответствует распространению еретических движений, стригольничества. В этих мотивах нашло отражение критическое отношение к церкви как к социальному институту²².

Мы действительно находим подтверждение этой догадки в событиях, отстоящих на три столетия. В конце XVII века архимандрит Игнатий, впоследствии митрополит Сибирский и Тобольский, был послан с ревизией в Костромской уезд для искоренения раскола. Рассказывая об иконниках Якуньке Лепихине и Авраамии Жидовине, впавших в раскол, Игнатий говорит, что Лепихин изобразил церковь «аки змия оплетшася окрест ея и исплювавша яд свой на святые тайны святого тела и кровь Христа; и таковой лист в лица окаянный он Якунька Лепихин, яко сам сый быв иконник, от злого сердца своего написал изрыгне: и сим листом прельщаше окаянный простыя сельнии жители»²³. Образ церкви, оплетенной змеей, созданный в конце XIV века в качестве острого социального памфлета, изгнанный из рукописей придворного и митрополичьего окружения, не был искоренен в народе и сохранял свою жизнеспособность еще триста лет.

Почвой для антиклерикальных движений служило обострение классово-политической борьбы, сопровождавшее развитие городов, антинародная политика феодальной верхушки, распрями и эгоистическими целями шедшая вразрез с национальными интересами. Падению авторитета церкви способствовали также действия высшего духовенства в своекорыстных целях, проявившиеся со всею неприглядностью

после кончины митрополита Алексия. Сильнее всего ереси распространились в торгово-промышленных городах — Новгороде и Пскове, в искоренении их участвовали не только иерархи Руси Киприан и Дионисий, но и константинопольский патриарх.

Аналогичное явление смены книжной орнаментики происходит и в Болгарии, но несколько раньше, что также должно быть связано с определенными идеологическими движениями. Болгария постоянно испытывала брожения на религиозной почве — время от времени активизировались ереси. В 1350 и 1359 году царь Иван Александр должен был созывать соборы против еретиков. Как раз в это время и здесь вместо традиционной болгарской плетенки появляется неовизантийский орнамент, например, в Евангелии Ивана Александра на л. 213 (к Евангелию от Иоанна)²⁴ и в Псалтири Томича на л. 2 и 250²⁵. По типу орнамента болгарские заставки очень близки заставкам московских рукописей. Там и здесь использован мотив извивов голубого стебля по золотому фону; в большой круг вписаны малые круги, заполненные внутри распустившимся византийским цветком (в болгарских рукописях — четыре лепестка, в московских чаще всего — три с алой сердцевинкой). Из большого круга вырастают боковые ветви, завершающиеся закруглением, заполненным цветком. Сходен и мотив традиционного оформления углов: на выпуске горизонтальной линии внизу — два небольших деревца, а по углам вверху — полураспустившиеся бутоны-крины. Близки также и цветовые сочетания золота, голубых ветвей и цветков с белой обводкой, хотя колористическая гамма отличается, но в болгарских рукописях она плотнее. Не вызывает никакого сомнения, что русские миниатюристы брали за образец болгарские рукописи, или, во всяком случае, были хорошо знакомы с ними. В основе и болгарских и русских рукописей этого времени лежит схема, известная по византийским и русским рукописям XI—XII веков, но нюансы образования неовизантийского орнамента XIV века на Балканах и на Руси показывают полную параллельность этого процесса.

Наряду с этим в рукопись Евангелия Успенского собора включены заставки чисто балканского типа. Так, на л. 114 и 212 заставка украшена орнаментом в косую клетку, образующим ромбы, в каждый из которых вписан крест. Следует обратить на это внимание, потому что в дальнейшем мы будем не раз встречаться с примерами явных южнославянских элементов в искусстве Даниила Черного, а в Болгарии найдем произведения, которые могут быть связаны с этим интересным мастером.

Итак, сопоставление Евангелия Хитрово и Евангелия Успенского собора позволяет установить, что рукопись Успенского собора была создана ранее Евангелия Хитрово и в известной мере послужила образцом при выполнении последней, в украшении двух рукописей участвовали Андрей Рублев и Даниил Черный. Даниил выступает более опытным и темпераментным мастером, и в его работах заметна тесная связь с искусством Болгарии — это видно в мотиве изображения символов евангелистов крупным планом в круге, в использовании элементов орнаментики балканского книжного деко-

ра. По-видимому, Даниил был тесно связан с Киприаном; видимо, по заказу Киприана было написано Евангелие Успенского собора (митрополиту Фотию принадлежит лишь оклад). Андрей Рублев охотно работал с Даниилом бок о бок, но проявлял самостоятельность в непосредственном исполнении, показывая особую тщательность, деликатность и чувство меры, стремление добиться правдивой выразительности образа, не прибегая к излишней аффектации. В миниатюрах Евангелия Хитрово мы видим склонность Рублева к характерному изображению головы с расширением объема лба с уходящей, «тайной», по выражению иконописцев, стороны; эта деформация станет находкой для художника, помогая избежать излишнего ракурса в изображении глаз и сохранить контур головы в виде окружности. Для нас она станет приметой, полезной при атрибуции рублевских произведений.

С творчеством Андрея Рублева стилистически может быть связано несколько рукописей.

Одной из ранних рукописей в этом ряду является наиболее скромная среди других — Климентьевское евангелие, происходящее из Успенской церкви села Климентьева близ Троице-Сергиевой лавры²⁶. Здесь Рублеву принадлежат, по-видимому, некоторые из инициалов, представляющие собою как бы упрощенный вариант некоторых инициалов Евангелия Хитрово, с мачтами из раструбов и петлями со сложным ременным плетением (например, инициал на л. 38об.²⁷); прямые параллели ему можно найти и в Евангелии Андроникова монастыря (л. 5 и 230)²⁸. Сопоставимы также инициалы с драконом (л. 226об. и л. 158об.) того же Евангелия. Рукопись является одной из первых, где можно наблюдать почерк художника. Она написана на пергамене в лист, проста по оформлению, заставки неовизантийского орнамента выполнены другим мастером. Возможно, рукопись была создана в стенах Троице-Сергиева монастыря в то время, когда Рублев пребывал здесь «в послушании у Никона».

В другом Евангелии из Успенского собора (ГИМ, Усп, 2-п)²⁹ Рублеву могут принадлежать: разворот (л. 4об.) с изображением евангелиста Матфея и заставка и инициал (л. 5); на листе 70об. — евангелист Марк и на листе 71 — заставка и инициал; на листе 130об. — евангелист Лука и заставка и инициалы на листах 131 и 230. Миниатюра «Евангелист Иоанн» на листе 229об. близка по манере Даниилу.

Изображения евангелистов обрамлены рамками одного цвета, в двух тонах, разделенных белой линией с силуэтами трехлепестковых цветов и двумя усиками между ними (вместо византийских остролистников с белыми шипами). Рамки чередуются — серого и красного цветов, миниатюры вытянуты по вертикали, из-за небольшого размера изображений композиция упрощена, цвета неяркие, спокойные.

Апостол Матфей показан в обрамлении темно-серой рамки, он занимает всю плоскость изображения. Сидя на скамье, наклонившись, апостол пишет: «зачало еу», держит перо между указательным и средним пальцами, левой рукой поддерживает евангелие. Поза Матфея отличается простотой и скромностью. Фигура расположена на фоне

низкой горизонтальной стены серовато-белого цвета, слева возвышается узкое беловато-серое здание с проемом ворот и с выступающей консолью, опирающейся на выпуклую колонну, с крыши свисает велум. Здесь также архитектурный мотив напоминает миниатюру Сийского евангелия³⁰. Надпись исполнена киноварью. Матфей одет в голубовато-зеленоватый испод с золотым клавом на правом плече. Гиматий серовато-зеленого цвета с пробелами в три разбела (в два-три слоя). В проработке фигуры видна тщательность, не в ущерб свободе и широте письма. Голова апостола маленького размера, из-за чего фигура укрупняется, лицо молодое с русыми волосами. Характерен округлый контур головы с выпуклым лбом. По розовой прокладке лика положено легкое охрение, черты лица некрупные. Матфей спокойно смотрит перед собой.

Расположенная на развороте справа небольшая заставка выполнена в той же тональности: по золотому фону серовато-голубой краской написаны стелющиеся ветви, образующие круги, заполненные «византийским цветком»; посередине веток положена белая полоска. Инициал «К» выполнен по типу инициалов Климентьевского евангелия. Миниатюра написана мастерски, образ проникнут спокойствием и настроением интимности.

Изображение евангелиста Марка (л. 70об.) обрамлено рамкой той же формы. Фон образует низкая горизонтальная стенка и по сторонам две колонки синего мрамора с капителями, через которые переброшены сине-голубой велум, закрепленный сверху стамиками. Марк слегка склонился, двумя руками он держит евангелие, приоткрывая его правой. Ступня правой ноги слегка приподнялась над сандалией. Марк одет в сине-голубой хитон и несколько более светлый гиматий плотного голубого цвета с темными описями в тенях и свободно брошенными мазками пробелов голубоватого цвета. На спине показан раструб плаща с зеленовато-голубой прокладкой. На евангелии киноварный обрез.

Очерк головы округлый, борода короткая, впросесть, выражение лица мягкое.

Заставка на листе 71 неовизантийского стиля в красном обрамлении; по золотому фону — серо-голубые ветви и такие же розаны, чередующиеся с красными. Инициал «З» имеет вид растительного штампа с изгибом, оканчивается остроконечными ветками и листвой.

Изображение евангелиста Луки (л. 130об.) заключено в серую рамку на фоне низкой горизонтальной желтовато-серой стены. Лука склонился, окуная перо в чернильницу, левой оперся о поставленное на ребро евангелие. Одет в хитон зеленовато-сероватого цвета с более темными легкими описями складок; голубовато-белые пробела брошены в виде импровизированных, отнюдь не заученной формы мазков. На плече — золотой клав, подчеркивающий конструктивность построения фигуры. Гиматий светло-коричневатый с темными описями теней; пробела налагаются постепенно от широких слегка разбеленных покровных поверхностей, сужаются к двум-трем слоям, границы между которыми ступеваны, переходя к узким острым мазкам-движкам. Ноги поставлены одна вслед другой, из-под гиматия спадает парусом

хитон, внося элемент динамичности. Голова по абрису напоминает Марка, но русые волосы более светлые, отмечены мазками по прядям.

Заставка на развороте (л. 131) выполнена другим мастером, в более резкой манере. Красная рамка заставки не соответствует серой рамке изображения евангелиста Луки (Рублев обычно делает в развороте на двух полосах рамку одного цвета).

Мы специально даем подробное описание миниатюр, в которых опознается почерк Андрея Рублева, это дает возможность постепенно войти в структуру художественных средств, характерных для художника, в характер образов. И мы постепенно начинаем узнавать почерк мастера при встрече с новыми исполненными им миниатюрами.

В их числе мы отметим и рукопись «Апостол» (ГРМ, Др. гр. 20)³¹. Рублеву, по нашему мнению, принадлежит здесь изображение апостола Иакова (л. 63об.) и заставка (л. 64). Миниатюра «Апостол Иаков» близка по выполнению «Евангелисту Матфею» второго успенского евангелия (ГИМ, Усп. 2-П), но здесь больше внимания уделяется колористическому решению. Хитон сине-голубого цвета и сине-зеленый гиматий создают звучное красивое сочетание.

Миниатюра «Апостол Павел»³² показывает совершенно иной подход к образу; она написана другим мастером, безусловно талантливым, но в другом ключе. В резком повороте фигуры есть известная нарочитость, лицо Павла моделировано с подчеркнутой мускулатурой, брови нахмурены. Павел облачен в темный синева-сероватый хитон и почти такого же цвета гиматий, разница между ними лишь в силе теней и пробелов. Фигура очерчена несколько схематизированным яйцевидным силуэтом. Киворий обрамляет фигуру колонками темно-серого цвета с густыми затенениями.

Обзор рукописей, миниатюры которых могут быть связаны с Андреем Рублевым, может быть закончен произведением, в котором почерк мастера выступает вполне ясно, — Евангелием Андроникова монастыря (ГИМ, Епарх. 436, в лист)³³. Рукопись написана на пергамене крупным полууставом в два столбца и принадлежит к числу ценных, богато оформленных книг, которые создавались по особому заказу. Евангелие поступило в начале XIX века в Московскую Епархиальную библиотеку из Андроникова монастыря (на л. 1об. — миниатюра «Спас в силах», на л. 2 — заставка неовизантийского стиля). Рукопись щедро украшена инициалами, близко напоминающими инициалы Евангелия Хитрово.

Высказывалось мнение, что миниатюра с изображением «Спаса в силах» перешла в рукопись из другой и оказалась здесь случайно³⁴. С этим трудно согласиться: разворот листа 1об. и 2 с заставкой отличаются единством исполнения. Миниатюра принадлежит художнику, превосходно владеющему искусством оформления книги. Замысел миниатюры «Спас в силах», однако, вполне оригинален: вместо принятой в Византии идущей от античности традиции изображать в начале рукописи автора книги и вместо изображения их символов, что получило распространение на востоке и в искусстве романского запада, здесь представлена миниатюра «Спас в силах». То есть не тот, кто рассказывает, но

о чьих деяниях повествуют евангелисты. Символы евангелистов показаны лишь в углах пепельно-голубого ромба, символизирующего вселенную, в виде монохромных силуэтов.

Здесь нет и обычного для иконографии этого сюжета престола с ангельскими силами. Фигура Христа показана свободно парящей в пространстве в окружении небесного круга, усеянного золотыми звездами. Золотые лучи исходят из фигуры Христа. Тема решается как апокалиптическое видение Судии мира и скорее напоминает эскиз к стенописи, подобно фреске владимирского Успенского собора в композиции «Страшный суд». Все внимание сконцентрировано на фигуре Христа и на четко читаемой, несмотря на малый размер, надписи на евангелии: «си заповедаю вам, да любите друг друга». Надписям Рублев всегда уделял большое внимание, из них одних можно многое почерпнуть для уяснения движимых художником мыслей. Фигура Христа написана по-рублевски свободно, она объединена общим силуэтом, подобно фреске владимирского собора. Напоминает фреску и пастельная мягкость цветовых сочетаний, сведенных к двум основным тонам — разных оттенков голубого, от сильно разбеленного до более плотного, и охристо-золотистых на фигуре Христа и на фоне орнамента, с небольшими вкраплениями приглушенного темно-синего и алого цветов. В целом миниатюра выдержана в удивительно красивых и благородных сочетаниях цвета спокойных, приглушенных звучаний.

В литературе высказывалось суждение о связи миниатюры Евангелия Андроникова монастыря с традицией Рублева с оговоркой, что лик Христа недостаточно выразителен³⁵. Следует учесть, однако, что миниатюра носит явные следы «поновления»: фигура Христа обведена грубоватым темно-коричневым контуром, что вовсе не свойственно живописи Рублева, есть правки и на лице, сохранившемся с утратами. Учитывая эти обстоятельства, нельзя не признать, что в остальном манера письма и характер образа свидетельствуют с несомненностью, что автор миниатюры — Андрей Рублев.

Инициалы рукописи близки буквицам Евангелия Хитрово. Они состоят из тяг изысканного рисунка, перевитых между собою и завершающихся листьями или раструбами. У дракона голова звериная или птичья, драконы сплетаются с птицами. Обычна для Рублева и заставка неовизантийского стиля, восходящего к тырновской традиции.

Евангелие Андроникова монастыря обычно датируется первой третью XV века. Это, конечно, одна из более поздних рукописей предложенного ряда. Но поскольку большинство предшествующих рукописных книг должны быть отнесены к более раннему времени и едва ли выходят за пределы 1390-х годов, а также учитывая большую близость декоративных мотивов Евангелия Андроникова монастыря и Евангелия Хитрово, миниатюры Евангелия Андроникова монастыря, возможно, следует отнести к первому десятилетию XV века.

Подведем итог обзора рукописей, которые могут быть стилистически связаны с Андреем Рублевым и Даниилом Черным.

С творчеством художников может быть связано большее количество лицевых рукописей, чем предполагалось до сих пор. Несмотря на отсутствие в

большинстве случаев датирующих сведений, миниатюры достаточно хорошо укладываются в хронологическую последовательность. Помимо Евангелия Хитрово и Евангелия Андроникова монастыря, к этому кругу примыкают в хронологической последовательности из более ранних — Климентьевское евангелие с его инициалами, затем второе (из ГИМ) Евангелие Успенского собора и «Апостол» из Русского музея. Но этот круг наверное будет расширен после того, как будут изучены в подлиннике и другие рукописи этого времени.

Почерк Андрея Рублева выступает достаточно отчетливо уже в ранних миниатюрах, выполненных на высоком профессиональном уровне, и уже в них видны особенности его манеры. Миниатюры отличаются естественностью постановки фигуры без какой-либо нарочитости или искусственности поз, утрированности движений. Можно говорить о какой-то внутренней скромности и простоте, даже «душевности» его образов, их отличает большая цельность. Архитектурное окружение художник ограничивает определенными излюбленными мотивами, лишь слегка их варьируя; мы встречаем их и в иконах, в том числе в «Троице». Рублев в то же время с непринужденностью отмечает некоторые детали, способствующие созданию впечатления живости, экспромтности позы или движения, впрочем, не придавая этому особого значения. В этом сказывается его уверенное владение рисунком, не затрудняющее его в любой, самой нестандартной, импровизированной позиции.

Та же неброскость, непритязательность заметна и в отношении к цвету. Он избегает сильных цветовых контрастов и нередко пользуется сближенными в цвете и тоне оттенками краски. Излюбленные сочетания светлых зеленовато-голубых, серебристых, светло-каштановых и золотистых цветов с отдельными пятнами чистого белого, голубого, киноварного и пурпурно-коричневатого. Художник легко моделирует форму, но строит ее преимущественно путем высветления основного тона, вначале незаметно, плавно разбеляя ее тонким слоем, потом усиливая свет и заканчивая четко положенными гранями или мазками графических очертаний. «Света» нередко имеют окрашенность голубым цветом. В тенях художник особенно деликатен, на выпуклых объемах они гуще и теплее, на закругляющейся форме он несколько высветляет тень к краю и делает ее более холодной. В описях теней по складкам мы не встречаем черного цвета, чаще всего это сгущенная краска основного цвета. Тщательная разработка формы цветом делается столь артистично, что цвет сохраняет такие ценные качества, как легкость и воздушность, и не в ущерб звучности. От одной вещи к другой наблюдается колористическое обогащение живописи.

Большинство миниатюр относится к раннему периоду творчества Андрея Рублева, но в них художник владеет всеми тайнами мастерства и огромного таланта. К тому времени, когда Рублев и Даниил сопрягаются в работах вместе, каждый из них выступает уже сложившимся художником. Даниила можно узнать по особой темпераментности живописи, смелому и уверенному рисунку, превеличенному интересу к пластике формы, к контрастам цвета. В его художественной манере так-

же, как и в знакомстве с декоративными принципами южнославянских миниатюр, заметно воздействие искусства Балкан, где он, по-видимому, находился значительное время. В то же время в творчестве Андрея Рублева заметно органическое сочетание традиций раннемосковской живописи (например, миниатюр Сийского евангелия) и собственно византийской, константинопольской школы. Андрей Рублев, как это можно видеть по Евангелиям Успенского собора и Евангелию Хитрово, вполне оценил те качества Даниила, которых он был лишен сам, — особенной свободы, почти дерзости в подходе к искусству — и не считал для себя за унижение признать над собою его авторитет. Но он обладал другими, ничуть не менее ценными качествами, — чувством совершенной гармонии, правды, человечности, и это налагало печать обаяния на все, что выходило из-под его кисти. Вот почему он вскоре превзошел своего старшего друга, и Даниил смог оценить это с мудрой добротой. Эти качества — человеческие и профессиональные — связали двух больших художников на всю жизнь. И можно смело сказать, что роль Даниила в становлении Андрея Рублева как художника и человека нельзя недооценить. Вот почему можно прийти к заключению, что без Даниила не было бы Рублева. В дальнейшем мы сможем не раз убедиться в этом.

РАБОТЫ В ЗВЕНИГОРОДЕ

Андрей Рублев и Даниил Черный в разное время выполнили несколько крупных работ в храмах Звенигорода — в Успенском соборе на Городке и в соборе Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря созданы иконостасы, храмы украшены росписями. Письменных сведений об этом не сохранилось — после междоусобной борьбы за великокняжеский стол, предпринятой звенигородско-галицкими князьями, летописи и жития были подвергнуты редакционным правкам.

Предполагалось, что строительство каменных храмов Звенигорода и украшение их иконами и фресками падает на конец XIV — начало XV века. В 1390-х годах Юрий Дмитриевич предпринимает ряд удачных походов, что позволило ему располагать определенными материальными средствами для проведения крупных строительных работ в княжеской резиденции и в основанном им монастыре на Сторожах¹. Замечено, что Юрий вообще отличался активностью в строительной и художественной деятельности и, видимо, ценил выдающееся дарование Андрея и Даниила. С его именем как ктитора связаны наиболее ранние работы художников в Звенигороде, продолжались они здесь же и в дальнейшем; с ним связана и последняя работа Андрея и Даниила в соборе Троице-Сергиева монастыря.

Интерес к проблеме изучения рублевского творчества заставил исследователей более пристально изучить памятники Звенигорода, отличающиеся высоким художественным уровнем. В последние годы были произведены реставрационные работы по раскрытию новых фрагментов росписи в двух храмах. Наконец, внимание к звенигородским храмам и их внутреннему оформлению вызвано также

неослабевающим интересом к проблеме формирования иконостаса, и здесь звенигородским памятникам принадлежит отнюдь не последнее место.

Одна из попыток передатировать звенигородские храмы принадлежит М. А. Ильину, высказавшему предположение, что строительная деятельность Юрия была отнесена не к концу XIV — началу XV века, но к концу второго десятилетия XV столетия. Разворот строительной деятельности в Звенигороде автор прямо и непосредственно связал с политической ситуацией, сложившейся после 1417 года. В этом году стало известно, что, согласно завещанию Василия Дмитриевича, наследником престола должен быть его сын Василий, тогда как по завещанию Дмитрия Донского его старшему сыну Василию должен был наследовать его брат Юрий (в момент кончины Дмитрия Ивановича Василий Дмитриевич не только не имел детей, но и женат не был). В предвидении предстоящей борьбы за свои права на великокняжеский престол Юрий будто бы решил «показать себя умелым организатором, рачительным хозяином, заботящимся о своих владениях... Одной из форм показа организационных способностей было строительство храмов, сопровождавшееся украшением их фресками и иконами. Такая деятельность князя рассматривалась широкими кругами народа как проявление таланта умелого правителя. Поэтому есть основание считать, что бурная строительная деятельность князя Юрия началась именно после 1417 года»². Версия эта поддержки не встретила и вызвала критику в печати³.

В настоящее время можно с уверенностью говорить, что работы в Звенигороде не были выполнены одновременно, в какой-то очень короткий срок. Создание иконостаса и роспись храма часто не совпадают друг с другом по времени.

Оставаясь верными основному принципу — методу сравнительного стилистического анализа, попытаемся уточнить даты создания храмов и украшения их интерьера.

Дата построения собора на Городке — около 1400 года — была предложена в прошлом веке Л. Далем⁴, принята архимандритом Леонидом⁵ и другими авторами, и с тех пор критическая мысль историков архитектуры, уделявших неизменно большое внимание этому памятнику, к вопросу о его датировке не возвращалась.

Несмотря на хорошую изученность звенигородского Успенского собора, занявшего свое прочное место в ряду памятников раннемосковского зодчества⁶, а вернее, именно благодаря этому, мы позволим себе выйти из-под гипноза общепринятой даты и уточнить ее в сторону удревнения лет на десять.

Можно ли рассматривать ряд крупных работ в Звенигороде конца XIV — начала XV века как мероприятия местного значения? Известно, какое внимание Дмитрий Донской оказывал Звенигороду наряду с другими подмосковными городами и даже выделял его среди других: великий князь построил здесь укрепленное городище, основал епископию и передал в удел своему второму сыну Юрию.

Мы, вероятно, не ошибемся, если выскажем предположение, что построение каменного соборного храма Звенигорода следует поставить в связь с

основанием Звенигородской епископской кафедры, что имело место около 1388 года.

Убедительным доводом в пользу более ранней даты построения собора на Городке может служить сама архитектура храма.

Успенский собор Звенигорода принадлежит к числу немногих, сохранившихся до наших дней памятников раннемосковского зодчества, еще тесно связанного с традициями архитектуры Владимиро-Суздальской Руси. Связь раннемосковской архитектуры с зодчеством Владимира находится в общем русле культурно-исторической преемственности. В основу принимается четырехстолпный крестово-купольный тип храма из белокаменной кладки с забутовкой, но на этой основе создается новое образное решение здания. Постройка приподнимается на высоком цоколе, что делает ее более импозантной; главный куб увенчивается кокошниками стрельчатой формы в два яруса, соответствуя ступенчатому покрытию, с постепенным переходом от основного объема здания к барабану купола. Верх храма становится более живописным и нарядным, масса постройки приобретает динамичность. Тело здания посередине опоясано декоративным пояском плоской резьбы. В целом появляется заметно выраженная тенденция к усилению пластичности, скульптурности формы храма, и это новое качество становится ведущей линией в последующие два-три столетия.

В этой группе храмов раннемосковского зодчества должны быть выделены в особую подгруппу церковь Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря и Троицкий собор Сергиевой лавры, обе постройки связываются с ктиторством Юрия Звенигородского. В них более подчеркнут принцип палатного строения, сильнее выражена ступенчатость сводов. Собор на Городке является как бы переходным от владимирских храмов к московским: в нем еще есть хоры, а декоративный пояс вверху барабана близко напоминает оформление Дмитровского собора во Владимире. Наибольшее сходство собор на Городке обнаруживает с церковью Рождества Богородицы Московского Кремля с приделом Лазаря 1393 года. Такие детали, как стрельчатость арок, наличие освещающих внутренних проход на хоры шестилепестковых окон-розеток, сходная профилировка цоколя, позволяют говорить о работе одной строительной артели⁷.

Следует отметить особенность плана собора на Городке — расширение расстояния между столпами в центре, чем создается широкий средний и очень узкие боковые нефы, способствуя восприятию единого внутреннего пространства. Восточная пара столпов значительно сдвинута в сторону алтарных апсид, не соответствуя лопаткам боковых фасадов. Этот прием образует как бы вогнутую линию размещения иконостаса, смягчая перспективную деформацию изображений к краям иконостасной стены и создавая условия для лучшей его обозримости.

Стройные пропорции звенигородского собора на Городке, сближающие его с храмами Владимира, воспринимаются особенно изысканным его расположением на высокой возвышенности у обрывистого берега.

В Успенском соборе уцелели фрагменты первоначальной стенописи, но она выполнена не одно-

временно с иконами иконостаса, а несколько позднее, и мы рассмотрим ее отдельно. Здесь были найдены также иконы Звенигородского чина, ныне хранящиеся в Государственной Третьяковской галерее. С ними следует ознакомиться более внимательно.

ЗВЕНИГОРОДСКИЙ ЧИН

Созданные в 1918 году Музейный отдел Наркомпроса и Всесоюзная комиссия по раскрытию памятников искусства под руководством И. Э. Грабаря начали планомерную работу по сбору памятников древнерусского искусства. Звенигород, сохранивший два памятника раннемосковского зодчества, привлек к себе внимание энтузиастов. И. Э. Грабарь писал: «Оба звенигородских архитектурных памятника представляют типичные образцы раннемосковского зодчества, и было естественно искать в них следы живописи той же эпохи... И действительно, памятники живописи, открытые в Успенском на Городке соборе настолько исключительны, что отныне даже краткая история древнерусской живописи не сможет проходить мимо них... По давней привычке исследователей древнерусского искусства были обшарены все кладовые, чуланы и сараи. В одном из последних, под грудой дров Г. О. Чирикову удалось найти три доски с остатками уцелевшей живописи, которым суждено стать тремя знаменнейшими памятниками. Это поясные иконы „Спаса“, „Архангела Михаила“ и „Апостола Павла“ — несомненно из древнего деисусного чина Успенского на Городке собора»⁸.

Крупные иконостасы — типичное явление рублевской эпохи. До нас дошли, кроме Звенигородского чина, состоящего из полуфигурного деисусного чина довольно большого размера (высота иконы — около 160 см), также иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, состоящий из трех ярусов с полнофигурным деисусом в рост (высота деисусных икон около 2,1 м), иконостас владимирского Успенского собора 1408 года (высота деисусных икон 3,13 м) и иконостас Троицкого собора (высота деисуса — около 1,9 м). Таких крупных иконостасов ранее не было.

Крупные иконостасы — специфически русское явление. В своих истоках иконостас восходит к обычаю в византийских храмах помещать на архитраве сквозной алтарной преграды с завесой темплон с изображением деисуса — Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи. Но свое полное развитие иконостас получил на Руси⁹. От XII—XIII веков сохранились погрудные деисусы, но уже в начале XIII века в Юрьеве-Польском появляется деисус с фигурами в рост, исполненными в каменной резьбе на наружных стенах храма, где кроме обязательных центральных фигур были представлены также святые — патроны князей владимиро-суздальского дома¹⁰.

Цель иконостаса — конструктивная — отделить алтарь, «святая святых», от помещения для молящихся. Эта необходимость появилась одновременно с созданием литургии, но вначале эту роль выполняла завеса, потом низкая преграда и колоннада. В

русских деревянных храмах обычно между алтарем и главным помещением возводилась стена до потолка и в ней устраивались проходы в алтарь. Такого рода стена сохранилась и в некоторых каменных постройках ростовского типа XVII века, возможно, они были в храмах XIV века.

В развитии иконостаса, как справедливо заметил Л. В. Бетин, не было единой линии эволюции¹¹. В Византии был распространен иконостас из пятнадцати фигур — трехфигурного деисуса и 12 апостолов, и этот тип стал каноничным. Были иконостасы, состоящие из поклонных икон — 12 двенадцатых праздников, их снимали и клали на аналой для поклонения в праздничные дни.

На Руси в конце XI — начале XII века были пятифигурные деисусы, но уже в XII веке появляется и семифигурный: в Мартирьевской паперти Софийского собора Новгорода представлены Спас, Богоматерь и Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, Петр и Павел. В XIV веке к нему добавляются святители и мученики, в XVI веке деисус уже достигает 21 фигуры. Разрастается иконостас и в высоту — кроме праздничного появляется чин пророческий, а в XVI веке — праотеческий. В XVII веке над праотцами нередко устанавливаются иконы цикла страстей, а над ними еще и Распятие с Богоматерью и Иоанном Богословом. Но можно встретить иконостасы, схема которых не укладывается в типичную, особенно на Севере. Иконостасы устанавливались вначале только между восточными столпами, но постепенно, с увеличением количества икон, их размещают также между южной и северной стеной¹².

Тематика иконостаса находится в тесной связи с настенными росписями, на что уже обращали внимание П. Лебединцев, Н. П. Кондаков и другие авторы¹³. С разрастанием иконостаса иконы закрывали собою часть росписей, и появилась необходимость воспроизвести их сюжеты в иконостасе. Состав икон определялся прежде всего принципом церковной иерархии. В отличие от византийских иконостасов, где деисусный чин был представлен, кроме трех центральных фигур — Христа, Богоматери и Предтечи, апостолам, на Руси он заключал в себе представителей всех институтов церкви и преимущественно патрональных святых¹⁴. Присутствие праздников, а затем и пророческого чина все более расширяло программу иконостаса и содержание ее могло выразить основные догматы христианской веры. Этот процесс развивался активно в деревянных храмах, где иконописи на дереве предназначалась та же роль, как стенописи в храмах каменных. В этом отношении тот период сокращения строительства каменных храмов, который имел место в первые полвека или столетие после нашествия монголо-татар, оказал стимулирующее действие на развитие иконописного дела и на развитие иконостаса: иконы увеличиваются в размерах, возрастает количество ярусов в иконостасе и увеличивается количество житийных икон, или икон «в деяниях»¹⁵.

Если в деревянных храмах опорой для иконостаса служила сама алтарная стенка, то в каменных храмах с развитием полнофигурных многоярусных иконостасов строится каменная алтарная преграда. Первыми в этом ряду оказываются каменные пре-

грады Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Следы ее были найдены в Благовещенском соборе 1416 года¹⁶, а впоследствии ее можно видеть в московском Успенском соборе, в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, в Троицком соборе Александровской слободы и других памятниках.

Н. Д. Протасов полагал, что каменная алтарная преграда была и в соборе на Городке, но потом уничтожена: «Самый внимательный осмотр площади столпов Успенского собора убедил в том, что в настоящее время уже не существует каменной предалтарной преграды: фрески... сохраняются на столпах, составлявших продолжение этой преграды»¹⁷. Мнение автора ошибочно¹⁸.

Раскрытие икон Звенигородского чина показало, что перед нами произведения живописи выдающегося художественного значения. Однако впоследствии возникли сомнения относительно первоначального местонахождения деисуса. Дело в том, что наличие на столпах собора фресок (на западной стороне восточных столпов) заставляло предполагать, что иконы размещались между столпами. Промер икон и интерьера храма показал, что в полном виде деисус не смог поместиться в соборе, даже если бы он был семифигурным, как предполагалось вначале¹⁹. Но оказалось, что деисус был девятифигурный: в описи храма 1701 года (см. Приложение I, 15) наряду с новым иконостасом, созданным в начале XVII века, перечислена группа икон в местном ряду, у столпов и у клиросов, образующая как бы второй деисусный чин. А это означает, что древние иконы после создания нового иконостаса остались в храме и были размещены в разных местах. По описи значатся иконы: «Спас», «Богоматерь», «Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Павел» и «Василий Великий»; к полному комплексу недостает изображений апостола Петра и Иоанна Златоуста. Встал вопрос о происхождении чина, был выдвинут ряд гипотез, но вопрос оставался нерешенным²⁰.

Однако тот взгляд, что роспись храма произведена сразу после построения собора и учитывалась при конструкции иконостаса, оказался ошибочным. Следовательно, иконостас должен был размещаться не между столпами, но сплошной стеной, а в таком случае девятифигурный деисус как раз занимает место от северной до южной стены, оставляя зазор лишь в 70 см для установки вертикальных опор.

Убедительное подтверждение этому получено во время реставрационных работ, проведенных в 1969—1972 годах бригадой В. В. Филатова. Установлено, что фресковая штукатурка нижних композиций алтарных столпов с изображением «Явления ангела Пахомию» и «Беседы Варлаама и царевича Иоасафа» подводилась к уже установленным тяблам — от них остался паз, под которым сохранилось утолщение штукатурного грунта. Деисус, следовательно, был установлен раньше, и если при росписи иконы иконостаса были сняты, то тябла оставались на месте. Между нижней композицией и изображением «Триумфального креста» второго яруса вместо обычной разгранки имеется промежуток как раз на ширину тябла.

По наблюдению В. В. Филатова, тябло опиралось на деревянные столбики, которые были установлены в углы крестчатых столпов, чтобы служить надежной опорой тяблу-архитраву²¹.

Это полностью подтверждает наше заключение, что роспись собора появилась не сразу. Если, как мы предполагаем, храм построен около 1390—1392 годов, а стиль фресок заставляет отнести их к более позднему времени — между 1415 и 1420 годами (см. ниже), храм не мог функционировать без иконостаса, следовательно, иконы деисуса были написаны около 1393—1394 годов.

Итак, наличие фресок на алтарных столпах не может служить аргументом в пользу той версии, что иконы деисуса размещались между столпами. Композиция «Триумфального креста», следовательно, брала на себя ту же роль, какую принимали в таких случаях орнаментальные росписи, — они предназначались для того, чтобы быть затем закрытыми иконами иконостаса, что не снимает их богословского, ритуального назначения²².

Высота «Триумфальных крестов», по обмерам В. В. Филатова, около двух метров. Высота икон Звенигородского чина — 160—168 см; оставалось, следовательно, место для икон праздничного чина.

Таким образом, есть основание прийти к выводу о следующем:

1. Звенигородский чин предназначался для Успенского собора на Городке и уступил свое место новому иконостасу в начале XVII века. После этого древние иконы были размещены в разных местах в храме, где они находились еще в начале XVIII века.

2. Иконостас собора на Городке состоял изначально из девяти икон, включая святителя Василия Великого (патронального святого великого князя) и, вероятно, Иоанна Златоуста. Выше или ниже был размещен праздничный ярус. Деисус занял всю ширину храма.

3. Иконостас был установлен до того, как была произведена роспись храма, что может свидетельствовать о более позднем по отношению к иконостасу появлении росписи.

4. Иконостас крепился на деревянной конструкции. Отсутствие в храме каменной алтарной преграды отчасти подтверждает более раннее, чем предполагалось, построение храма.

Датировка иконостаса имеет широкие пределы: В. И. Антонова относил его к 1420 году²³, примерно так же — М. А. Ильин²⁴. М. В. Алпатов и В. Н. Лазарев относили Звенигородский чин к началу XV века²⁵. В последнее время выявилась тенденция датировать его более ранним временем — концом XIV века²⁶. Это отвечает и нашему взгляду на то, что последнее десятилетие XIV века является временем зрелости таланта Андрея Рублева. Но мы считаем возможным отнести создание икон этого иконостаса непосредственно ко времени окончания построения храма, около 1393—1394 годов.

Звенигородский чин издавна привлекал внимание исследователей. Интерес вызывает сама иконография поясного чина, как одного из типов слагающихся в это время иконостасов. Иконы поражают удивительной глубиной и ясностью характеристики образов, чистотой стиля и совершенством выполнения.

Появление поясных деисусных чинов рассматривалось обычно как промежуточный этап — ступень в создании высокого иконостаса. Е. Б. Гусарова на примере Звенигородского чина показывает формирование особой образной концепции поясного деисуса. С увеличением размера икон, отмечает автор, заметно возрастает в интерьере церкви роль чина. «Сразу при входе в храм мудрый и спокойный взгляд Спаса властно приковывает к себе молящегося. Только в формах поясного чина и в иконах такого размера стал возможным характерный акцент на лице, где осмыслена каждая линия, каждая деталь»²⁷. Нашла свое выражение центрическая организация чина как единого целого в гибком ритме склоненных фигур и обращенных к Спасу рук. «Памятником, в совершенной форме воплотившим все основные черты новой концепции, и является Звенигородский чин Андрея Рублева», — говорит автор.

Н. П. Кондаков сумел заметить связь данной иконографии с купольными композициями, в том числе и с фреской купола Софии Новгородской²⁸. В. И. Антонова обратила внимание на целую группу икон, восходящих к Звенигородскому чину, которые она объединила общим понятием — «рублевская легенда»²⁹ и которые могут быть использованы для восстановления как общей композиции всего чина, так и утраченных частей изображения Спаса. Вопросу реконструкции Звенигородского чина уделяет внимание В. А. Плугин, посвящая ему целую главу в своей монографии. Он показывает распространенность этого типа в искусстве XV века и привлекает опубликованный М. И. и В. И. Успенскими рисунок XVI века с надписью: «Рисунакъ со Ондрея Рублева». «Изображенный здесь Спас, — пишет автор, — несмотря на неизбежные искажения, явственно повторяет средники Облачного и Рогожского чинов»³⁰, в свою очередь повторяющих рублевские иконы. Уточнение и детализация в этом плане делаются Е. Б. Гусаровой³¹ и М. И. Андреевым³².

Автор настоящей монографии отметил родственность иконографического типа звенигородского Спаса канону Вседержителя новгородской Софии³³. Следует учесть, однако, что древняя фреска Софийского собора с изображением Вседержителя была заменена около 1898—1900 годов Сафоновым, но сохранилась фотография И. Ф. Барщевского, снятая им в 1886 году до уничтожения древней фрески 1052 года³⁴. Сопоставление софийской фрески Вседержителя и рублевского Спаса показывает несомненную преемственность канона Христа, и на этом следует остановиться подробнее.

На Руси уже в середине XI века в монументальном искусстве появляется два типа изображения Вседержителя. Один из них представлен мозаикой Софийского собора Киева: Христос имеет помужички простонародный вид, крупная голова обросла гривой волос и густой бородой, фигура грузная и тяжелая. Совсем иной тип Вседержителя в купольной фреске новгородской Софии — это властелин, обладающий чисто эллинским искусством быть величественным. Спас горделиво возносит голову на мускулистой, выразительного рисунка могучей шее, черты лица соразмерны. Волосы пышно и красиво обрамляют голову, бес-

численные складки одежды не стесняют движения фигуры. Облик Христа величав, но полон внутренней энергии.

Тот и другой канон получили распространение в древнерусском искусстве. Спас Звенигородского чина близок именно новгородскому типу Вседержителя, характерное обличье которого выступает в горделивой осанке, голова с пышной шевелюрой утверждена на мускулистой шее. Все эти черты в свое время Г. В. Жидков связывал с воздействием палеологовского искусства³⁵, но они в классическом виде присутствуют в новгородской фреске XI века. Этот канон получает особенное распространение в искусстве Древней Руси XIV—XVI веков — назовем такие произведения, как «Спас Ярое око»³⁶, «Спас» из Юрьева монастыря в соборной П. Корина³⁷, «Вседержитель» из Покровского храма Рогожского кладбища³⁸, купольные фрески собора Ферапонтова монастыря и Благовещенского собора Московского Кремля.

Большинство авторов считает звенигородского Спаса произведением Рублева³⁹. Андрей Рублев несомненно бывал в Новгороде, на что уже обратил внимание М. В. Алпатов⁴⁰, и он сумел передать не только общность канона, но и внутреннее родство самой сущности образа: царственное величие и силу духа — образа, в котором слито представление о человеке-творце и Боге — создателе Вселенной. Но Спас Рублева наделен еще особенной человечностью, от него исходит благодать, *благодать, и это важная ступень в духовном развитии человечества.*

В облике Христа видно особенное внимание к лику, голове Христа. Это не подчеркивается нарочито, но обнаруживается в том, что погрудное изображение уподобляется бюсту в значении, сходном с тем, как решали эту тему античные мастера. Найденность образа через упругую ритмику переходящих одна в другую форм достигает чистоты формулы. Эта черта станет характерной особенностью русской иконы.

Здесь вполне выражена индивидуальная черта — умение передать внутреннюю подвижность в спокойной, уравновешенной позе. При трехчетвертном повороте фигуры и гривы волос лик дан в фас, но силуэт головы, шеи и груди выявлен упругой асимметрией переходящих одна в другую форм. Золотистый цвет охрения на «личном» кажется живым и теплым в обрамлении каштановых волос и глубокого синего цвета гиматия.

В типе лика сохранена правильность византийской классики, доведенной здесь до идеальности. Высокий открытый лоб, некрупные миндалевидные глаза, очерченный дугами бровей узкий прямой нос, маленький рот, пушистая русая борода и усы — таким выглядит Спас Звенигородского чина, и облику его суждено будет стать идеалом для русских иконописцев. Но никому из них не дано выразить такую глубину, сложность и многогранность, человечность образа, какую сумел создать Рублев.

Андрей Рублев как колорист рано понял парадоксальность правила: чем тоньше слой краски, тем выше ее звучность. Это заставило его тщательно изучать опыт византийских и русских иконописцев домонгольской эпохи, следующих именно этому приему⁴¹. Но он усовершенствовал тот метод, разработав тщательную систему наслоения тончайших

плавей. Способ этот основан на нанесении нового слоя краски на еще не просохший нижний слой — то есть обычный для акварельной живописи прием перенесен в живопись темперную с той лишь разницей, что исключалось исправление, как и во фреске. Применение этой техники требовало уверенного мастерства, опыта и чутья, но оно давало и неопределимые преимущества. Как и в стенном письме, краска приобретала светоносность и глубину, не препятствуя отражению света от белой поверхности левкаса.

Архангел Михаил, как справедливо отмечается, близок ангелам «Троицы», особенно левому, по рисунку, типу головы с легким наклоном, задумчивому выражению лица. Пышная прическа завивающихся локонов, обрамляющих лицо и спускающихся на шею, написана с безупречным мастерством. Здесь мы узнаем и легкую выпуклость лба, столь характерную в произведениях мастера. Лицо архангела, как и у Спаса, отличается классической правильностью построения, в духе греческих мраморов. То же выделение головы и шеи, уподобляющее образ бюсту. Крылья архангела небольшого размера и срезаны по краю, они имеют вид символического атрибута. Их верхний край вторит окружности нимба, а голубые подкрылки («подпаротки») отделяют контур кораллового плаща от золотистого цвета крыльев. Гиматий архангела накинута на сине-голубой хитон с широкой каймой шитого оплечья копьевидной формы в крупных каменных. Подобная одежда встретится нам в стенописи звенигородских храмов. Высветления на одежде следуют приемам, знакомым нам по лицевым миниатюрам, — постепенный разбел в несколько слоев со ступенчатыми границами завершается структурным образованием сильно высветленного пробела, Ю. А. Олсуфьев называет их «гранеными пробелами»⁴². Этим сохраняется конструктивность формы в расчете на расстояние. Художник отказывается от оконтуривания силуэта темной линией, лишь слегка сгущая основной цвет в тенях складок, прочерчивая линию по длине складки. Постепенное освобождение Рублева от описи контура можно проследить на миниатюрах. Благодаря этому торс, и особенно лик, воспринимается как бы в воздушной среде. Нет ничего более ошибочного, чем называть манеру письма Рублева «графической»⁴³.

Иконы «Спас» и «Архангел Михаил» Звенигородского чина свидетельствуют о высоком уровне мастерства и художественной зрелости живописца. Но у нас не возникает сомнения в том, что это ранние произведения Рублева. Об этом можно судить по слишком правильным, «иконописным», идеализированным типам ликов, по особенной тщательности проработки деталей. Именно эти черты и дают основание характеризовать Рублева как создателя своего рода академизма, предопределившего собою дальнейшее развитие русской иконы. Но если это и свойственно живописи Рублева, то только раннего периода. А к нему следует отнести не только большинство миниатюр и иконы Звенигородского чина, но и прославленную «Троицу». В последующих работах, начиная с фресок владимирского Успенского собора, художник приобретает значительно большую свободу в своем творчестве.

Обычно Рублева считают автором всех трех икон чина, в том числе и «Апостола Павла». Но хотя живопись этой иконы обнаруживает сходство в стиле с другими и перед нами произведение самого высокого класса, мы должны будем отметить существенные отличия в ее исполнении.

Павел написан превосходным рисовальщиком, это видно по правдивому построению головы апостола и выразительной, обобщенной линии силуэта фигуры. Но голову Рублев нарисовал бы иначе, здесь мы видим иное восприятие формы. Художник замечает переход от округлости черепа лысой спереди головы к крутому лбу, сзади волосы красиво выются короткими прядями. Ото лба — плавный переход к щеке, нет привычной для Рублева деформации лба на уровне темени. Хорошо написаны глаза, задумчиво и спокойно смотрящие перед собой, брови с легким изломом. В моделировке лика заметно подчеркнута мускулатура, несколько схематизированная.

Совсем иная, чем у Рублева, манера видна в письме одеяния. Темный, серовато-лиловатый гиматий перегружен жесткими складками, подчеркнутыми сильно разбеленными пробелами. Разбелен и сине-голубой хитон. Гармоничное само по себе сочетание цветов все же лишено рублевской силы звучания и богатства колорита. Не столь артистично, как у Рублева, написаны волосы и борода; фигура заметно силуэтирована описью темным контуром. Все это, как мы полагаем, исключает возможность считать «Апостола Павла» произведением Андрея Рублева⁴⁴.

В то же время нет оснований искать здесь кого-то другого в качестве автора иконы, кроме Даниила; манера письма в этой вещи ложится в то представление, которое мы составили о художнике по миниатюрам и по фрескам владимирского Успенского собора.

Сопоставим работы двух мастеров. В отношении художественных средств, техники живописи, владения формой, цветом Даниил лишь немногим уступает Рублеву, отличаясь от него скорее некоторой избыточностью способов и приемов создания произведения. Что касается характеристики образа, можно говорить о заметном различии. Даниил в изображении апостола Павла превосходно передал человеческие качества, живую мысль и высокую степень реализма образа. Рублев сообщает образам выраженную идеализацию, поднимающую их над человеком в его обыденности, и в то же время настойчиво ищет путь к сердцу зрителя. В последующем оба мастера направят свои поиски на сближение друг с другом.

Крупные иконы, подобные Звенигородскому чину, конечно, создавались по велению и потребности времени. Немаловажное значение, однако, имело и то обстоятельство, что в своей художественной практике письма икон преимущественно для деревянных храмов иконописцы приобретали солидный опыт в создании икон, долженствующих заменить собою фреску. Творческий метод, которым пользовались мастера, был достаточно универсальным для того, чтобы решать проблемы синтеза с архитектурой не только в стенном, но и в иконном письме. По существу, иконопись принимала на себя роль стенного письма, не утрачивая вместе с тем

черт, которые были присущи ей как станковой живописи, — передача углубленного психологического выражения, тонкость отделки. Эти качества и отличают живопись рублевского времени.

Это становится ясно при сравнении Звенигородского чина и деисуса из серпуховского Высоцкого монастыря, созданного по заказу игумена Афанасия царьградскими мастерами⁴⁵. Такого рода заказ для византийских мастеров был не совсем обычным, поскольку для константинопольских храмов такого рода крупные иконостасы не характерны. Он должен был, по мнению Афанасия — грекофила по убеждениям, послужить образцом для русских иконников. Но, по справедливому мнению В. Н. Лазарева, «когда сопоставляем Высоцкий чин с Звенигородским, то этот контраст между умирающим византийским и полным сил русским искусством выступает с удивительной наглядностью»⁴⁶. Греческие мастера не поняли главного: иконы иконостаса должны быть решены в декоративном плане, но икона при этом должна была сохранить качества моленной иконы с ее интимностью настроения и требованиями душевного контакта образа со зрителем, а этого в высокоцких иконах нет.

Тем не менее авторитет царьградского искусства был столь велик, что Высоцкому чину подражали. В какой-то мере взял себе за образец греческую икону и Даниил при создании «Апостола Павла». Возможно, таково было задание.

Так, одна из ранних, выполненных совместно работ Андрея Рублева и Даниила Черного — Звенигородский чин — выдвинула их на положение мастеров самого высокого класса.

ИКОНЫ АНДРЕЯ РУБЛЕВА РАННЕГО ПЕРИОДА

Ознакомление с миниатюрами, выполненными художниками, и с иконами Звенигородского чина позволяет составить представление об особенностях художественного почерка Андрея Рублева и Даниила Черного, что может послужить опорой в решении вопросов атрибуции. Путь этот, вполне закономерный, был с успехом избран Л. А. Щенниковой: исследовательница взяла за основу для изучения манеры письма Андрея Рублева и его ближайших современников эти же памятники и, конечно, как один из главных, также фрески владимирского Успенского собора, но о них у нас пойдет речь впереди. Наряду с ценными выводами ей принадлежит удачное определение метода Рублева, как «глубоко индивидуальное соотношение реального и условного, их идеальный синтез»¹. На этой именно особенности следует остановиться подробнее.

Как бы ни спорили в наши дни: нужно ли подражать природе, или нет, а если нужно, то в какой степени; или, наоборот, совсем не нужно, «это — не искусство» или «не это искусство», при всем этом подлинное произведение искусства отличается от поделок посредственности только тем, что может нами, зрителями, быть воспринято как существующее, «сущее». В просторечии говорят — «как живое», то есть обладающее собственной, данной художником жизнью.

Считается, что реализм — достижение новой живописи, но это верно лишь отчасти. Античные мастера достигали той степени реалистичности в пластике, которая сейчас представляется недостижимой, и эпиграммы на вещи Мирона — вовсе не слишком патриархальное понимание «правды» в искусстве. Но и средневековые мастера — будь это Византия или готика — какие бы возвышенные, сугубо духовные конечные цели они не ставили перед собою, это свое духовное содержание они облекали в убедительную зримую реальность.

Опыт византийской живописи в широком смысле понятия, основанный на достижениях античного искусства, был достаточно надежным и обладал широкими возможностями. Эти возможности реализовывались в соответствии с художественными нормами эпохи, ибо каждое поколение вносило свое понимание живописи, как искусства «писать живо». В этом смысле нет непроходимой пропасти между живописью средневековья и Возрождения, и даже Нового времени.

Однажды мне пришлось наблюдать в реставрационной мастерской Третьяковской галереи такую картину. Случайно оказались рядом две очень разные вещи. Одна из них — превосходный портрет русского художника XIX века — украшение залов галереи (не буду называть его), другая — так сказать, «ординарная» чиновная икона новгородских писем XV века «Апостол Петр». Стоило взглянуть на них с некоторого расстояния, чтобы оказалось, что более сильное ощущение «реальности» образа создает именно икона: прекрасно пластически пролепленный торс венчала голова настолько живая, что казалось, будто лик подернут легким розоватым загаром. В то же время великолепное произведение реалистической живописи Нового времени как-то потускнело, впечатление было такое, будто лицо и одежда состояли как бы из одной субстанции. Мне кажется, чтобы избавиться от предубеждения к иконе, якобы плоской и лишенной перспективы, валера и прочих необходимых элементов реалистической живописи, а следовательно, и менее совершенного произведения, нужно делать такого рода прямые сопоставления, и тогда будет ясна ошибочность, предвзятость существующих мнений.

Идея Пигмалиона жила незримо на протяжении всего существования живописи. Недаром же создавались легенды о горящих иконах. Тот самый Спас — Вседержитель во главе Софийского собора, который, несомненно, вдохновлял Рублева при создании знаменитого «Спаса» из Звенигородского чина, согласно новгородской легенде, будто бы повелел иконописцам писать руку не благословляющей, но сжатой: «Аз бо в сей руке моей весь Великий Новград держу, а когда рука моя распространится, будет граду скончание». Легенд об иконах было много и в Византии и на Руси.

Итак, живописец всегда стоял перед задачей «реализовать» образ с помощью материальных красок («вещих вапов») в материальных изображениях. Сводить «реализацию» образа к внешнему подражанию натуре можно лишь по особому умыслу прячущих свои подлинные мысли теоретиков искусства. Внешнее подобие натуре как самоцель никогда не интересовало художника, даже когда он писал натюрморт, — недаром в немецком лекси-

коне он именуется *штильлебен* — «тихая жизнь». И это справедливо — предметы живут и существуют как объект искусства для человека, рассказывают о нем самом и его быте. В этом смысле равноправны и эстетика быта голландского бюргера, и деяния Александра Македонского, и библейские сказания.

Мастер выдающегося дарования отличается от рядового исполнителя тем, что он создает образы не «как живые», но именно «живые» той жизнью, какую им сообщает художник, воссоздавая их с той степенью зрительной убедительности, которая необходима для передачи внутреннего смысла, их сущностного значения. И тогда персонажи его произведений как бы приобретают способность действовать так, а не иначе, получают свое дыхание, свою душевную энергию. Такую «правду» зритель чувствует очень хорошо, когда художнику удается одушевить и одухотворить образы, вдохнуть в них жизнь, и вся градация оценок творчества художников определяется преимущественно этим. Вот почему последующие поколения начинали все больше и больше ценить иконы именно рублевского письма.

Каждый большой стиль обладает своими возможностями, чтобы сообщить произведению определенную степень реальности, и ничего общего, конечно, с имитацией это не имеет (это понимали даже авторы панегириков Мирону, не лишённые чувства юмора). И в каждое время система художественных средств бывает различна со своими, впрочем, объективными возможностями, благодаря чему произведение сохраняет свое воздействие на человека иной эпохи и иных художественных вкусов. Так может быть расшифровано краткое и емкое определение Л. А. Щенниковой о «синтезе реального и условного», в чем преуспевали выдающиеся мастера, примыкающие к стилю «византийской общности»; индивидуальное соотношение реального и условного в этом синтезе, безусловно, было свойственно Андрею Рублеву.

Все сказанное как нельзя лучше может быть продемонстрировано на одной очень незаурядной иконе совсем небольшого размера из собрания Третьяковской галереи, датируемой концом XIV века, — «Шестичастная», — заключающей в себе шесть праздников. Впрочем, правильнее ее было бы датировать 1390 годами, икона могла бы возникнуть и в начале последнего десятилетия.

Икона «Шестичастная», вероятно, была частью складня — об этом говорит асимметрия ее вертикальной оси и только половина двенадцатых праздников.

Автор этого раздела «Каталога ГТГ» В. И. Антонова сумела в сжатой и краткой форме отметить главные особенности произведения, поэтому мы повторим ее описание здесь:

«В шести клеймах представлены (по горизонтали слева направо): Благовещение, Рождество Христово, Преображение, Воскрешение Лазаря, Сошествие во ад, Вознесение. Посредине клейма разграничены на две группы вертикальной золотой, как и фоны, полосой. Слева находятся сцены с небольшим количеством просторно размещенных фигур, изображенных в более узких, чем справа, клеймах. Многофигурные, тесно заполненные сцены справа потребовали увеличения клейм в

ширину. В «Благовещении» сидящая Богоматерь подняла правую руку навстречу шагнувшему к ней склоненному архангелу. В Рождестве ангелы без крыльев, Богоматерь в синем мафории повернулась к приближающимся слева волхвам. В Преображении слева — Петр, подняв руки, преклонил колено, посередине — стоящий на четвереньках обращенный вправо Иоанн, справа — падающий Иаков во вздувшемся гиматии. В Воскрешении Лазаря жены припадают к ногам Христа. В Сошествии во ад Ева представлена справа, за Адамом; фигура Христа, стремительно повернувшегося вправо, изображена сбоку. В Преображении, Сошествии во ад и Вознесении — славы круглые. Вохрение по оливковому санкирию светлой охрой с высветлением. В красочной гамме преобладают цвета темно-голубые, зеленые и сиреневые оттенки, золотистая охра².

Уже из этого описания каждый, кто хотя бы немного знаком с иконографией и стилем древнерусской живописи, увидит, что вещь эта, по общему мнению, отсылаясь к «византизирующим», то есть наиболее последовательно придерживающаяся классического греческого стиля, вместе с тем обнаруживает ряд особенностей, которые показывают убеждение художника в собственном праве на самостоятельность трактовки сюжета. Ну например, круглые «славы» (ореол вокруг фигуры), профильное положение фигуры Христа в «Сошествии во ад», ангелы без крыльев, синий мафорий Богоматери и т. п. Можно прибавить и некоторые подробности, как то, что у ангела в «Благовещении» ноги внизу срезаны парящим, некоторая крупноголовость фигур и т. п.

Но главное даже не это, а совершенно удивительная проникновенность в раскрытии содержания сюжета. Здесь мы процитируем другого, весьма авторитетного автора, восхитившегося художественностью исполнения этого произведения и посвятившего ему небольшую статью, — М. В. Алпатова. Отмечается, что автор иконы следовал византийским образцам столичной школы XIV века и соревновался с ним в трудной технике миниатюрной живописи. Но если византийский мастер больше придерживается канона, его искусство более догматично, «русский мастер, не отступая от канона, вносит в свою работу живое дыхание... Мы видим, как престарелый Илья Пророк благочестиво склоняется перед Христом в „Преображении“, как искушаемый пастухом-дьяволом Иосиф в „Рождестве“ свернулся калачиком... как, наконец, молодой Соломон вопросительно повернул голову к царю Давиду в „Сошествии“, — все они взволнованы появлением в аду избавителя... Каждая фигурка выполнена им осмысленно, живо, характерно, чуть не каждое лицо выдерживает многократное увеличение и не теряет от этого художественной ценности. Но главное — это не преодоление технических трудностей, а тот живой дух, то чувство стиля, которым и наполнен этот маленький шедевр. Мы присутствуем при кристаллизации того понимания искусства, которое достигнет полной зрелости в работах Рублева»³.

Итак, кто же этот, неизвестно откуда взявшийся и неизвестно куда потом исчезающий самородок, создавший эту прекрасную икону? Между тем в ней есть и чисто рублевская «закругленность формы», и

тот же излюбленный художником колорит, состоящий из темно-голубых, зеленых и сиреневых оттенков и золотистой охры. Та же архитектура, что и в миниатюрах; и здесь впервые мы встречаем способ писать горочки — объемно и предельно лаконично с двумя-тремя лещадками и пяточкой вверху. И самое главное, в этой вещи веришь каждому движению фигуры, каждому жесту, чувствуешь особенную одушевленность — «живой дух», что мы также замечаем именно в произведениях Рублева. И все же — художник не достиг еще «полной зрелости» Рублева?

Но Рублев не родился Рублевым. Вернее, он им родился, но не сразу им стал! Мы составили себе каноническое представление об Андрее Рублеве, главным образом по его «Троице» и некоторым фрескам владимирского Успенского собора. И считаем вершиной достигнутого именно «Троицу» с ее созерцательностью, считаем, что он к этому стремился всю свою жизнь и все свое мировоззрение выразил именно в этом образе. Через призму такого именно представления о Рублеве мы воспринимаем и другие его произведения. В своей много продвинувшей вперед представление о манере Андрея Рублева работе Л. А. Щенникова не освободилась от этого «иконописного» образа художника. Главной чертой в образах Рублева в Евангелии Хитрово, в иконе «Архангел Михаил» Звенигородского чина автор видит, «как и во всех образах Рублева из стенописей 1408 года, какое-то особо тихое, проникновенное, но очень возвышенное выражение созерцательной душевной настроенности»⁴. Очень верные слова, но можно ли с этой меркой подходить ко всему творчеству Рублева? А такая тенденция как раз преобладает. Ну, а как быть с апостолом Петром из «Шествия праведников в рай» (образ, конечно, чисто рублевский) или с ангелом из Евангелия Хитрово, даже образ Спаса из Звенигородского чина с трудом подойдет под это определение. Не подойдут и трубящие ангелы владимирских фресок, или «Видение пророка Даниила».

Ясно, что Рублев писал далеко не все в одном ключе. Его отношение к образу, во-первых, зависело от самой темы и потому было различным. Имело значение и то, для кого он писал: в монастырь или какому-либо мирянину, частному лицу. Наконец, существенно — когда создано произведение, в какой период его жизни и творческой деятельности. Поэтому хорошие и правильные характеристики образов Рублева, которые посвящены ему многими авторами, не могут иметь универсального значения.

С этих позиций, как нам представляется, нет никаких оснований сомневаться в том, что автором «Шестичастной» иконы был Андрей Рублев и что перед нами одно из ранних произведений художника, когда он уже осознал все свои возможности, но еще не выработал привычных приемов письма и примет, которые в дальнейшем помогут нам «опознавать» его произведения. Впрочем, уже и здесь есть многое из того, что потом станет особенностями художественного почерка Рублева. Есть и одна, весьма существенная черта — хорошее знакомство с «византийской классикой», сознательное тяготение к ней, и в то же время достаточно свободное к ней отношение.

Отмечая сознательную нацеленность автора иконы на столичные византийские образцы, М. В. Алпатов пишет: «Скорее всего это могло происходить в Москве, так как сюда больше всего проникали столичные иконографические типы и характерные особенности живописи Палеологов. Вот почему надо полагать, что эта икона принадлежит московской школе конца XIV—XV веков»⁵. Но мы скажем о своем принципиальном несогласии с подобным рода позицией в следующей главе, в которой будет рассматриваться вопрос о международных культурных связях Руси. Здесь позволим высказать мнение, что икона «Шестичастная» может служить одним из доказательств того, что Рублев был знаком с искусством Византии из первых рук, на месте, а может быть, и обучался там в молодые годы.

От византийских образцов икону отличает также, как мы отметили, некоторая большеголовость фигур. Обычно укрупнение голов свойственно произведениям невысокого профессионального уровня, как желание обратить внимание на «самое главное». Здесь это имеет несколько другой смысл: при малом размере фигур художник все же старается дать лицу конкретное, определенное выражение и это ему вполне удается, но при условии некоторого нарушения пропорций в сторону увеличения размера головы. Сделано это в такой мере, что не бросается в глаза, если специально не присматриваться.

После того, как М. В. Алпатов опубликовал икону «Шестичастная», раскрыты из-под записей царские врата Загорского музея (около 1426). Композиция «Благовещение» на вратах носит все признаки письма Рублева, но она в то же время близка «Благовещению» из «Шестичастной», так же срезаны и ноги ангела парапетом.

Нельзя не отметить удивительную близость композиции и рисунка праздников «Шестичастной» иконы с шитой пеленой «Троица с праздниками» из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, которая, в свою очередь, отличается близостью произведениям Рублева. На это обратила внимание Н. А. Маясова: «Художник стремился передать композицию, общую настроенность рублевского произведения, задумчивую грацию его фигур. Заметна определенная близость и в формах голов ангелов, пропорциях фигур, складках одежды»⁶.

Икона «Шестичастная» значительно расширила наше представление о манере письма раннего Андрея Рублева. От этой иконы мы естественным образом перейдем к другой известной иконе этого же времени, лишь несколькими годами позднее написанной, — «Архангел Михаил в деяниях» из Архангельского собора Московского Кремля. По нашему мнению, икона написана двумя художниками — Андреем Рублевым и, по-видимому, Даниилом Черным. Средник писали два мастера, а клейма — преимущественно Рублев. Но прежде — об истории создания памятника и его происхождении.

После раскрытия памятника из-под записей, при первой его публикации Н. Е. Мнева и Н. В. Гордеев сделали попытку связать появление иконы с инициативой великой княгини Евдокии Дмитриевны, вдовы Дмитрия Донского. Архангел Михаил явился

Евдокии будто бы в видении, и она повелела создать образ, подобный явленному. Художникам много пришлось потрудиться, чтобы как-то приблизиться к желаемому⁷. С тех пор за иконой установилась дата — около 1407 года, незадолго до кончины Евдокии. Нам представляется, что попытка оживить историческое предание толкнула наших крупных знатоков на неправильный путь. Зачем же писать по заказу Евдокии образ архангела в деяниях? Иконы в чудесах, как и житийные иконы, обычно писали как храмовые иконы или в местном ряду, или у столпов. Несомненно, именно таково происхождение и этого образа: икона написана как храмовая икона для Архангельского собора Московского Кремля. Как известно, собор был распisan в 1399 году Феофаном Греком «со ученики своими». Тогда же появилась и икона «Архангел Михаил в деяниях».

Возникает вопрос — могла ли сохраниться икона во время пожара 1547 года, если она была поставлена в новый, выстроенный Алевизом Новым в 1505 году храм? Пожар уничтожил большинство интерьеров кремлевских соборов, хотя об Архангельском соборе ничего не упоминается. Но даже если он также весь обгорел, храмовую икону могли успеть вынести. Например, митрополит Макарий только потому не смог вынести икону «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора, что она была прочно закреплена и «не поддалась». В то время было, конечно, известно, что образ «Архангела Михаила в деяниях» написан Рублевым, и были приложены все усилия, чтобы икону спасти, что, видимо, и удалось. Так или иначе, общепринятой является датировка иконы концом XIV — началом XV века⁸. По мнению В. Н. Лазарева, икона написана современником Рублева⁹; посвятившая этому произведению специальную статью К. Г. Тихомирова пишет об иконе: «Перед нами произведение, которое можно назвать высшим проявлением и достижением своего времени. Созданное на рубеже двух великих эпох древнерусского искусства мастером, воспитанным живописью XIV века и своей кистью формировавшим художественный язык XV века, произведение это глубоко преемственно»¹⁰. Но далее мы читаем такие строки: «Гениального мастера, который создал эту икону, невозможно назвать учеником Феофана Грека или живописцем круга Андрея Рублева. Его совершенная творческая самостоятельность несомненна. Он предстает не учеником, подражателем или последователем, — перед нами соратник и собеседник Сергия Радонежского, Феофана Грека, Андрея Рублева. Так же, как они, этот великий мастер закладывал краеугольные камни русской национальной культуры. Всеобъемлющее чувство действительности, как источник творческого осознания нравственного идеала, поставило „Архангела Михаила“ в первый ряд произведений, выразивших глубину духовной культуры Древней Руси. Горячий пафос, с которым утверждается в иконе идеал, дает нам право попытаться уловить черты действительности, вызвавшие к жизни глубокие философские обобщения „Архангела Михаила“».

Исследователи „Архангела Михаила“ не раз высказывали мысль о том, что в этом памятнике „запечатлена романтика Куликовской победы“¹¹.

Мы не можем столь подробно останавливаться на этом произведении, как автор статьи, и потому порекомендуем прочесть статью в подлиннике, чтобы убедиться в основательности столь масштабных заключений автора. Но как быть? Один великий, но неизвестный живописец написал икону «Шестичастная», и неизвестно — откуда он явился и куда исчез. Второй гениальный мастер создал икону «Архангел Михаил в деяниях», и также о нем не известно ничего, кроме этой иконы, откуда он взялся и куда исчез. Не слишком ли много мы насчитаем великих и гениальных художников, живших одновременно, столь различных, как полагают исследователи, и столь схожих в своих основных чертах? А, может быть, дело обстоит иначе — может быть, и здесь мы слишком последовательно переводим взгляд на Рублева, как на личность сугубо «иконописного» плана, великого, но одностороннего в своем величии и стремлении к «созерцательности» и «классичности», певца «гармонии покоя»? Кроме того, в иконе «Архангел Михаил в деяниях» вполне очевидно то сотрудничество двух мастеров — Андрея Рублева и Даниила Черного, которое мы так отчетливо отметили в Евангелии Успенского собора и Евангелии Хитрово, а оно и создает то новое качество, которое крайне затрудняет атрибуцию. Но все же обратимся к самому произведению.

Прежде всего — об иконографии средника. Икона в целом сохранилась неплохо, главные повреждения — на местах стыка досок. Тем не менее можно отметить четкие границы вырезки левкаса ниже колен архангела, включая его ступни, и частично по сторонам, на уровне позыма, несколько выше и ниже. Подписанные на вставке ножки архангела Михаила совершенно искажают впечатление от постановки всей фигуры, нарушают структуру ее построения. Испорчен и лик архангела, особенно неудачно оформлена линия правой щеки (слева от зрителя) — реставраторы так тщательно сохраняют все дефекты поврежденного левкаса из опасения в недозволенных вмешательствах, что все лики оказываются искаженными (как в «Троице», например). Не правильнее ли каждый раз решать вопрос о тонировке после специального изучения? Все это вносит в центральную фигуру средника элемент дисгармонии и беспомощности рисунка, чего, конечно, в подлиннике, исполненном на высоком уровне, не было.

Чем вызвана вырезка левкаса? Ответ на этот вопрос даст нам сопоставление этой фигуры архангела с изображением архангела Михаила во фреске церкви Петра и Павла в Тырново (а к этому памятнику мы обратимся еще не раз): как раз в тех же габаритах вырезанного левкаса у ног архангела — поверженный дьявол — темная грязная фигурка с белой повязкой. Сюжет этот в Болгарии весьма распространен, отражая собою легенду о свержении сатаны с неба. Первый воевода, старейшина ангелов, сатана позавидовал Божьей славе и решил поставить свой престол рядом с Вышним, но Бог передал старейшинство архистратигу Михаилу над всеми небесными ангелами и повелел ему свергнуть преступника вниз. Сюжет известен издревле, и его еще сохранил в росписи храма Рильского монастыря Захарий Зограф. Известен сюжет и у нас на

Руси, о чем свидетельствует иконописный подлинник XVIII века: «Святой Михаил изображен бе топчущь ногами Люцифера»¹². Именно в этом варианте изобразил архангела Михаила Симон Ушаков в маленькой подносной иконе, созданной в честь воцарения на престол Федора Алексеевича. Н. Е. Мнева правильно отметила, что здесь нашла свое отражение богумильская легенда о том, как Михаил поверг сатану, а из его праха создал человека (представлен в левом нижнем углу)¹³. Черный маленький крылатый дьявол показан в клейме кремлевской иконы «Борьба за тело Моисея». К. Г. Тихомирова верно определяет смысл средника текстом из Четьи-Минеи: Бог поставил «как некое всесильное оружие и сохранение Михаила-архистратига против силы дьявола оберегать и хранить преткнувшегося человека»¹⁴. В стенописи Архангельского собора, исполненной в середине XVII века по схеме XVI века¹⁵, в композиции Страшного суда есть изображение архангела Михаила, повергающего сатану. Возможно, роспись 1399 года также содержала этот сюжет. Мы встретим этот сюжет в росписи 1408 года во Владимире.

Култ архангела Михаила на Руси известен уже в домонгольской Руси, как посланца Бога, «блюдущие страны земные и языки и места строяще»¹⁶. Архангелу Михаилу посвящен и храм-успальница великих князей. Во время монголо-татарского нашествия почитание архангела Михаила возрастает, появилась легенда, что архистратиг преградил Батыю путь на Новгород.

В летописной статье 1395 года, рассказывающей о неожиданном избавлении Москвы от нашествия Темир-Аксака благодаря вмешательству Богородицы («Чудо от иконы „Богоматерь Владимирская“»), повествуется, что Бог послал ангела своего, и он убил 185 тысяч войска ассирийского, уподобляя спасению столицы (см. Приложение II, 5). В деяниях архангела Михаила есть клеймо на этот сюжет. Возможно, это событие, объясненное как зримое доказательство покровительства архангела Москве, и послужило поводом для росписи Архангельского собора и написания иконы. Люцифер, поверженный у ног Михаила-архистратига, в иные исторические времена, как ставший ненужным символ, был из иконы удален, но почитание архистратига Михаила как ратного покровителя русских князей и царей оставалось, и как покровителя русского оружия его особенно чтили в петровские времена и на Севере, в годы Северной войны.

Особое почитание архистратига Михаила как защитника града известно по памятникам Севера — в Архангельске, Устюге Великом XVII—XVIII веков, где нередко изображения панорамы города, охраняемого архангелом или ангелами¹⁷. Но идет этот обычай еще от Феофана Грека, который «В Михайле святом на стене написа град, во градце шаровидно подобну написавый», о чем рассказывает Елифаний Премудрый¹⁸.

Клейма вокруг иконы «Архангел Михаил в деяниях» частично отражают, несомненно, содержание феофановской росписи, в известной степени оно сохранено и в росписях храма 1564 и 1650-х годов¹⁹. Здесь впервые в Москве появляется развернутый ветхозаветный цикл, до сих пор имевший преимущественное распространение в Новгороде,

Твери, а также в западных городах — Пскове, Смоленске, Полоцке²⁰. Москва, принимая на себя роль объединительницы Руси, наследует и культуру областных центров.

Разделение К. Г. Тихомировой деяний архангела на три смысловые группы: карающие деяния, спасительные и борьба с сатаной, по-видимому, может быть принято, но расшифровка некоторых клейм может быть уточнена. Кроме иконы «Архангел Михаил» аналогичного содержания в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры и иконы из Лальска (МиАР) ряд икон архангела Михаила с деяниями имеется на Севере (Государственный Карельский музей в Петрозаводске). 15 клеймо представляет обличение Давида Нафаном (Михаил с мечом над Давидом); 16 клеймо внизу — не «Явление ангела Александру Македонскому», но «Архангел прогоняет Давида с ложа Вирсавии, жены Урии».

Нимб архангела Михаила в среднике декорирован «цировкой» — тисненым и украшенным резьбой по левкасу орнаментом. Сделано это, конечно, для того, чтобы исключить возможность надеть на икону оклад и тем самым сохранить художественные достоинства произведения.

Здесь соединились воедино достоинства манеры Даниила с ее темпераментностью, пластичностью и динамичностью и Рублева с его убеждающей правдивостью, естественной непринужденностью передачи позы, движения, умением вдохнуть жизнь в образы. Характерна для Рублева и фигура ангела, борющегося с Иаковом, — она очень похожа на слетевшего ангела из «Благовещения» «Шестичастной» иконы и из «Видения пророка Даниила» владимирской росписи. Здесь также есть бескрылый ангел («Разрушение Содома»). «Троица» из клейм этой иконы, по замечанию В. Н. Лазарева, хранит «отголоски великого творения Рублева»²¹, на самом деле — чисто рублевское произведение, каких он писал, конечно, немало. Характерна для Рублева и манера писать крылья в асимметрии, как бы в движении. В композиции «Обличение Давида Нафаном» ноги фигур срезаны рамкой клейма, как это мы видели в «Шестичастной». Но эти, чисто рублевские черты, как бы усилены темпераментностью Даниила. Возможно, Даниил сделал наброски композиций для клейм, а писал их Рублев.

В среднике Даниилу принадлежит общий рисунок фигуры и прописка лика и «личного» — коленные чашечки, мускулы руки архангела не типичны для Рублева, но колористическое решение характерно для него. В этом произведении можно наблюдать редкую взаимосвязанность двух больших мастеров, каждый из них как бы с намека понимает другого, подхватывает мысль и реализует ее.

Процитируем снова слова, которые нам кажутся подтверждением нашей оценки главного в манере письма Рублева — умения одухотворить, оживить образы, из статьи К. Г. Тихомировой, хотя она и относит их к неизвестному мастеру. «Перед нами — произведение, которое воспринимается как данность, нечто живущее само по себе. Сила воздействия образов, ясность решения целого и деталей, пространственная глубина каждого цвета воспринимается как мера совершенства, которую нельзя себе представить когда-то не бывшей. Художник-труженик, покрывающий мазками краски белую

поверхность левкаса, исчезает из сознания, остается представление о всесильном мастере, который создал свое творение усилием мысли и мановением руки. Видение его воображения кажется чудом, запечатленным на поверхности иконы»²².

И все же, вероятно, не следует исключить возможность косвенного влияния при создании этой вещи Феофана Грека. Если он был ведущим мастером в росписи храма, он готовил композиции, «знамя» для стенного письма, и некоторые могли как-то повлиять на наших мастеров, в том смысле, что они как бы отталкивались от феофановских композиций. Но характерно также, что храмовую икону поручено было писать не Феофану, но русским мастерам. В иконном письме Феофан Грек не смог сравняться с Рублевым и Даниилом.

Подтверждением этому служит, на наш взгляд, икона «Богородица Донская» с «Успением» на обороте. Икона происходит из Коломны и, вероятно, является копией той чудотворной иконы, которая, по преданию, сопровождала Дмитрия Донского на Дону. Она могла быть написана в 1390-х годах, когда был расписан Успенский собор Коломны. Обратная сторона иконы — «Успение» — должен быть признан принадлежащим Феофану. Здесь повторены все особенности письма Феофана, как они нам известны по новгородским фрескам Спаса-Преображение (1378). Копировать их невозможно, все приемы показывают точную и уверенную руку, привычную систему синтезировать и обобщать, «экономизировать» форму. И в то же время невозможно отнести эти особенности за счет того, что писал вещь не сам мастер, а его последователь, — слишком цельная, абсолютно несомненная художественная система нашла здесь свое отражение.

Своими художественными средствами «Успение» вполне сопоставимо с фресками Феофана: цельностью композиции, отношением к построению формы («как при вспышке молнии»), формой архитектурных сооружений и неярким, несколько сумрачным цветом. Считать, что один и тот же мастер писал «Успение» и «Донскую»²³, нет никаких оснований, здесь встретились полярные принципы живописного решения.

Прежде всего, едва ли не главной характерной особенностью иконы «Богородица Донская» является то, что это русская икона, русская по образу, по отношению к моленному образу, по стилю живописи и отношению к цвету.

М. И. Лифшиц отметил необычность иконографии произведения, сочетающего в себе тему ласкания младенца к матери — «Умиление» — и тему предстояния Богородицы с сыном перед молящимися. Но не столько иконографическая «единичность», сколько стилистические особенности заставляют автора сомневаться в том, что икона написана русским мастером. «Попытки найти стилистическую параллель, — пишет автор, — привели нас к выводу, что искать их надо за пределами Руси, но не в произведениях собственно византийского искусства. Наиболее близкие аналогии мы находим в Сербии, в памятниках моравской школы живописи, представители которой работали на Руси»²⁴. Здесь, бесспорно, срабатывает привычный стереотип: если произведение выдающегося худо-

жественного значения, значит, оно принадлежит иноземцу.

Иконе «Богоматерь Донская» посвящена обширная литература и мы здесь не имеем возможности подвергнуть ее критическому рассмотрению²⁵. Мы будем придерживаться принятой в данной работе установке обосновывать более тщательно собственные оценки и определения памятников, тем более, что многие из предлагаемых нами атрибуций решительным образом отходят от тех, к которым уже привыкли, хотя в целом о единодушии говорить не приходится. Но дело не в поверхностности подхода, а в трудностях задачи, в решении которой приходится идти на ощупь.

Почему следует настаивать на русском происхождении иконы? Дело в том, что в XIV веке на Руси вполне сложился тип моленной иконы со своими ярко выраженными особенностями, которые вполне обнаруживают себя вне зависимости от типа иконографии и которые потом удерживаются в последующие столетия. Каковы же эти особенности? Следует признать, что почувствовать их легче, чем найти для них определение, но попытаемся это сделать, поскольку эта проблема встанет перед нами в дальнейшем.

Древнерусское искусство уделяло образу Богоматери большое внимание, и здесь сложилось столько ее иконографических типов, сколько нет нигде, — более четырехсот. И, конечно, каждый из них обладает такими особенностями, которые влияют и на характеристику образа. Тем не менее можно выделить некоторые наиболее общие характерные черты. Русской иконе свойственна некая истовость и в то же время интимность, даже если перед нами тип Богоматери торжественной — Одигитрии. Особенное внимание к образу проявляется уже в том, что голова и весь облик Богоматери подается хорошо найденным абрисом общего контура, ее и младенца, и хорошо отработанным внутренним контуром, отделяющим ее лик от повоя и мафория. В образе Богородицы всегда есть что-то от античного скульптурного бюста, который завершен в самом себе, ибо предъявляет к осмотру нечто самое главное, существенное в данной части целого. Здесь живописец проявляет большое внимание, сосредоточиваясь на том, чтобы получше добиться искомого. Линия лба, висков, шеи, овал лица — все это приобретает как бы чеканную форму, подобную формуле. Он не пренебрегает никакими ему доступными художественными средствами. Что касается лика, то здесь он мыслится как концентрат душевной энергии.

Настоящий панегирик лику русской иконы мы читаем у П. Флоренского, как противопоставление лика личине, в смысле изображения конкретного, но бездуховного: «Лик — пробившаяся сквозь толщу вещественной коры энергия образа. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие»; «Лик возвещает тайны мира невидимого без слов, самим своим видом»; «Явленная духовная сущность, созерцание вечного смысла, пренебесная красота»; лицо — явление некоторой реальности «как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, то есть вне откровения нам внешней реальности, лицо

не имело бы смысла»; «Злое и нечестивое вообще лишено подлинной реальности, потому что реально только благо и все им действующее»; «Лик — чистейшее откровение образа Божия, высокое духовное восхождение освящает лицо светоносным ликом»²⁶.

Не каждый из читающих теперь воспримет смысл этих слов как откровение. Но то что в них выражена объективная сущность иконы не сама по себе, но как бы в отношении к ней иконописца вообще, и в особенности иконописца того времени, — в этом не может быть никакого сомнения.

Русской богородичной тематике повезло — у ее истоков стояли лучшие образцы высокого царьградского искусства, подобно прославленной иконе «Богоматерь Владимирская». Поняв, почувствовав, как много можно выразить в этой теме, иконописцы обратили на нее самое пристальное внимание и создали многочисленные варианты богородичных икон, которые стали частью не только народного, личного быта, но и событий государственного значения, стали чтимыми и любимыми в народе.

В иконе «Богоматерь Донская» в равной мере очевидны и пройденные на этом пути искания не одного поколения русских художников и творческие поиски мастера. Он удлиняет шею и усиливает ее лебединый изгиб. Нежный, тонко пролепленный, по-девически гладкий лик с округлым подбородком лучезарно светится в обрамлении синего повоя-платка и пурпурно-коричневого мафория с золотой зигзагообразной каймой. Как величайшую драгоценность держит она беспечное дитя, с нежной, ласковой доверчивостью прижавшееся к матери. Богоматерь отвечает на его ласку всем своим существом, но ее мысли далеко, улыбка сдержанна, и в уголках глаз затаилась грусть.

Иконография Богоматери воспроизводит тип «Умиления» в том особом переводе, где обычная тема усилена полной интимности деталью: обнаженными до колен ножками Христа и жестом левой руки Богоматери, поддерживающей ниспадающий край рубашечки младенца, сплошь затканной золотым ассистом. Тип этот известен Византии и получил распространение на Балканах, как проявление общей тенденции европейского искусства предвозрожденческого периода. Эти веяния хорошо были знакомы написавшему икону мастеру, и не только в том, что касается иконографии (близки ей такие русские иконы, как «Толгская», «Федоровская» и «Ярославская»). Новым для иконы было само жизнеутверждение, которым пронизан образ, внешнее обаяние, подчеркнутая пластичность фигур.

Интерес к материальности, пластичности образа был, действительно, характерен для сербского искусства, всегда присматривавшегося к искусству Запада, так же как заметен и вкус к роскоши чисто византийского свойства, например, в том, как внимательно написана бахрома мафория с ее тончайшим золотым узорочьем. В сочетании с высоким мастерством наличие всех этих особенностей послужило основанием отнести икону к лучшим достижениям искусства Византии (Феофан Грек) или Сербии. Возможность видеть автором Феофана Грека отпадет сама собой, как только мы присмотримся к тому, как написана «Донская» и как строит форму

Феофан. Здесь видны разные школы и даже разные эпохи. Для Феофана немислимо, например, давать такую дробную детализовку формы, какую дает автор «Донской», когда пишет сгиб колена у младенца, направляя мелкие движки по форме в противоположные стороны, или когда он покрывает ассистом рубашечку Христа, группируя его в треугольные и ромбовидные образования, заполненные параллельными золотыми штрихами. Отношение к форме Феофана было последовательным и, как мы полагаем, постоянным — он мыслит «большими формами» и не проявлял интереса к деталям.

Но и сербский мастер не смог бы написать «Донскую»; в сербской живописи преобладает интерес к резко очерченным типам, к акцентированию отдельных черт и не наблюдается внимания к углублению в нюансы психологической характеристики образа. Само понимание пластики иное, более материальное. Сознательная же «подстройка» художника к чуждому ему стилю в те времена не наблюдается.

Наряду с этим, отмечая известную созвучность стиля иконы «Богоматерь Донская» некоторым иноземным стилевым направлениям, все же следует признать, что в ней превалируют те особенности и то начало, которые свойственны именно русской иконе: подчеркнутая лиричность, мягкость, своего рода деликатность образа, отточенность форм без желания выявить технику письма, приемы живописи. Здесь в полной мере используется та самая знаменитая плавь московских писем, которая уже обозначилась в таких иконах XIV века, как «Богоматерь Одигитрия», келейная икона Сергия Радонежского²⁷, и найдет свое законченное выражение в произведениях Андрея Рублева и Даниила Черного. Мы считаем возможным видеть Даниила автором «Донской» и притом считаем возможным видеть в этой иконе одну из типичных для художника и лучших вещей.

Если под мирским именем Симеона Черного он в 1390-х годах работал вместе с Феофаном Греком, вполне естественно, что они вместе написали двустороннюю икону. Как признают многие авторы, это имело место в 1392 году во время росписи Успенского собора Коломны. В то время Симеон-Даниил уже был в числе лучших русских иконописцев.

К произведениям Даниила можно отнести изображение апостола Павла в иконе «Петр и Павел» московского Успенского собора по сходству с иконой «Апостол Павел» из Звенигородского чина²⁸. Близок и тип головы с выпуклым, очерченным с определенностью лбом, интерес к проработке мускулатуры лица. В одеждах у Даниила можно отметить предпочтение лиловато-сиреневым, сине-голубым и золотистым цветам, энергичную проработку пробелами широких складок.

Апостол Петр в этой иконе написан другим мастером, проявляющим повышенный интерес к проработке деталей лица, в несколько жесткой манере, художника интересует портретность, конкретность характеристики образа. Впрочем, возможно, здесь не все записи удалены.

К ранним произведениям Даниила Черного есть основания отнести икону «Благовещение» из

Троице-Сергиевой лавры (ныне в ГТГ)²⁹. Здесь еще нет той пластичности, которая свойственна произведениям художника позднее, но многое предвещает его будущие работы. Движение ангела сходно с миниатюрой Евангелия Успенского собора, архитектурные фоны нам встретятся в иконах иконостасов, выполненных совместно Даниилом и Андреем. Колорит живописи иконы вполне отвечает нашему представлению об излюбленной палитре мастера с преобладанием коричневато-лиловых, сине-голубых цветов с золотом. К сожалению, лики на иконе сильно утрачены.

Сразу же в первых публикациях икона обратила на себя внимание определенно византизирующим характером, непосредственные истоки которой лежат в палеологовской и послепалеологовской живописи. Мнение М. В. Алпатова о том, что произведение создано или византийцем на русской почве, или его русским учеником, остается в литературе непоколебленным³⁰. Автор отметил прямую переключку с фресками Периблепты и Пантанассы в Мистре в сильных движениях фигур, эллинистической архитектуре и профильных маскаронах на стене. Башенки в виде павильончиков соединены велумом. Впрочем, эти детали, как и высокая прическа ангела с ленточкой, нежные тонкие черты лица, можно видеть уже в Кахрие-Джами. Как византийскую черту М. В. Алпатов расценивает и соединение чисто византийского отношения к иконе, как к иллюзионистическому воспроизведению жизненного образа в сочетании с вечным, непреходящим смыслом содержания.

Икону можно сопоставить с сербской иконой «Благовещение» XIV века, некоторые элементы здесь повторены в точности, как аркатура парапета, близка и поза ангела³¹. Все это верно и показывает создателя иконы вовсе не провинциалом, но художником, вполне осведомленным во всем, что происходит в художественном мире Византии и соседних стран.

Но мы никогда не сдвинемся с места, если будем рассматривать отдельные произведения в изоляции от неких генеральных течений в искусстве и выставлять один на один со всей мировой культурой. А если мы попытаемся взглянуть на икону широким планом, тогда должны будем признать, что все свое превосходное знакомство с архитектурными формами византийской иконы художник употребил лишь на то, чтобы сделать красивый и впечатляющий фон, способствующий организации сюжета. Он не захотел или не смог понять всех возможностей, которые дают пространственно организованные архитектурные формы для «иллюзионистического» воспроизведения некоего жизненного фрагмента, «палатное письмо» оказывается само по себе, а фигуры — сами по себе. Это принцип иконы русской, и тот факт, что русские иконники его свято соблюдали еще триста лет, показывает, что делали они это сознательно. Хотя, конечно, пространственное решение иконы далеко ушло от бесформенного лаконизма фонов домонгольской живописи.

Все свое незаурядное мастерство и художественный такт создатель иконы употребил для весьма ограниченной модернизации художественных средств современной ему иконописи. И это прочно

связывает эту вещь с кругом раннемосковской живописи, и более узко — кругом Даниила и Андрея Рублева. Поскольку для этих художников уже на раннем этапе стало ясно: чем более будут они углубляться в духовный мир образов, тем строже и с отбором будут относиться ко всем «новшествам».

Справедливость этих слов станет очевидной уже в том, что элементы иконы «Благовещение» будут в дальнейшем буквально процитированы в других произведениях художников, но в более суженном, ограниченном объеме. А это значит, что одновременно с накоплением знаний и опыта — своего, отечественного и зарубежного, шла напряженная творческая работа по отбору, самоограничению в отношении к средствам выражения. Эта работа сильнее ощутима у Рублева, она уже видна в его работе над миниатюрой; и здесь следует тот вывод, что Рублев не только учился у Даниила, использовал его опыт, но и проявлял крайнюю независимость, как бы своим лишь собственным примером указывая путь к совершенству. И Даниил примет это как должное, но оставит за собою право осваивать все новый и новый круг тематики. Но об этом — впереди.

Так или иначе, овладев в годы своего зарубежного обучения всем тем, чем жило современное искусство, Даниил впоследствии, вслед за Рублевым, не разовьет, а, наоборот, сузит свое понимание пространства и отчасти утратит интерес к развлекательному многообразию форм. С этого и начнется процесс сложения стиля русской иконы XV века. А она определит в свою очередь развитие древнерусского искусства вплоть до конца XVII века.

Итак, мы проделали путь от Звенигородского чина к ранним вещам художников. Но нам представляется, что можно назвать и одну из самых ранних икон Рублева. Это «Богородица Владимирская» из Успенского собора Московского Кремля, так называемая «запасная»³².

В. И. Антонова верно уловила в этом произведении черты, которые позволяют видеть в нем авторство Рублева. Но датировка иконы 1395 годом — слишком поздняя. В это время Рублев и Даниил уже смогли создать свои звенигородские работы и замечательные миниатюры. Непонятно, почему нужно связывать создание копии с привозом иконы в Москву при нашествии Темир-Аксака? Икона читалась как чудотворная уже с XII века, и вовсе не нужно ждать особого повода для ее копирования. Скорее наоборот, именно потому, что икона уже получила широкую известность и общенародное почитание, ее и привезли в Москву, воспользовавшись подходящим случаем. Это вполне отвечало линии Киприана на собирание святынь в Москве.

Икона «Владимирская запасная» — еще почти ученическая вещь, робкая и не блещущая мастерством. Но в ней есть нечто, что заставляет видеть в ней произведение Рублева, — добросовестность, тяготение к иконной классике и уже уловимое ощущение лирической одушевленности — в жесте рук Богородицы, в повышенном внимании ко взгляду. Заметно и стремление к особенной отточенности формы. Икона могла быть написана в 1380-х годах, позднее рост художника шел семимильными шагами. То, что эта вещь оказалась в Успенском соборе, не означает, что она была создана по ответствен-

ному заказу уже известным художником. Ее скорее всего поставили уже после смерти Рублева, поскольку было известно, что это его произведение. Ни в какое сравнение эта икона с копией Андрея Рублева, находящейся во Владимире, не идет.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ РУСИ. АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ДАНИИЛ ЧЕРНЫЙ В БОЛГАРИИ

Иконописание на Руси не было делом только церкви, оно находилось под протекторатом великих князей. В истории Древней Руси неукоснительно соблюдались три условия, относящиеся к художественной практике: организация иконописного дела при крупных монастырях, преимущественно пользующихся ктиторством великих князей, или при архиерейском доме; приглашение на Русь известных иноземных мастеров; поездки художников в Византию и южнославянские страны.

Случаи приезда иноземных мастеров летописи считали фактами, достойными упоминаний, тогда как о поездках за рубеж русских иконников они умалчивают. Тем самым возможность таких поездок молчаливо отрицалась.

Между тем преимущественной целью такого рода культурного общения и было приобретение в первые же годы после христианизации киевскими князьями в свою собственность монастырей на Афоне — вначале Ксилургу, а затем крупного Пантелеймонова монастыря. Здесь русские иноки изучали греческий язык, переводили и переписывали книги, обучались иконописанию, вступали в общение с греческими, болгарскими и сербскими монастырями. «Уже сам факт постоянного существования русского монастыря в тогдашнем духовном центре Восточной Римской империи имеет выдающееся значение для проблемы русско-византийских культурных связей», — отмечает В. А. Мошин¹.

Сохранившиеся акты Пантелеймонова монастыря (Руссика) от XII—XV веков позволяют составить картину подлинного размера как хозяйственной, так и культурной его деятельности. Он имел земельные владения на острове Касандр и поблизости от Солуни — в Каламарии, в самой Солуни, угодья на острове Лемнос, находящемся на полпути от Афона к Константинополю, а в 1354 году получает земли и по реке Струме².

Монастырские описи 1142 года содержат записи о таком количестве икон, которое заставляет предполагать, что в Руссике имелась своя иконописная мастерская.

В трудные годы монголо-татарского ига Пантелеймонов монастырь пользовался дотациями со стороны болгарских, сербских правителей и византийских императоров.

Известны примеры длительного пребывания русских иконников за рубежом. В их числе следует назвать новгородца Олисея Петровича Гръцина, овладевшего греческим языком, имевшего иконописную мастерскую и служившего одновременно

попом Троицкой церкви³. Предполагают его участие в росписи Нередицкой церкви⁴ и Софийского собора Новгорода⁵. Возможно, Олисей написал образ Ульяны на обороте иконы «Знамение», который имеет своего двойника во фреске Богоматери в конхе церкви в Асину на острове Кипр (XII в.)⁶. Фрески алтаря церкви в Ахтала (Грузия, XI—XII вв.) имеют русские надписи. Пребывание русских иконописцев в Византии отметила и летопись под 1345 годом репликой: «Русстии родом, а Гречестии ученицы». Неоднократные путешествия в Святую землю и в Царьград совершали Епифаний Премудрый, архимандрит Симонова монастыря иконописец Федор, иконописец Игнатий Грек.

Во второй половине XIV века у Евфимия Тырновского и еще ранее у Феодосия Тырновского было много учеников, в том числе и из русских⁷.

Новгородские стенописи показывают знакомство иконописцев с послепалеологовским стилем Византии и Балкан. Одновременно со вторым южнославянским влиянием в письменности в изобразительном искусстве появляется целый ряд сюжетов балканского происхождения⁸.

«В XIV—XV вв. еще более усилилось значение Афона как места, где русские образованные люди встречались с греками, сербами и болгарами, — пишет А. Н. Тихомиров. — „Святая гора“ была в полном смысле слова международным центром православного Востока, и значение ее в развитии русской культуры чрезвычайно велико»⁹. Недаром в XIV веке вновь возросла волна паломничества по «святым местам».

Такова реальная историческая картина культурных взаимосвязей Руси и стран восточнохристианского мира. И конечно, родственность языка намного облегчала связи Руси и Болгарии; через Болгарию паломники шли на Царьград. Русско-болгарские и русско-сербские связи в архитектуре известны.

Тем не менее, когда автор этих строк впервые увидела в бывшей столице Болгарии — Велико-Тырново, в церкви Петра и Павла росписи, удивительно близкие тем, которые украшают собою Успенский собор во Владимире, впечатление было достаточно неожиданное! Значит, и здесь побывали и поработали наши знаменитые мастера, хотя они были далеко не первыми, кто проложил сюда путь.

Сходство между тем было поразительное, особенно «рублевским» выглядел архангел Гавриил, встречающий посетителей у входа из западного притвора в наос, или замечательная голова Вседержителя из композиции «Царь царем», голова князя Бориса и другие фрески. Сразу же, впрочем, оговоримся, что речь идет об отдельных фигурах, которые необычным образом соседствовали рядом с фресками, вполне «болгарскими». Со всем этим следовало разобраться.

Памятник оказался, однако, непростым даже и для болгарских специалистов, хотя, как известно, они много и плодотворно работают в области изучения староболгарского искусства.

Относительно даты росписи церкви Петра и Павла мнения болгарских искусствоведов расходятся, в разных изданиях их датируют XIV, XV и XVI

веками¹⁰. Правда, последнюю дату предлагали преимущественно до раскрытия фресок из-под записей, а они были прописаны и в XVI веке, и позднее. Но и сейчас есть сторонники этой датировки¹¹.

Неясно было и время построения храма. Его относили к XIV веку, пока не открылась из-под закладки арок стенопись XIII века. Загадок прибавилось.

История памятника в итоге изучения оказалась сложной, но весьма интересной, заслуживающей специального исследования¹². Здесь мы предлагаем краткое изложение полученных выводов.

По преданию, храм создан царем Калояном (1197—1207), но посвящение храма апостолам Петру и Павлу, на наш взгляд, недвусмысленно указывает на то, что построение церкви было связано с желанием увековечить важнейшее событие — венчание на царство первого царя Второго Болгарского царства Федора Асеня, получившего при воцарении имя Петра. Возможно, Петр не успел закончить строительство церкви, и оно было завершено Калояном¹³.

Первая роспись храма появилась несколько позднее, около 1235 года, при царе Иване Асене II. Это была яркая историческая фигура. Изгнанный в 1207 году с престола узурпатором царем Борисом, Иван Асень II одиннадцать лет прожил с братом Александром у галицких князей, а затем с помощью русского оружия восстановил свои права. Выдающийся правитель Иван Асень II сумел расширить границы Болгарии, каких она не имела со времен царей Первого Болгарского царства, соединив «берега трех морей». Иван Асень II уделял много внимания строительной деятельности, украшал храмы росписями: в это время созданы ансамбли стенописи в церкви Сорока мучеников в Тырново по соседству с церковью Петра и Павла, в церкви св. Стефана в Несебре, согласно исследованиям автора.

Роспись церкви Петра и Павла связана со знаменательными событиями: в 1234 году был заключен тесный союз Болгарии с Никейской империей на почве общей борьбы против латинских завоевателей, был заключен династический брак между наследниками правящих фамилий и произошло восстановление болгарского патриаршества. Эти события нашли свое отражение в стенописи.

От росписи этого времени сохранилось гораздо больше фресок, чем предполагалось ранее, — уцелели почти полностью два нижних яруса с изображением святых в рост в первом ряду и мучеников в арках — во втором. Верхние ярусы стенописи пострадали, по-видимому, от землетрясения и были произведены архитектурные перестройки. Это вызвало необходимость поновления стенописи, что и было совершено в 1392 году¹⁴. В это время было выполнено заново несколько композиций, а на других участках лишь поновлены лики, видимо хуже сохранившиеся. Вот в этих работах вместе с болгарскими мастерами участвовали, как мы полагаем, и московские иконописцы.

Ансамбль стенописи сохранялся вплоть до 1913 года, когда землетрясение разрушило храм до половины его высоты, фрески уцелели лишь в нижних частях и лишь местами — на верхних участках. Тем не менее программа росписи «прочитывается»

достаточно хорошо, а для нас это имеет существенное значение, поскольку тематика в целом ряде циклов и отдельных композиций тырновской стенописи встретится нам в русских стенописях и росписях Андрея и Даниила.

Роспись галерей была посвящена циклу календаря¹⁵. В нартексе — композиция Вселенских соборов, деяний апостолов, а в арках прохода в наос — «Древо Иессево», причем среди прародителей присутствуют и «прабабы».

В главном помещении храма в куполе была фреска Вседержителя. В конхе алтаря — Богоматерь на престоле с ангелами, ниже — Евхаристия, два пояса погрудных изображений в медальонах праотцев и пророков, ниже — Св. литургия. На стенах алтаря с северной и южной стороны были композиции христологического цикла и сцены страстей. В жертвеннике в нише — Пьета, над нею — Христос с апостолами по пути в Эммаус. В дьяконнике — Игнатий Богоносец, а над ним — Даниил во рву львином и Три отрока.

Роспись стен разделялась на три яруса: в верхнем ряду размещались праздники, ниже — одиночные фигуры мучеников, обрамленные аркадой, и самый нижний ряд — одиночные или парные фигуры отшельников и монашествующего чина — преимущественно восточной церкви. Полотенца завершают роспись.

Среди одиночных фигур первого яруса — несколько парных групп: на столпах центрального прохода из нартекса в наос — слева Иаков Брат божий и Иуда Брат божий. Справа, на юго-западном столпе, — апостолы Петр и Павел со свитками в руках и с храмом, подносимым Спасу Еммануилу. На южной стене у входа, к западу, — «Царь царем, Великий архиерей»: на престоле восседает Вседержитель в саккосе, пред ним в молении Богоматерь и Предтеча с хартиями в руках. Среди святых на столпах в упоминавшейся выше композиции — архангел Михаил, повергающий дьявола (западная сторона северо-западного столпа), Козма, Христофор с младенцем Христом на плече, Иван Рильский, Исаак Сирий. На северной стене — Павел Фивейский, Онуфрий, «Явление ангела Пахомию». На южной — Герасим Иорданский со львом, Харитон Исповедник, Симеон Столпник, «Беседа Варлаама и царевича Иоасафа», Иоанникий Великий.

Из одиночных святых в медальонах подпружных арок — Гурий, Самон и Авив, а в арке алтаря следует выделить особо изображения русских князей Бориса и Глеба (северо-восточная арка). Живопись исполнена в 1392 году, но, видимо, повторила изображения стенописи 1235 года. Имена святых Бориса и Глеба записаны в южно-славянских рукописях XIII—XIV века¹⁶. Согласно некоторым источникам, мать Бориса и Глеба была болгарка¹⁷.

Содержание композиции «Царь царем» отвечает всей исторической обстановке того времени: образ Христа — Великого архиерея должен был служить возвеличению сана первого патриарха Второго Болгарского царства, как и освящению власти царя. Внимание к восточному монашеству вполне объяснимо для политической ориентации Ивана Асеня. Но особенный интерес представляет изображение страстей в алтаре, что указывает на связь с литургией, и особенно литургией Иакова, «первого

архиепископа божия града Иерусалима». Фреска с изображением Иакова также присутствует на видном месте, на южной стороне северо-западного столпа.

Программа росписи сравнительно небольшого по размерам храма содержательна в высокой степени.

Цикл календаря содержит в себе необходимое напоминание о праздниках церковного года. Над входом была размещена ктиторская фреска — игумен преподносит храм Богоматери, сидящей на престоле с младенцем, и апостолам Петру и Павлу. В нартексе изображение Вселенских соборов служит подтверждением тому, что вновь восстановленная болгарская патриархия основывается на установлениях вселенской православной церкви. Фрески нартекса указывают пути внутреннего обновления церкви: преподобный пустынножитель Варлаам демонстрирует индийскому царевичу Иоасафу истинные духовные ценности мира; ангел является Пахомию, чтобы он оставил отшельничество и основал общежительный монастырь (тема в XIV веке стала актуальной и для русской церкви); отцы церкви поучают и указывают путь к спасению через нравственное самосовершенствование (надписи на свитках).

У входа в наос архангел Михаил повергает дьявола, архангел Гавриил призывает к душевной чистоте. На своде прохода в наос — древо Иессево, показывающее земное родословие Христа, против еретических отрицаний человеческой его природы.

Алтарь содержит сюжеты росписей, иллюстрирующих литургию и ее творцов — святителей. Среди них — Герман Константинопольский — активный борец против иконоборцев. Тема эта усилена размещением на видном месте Стефана Нового с иконой в руках.

Своды и люнеты стен предназначались для изображений праздников, но основное пространство занимают мученики и подвижники церкви. Предпочтение отдается здесь последовательно святым «божия града» Иерусалима, Антиохии, Афона.

Все содержание росписи можно свести к нескольким главным темам: иллюстрация богослужения и основных догматов христианского вероучения; провозглашение незыблемости установлений вселенской церкви; борьба с ересями; пути внутреннего оздоровления церкви и нравственного совершенствования личности.

Тематика, созданная в 1235 году, сохранила свою значимость и при патриархе Евфимии, при котором произошло «возобновление» росписи, — в это время были заменены лишь отдельные композиции.

Первоначальная роспись церкви Петра и Павла была исполнена на уровне лучших достижений фрескового искусства своего времени, хотя в ее исполнении участвовало несколько мастеров с разными художественными традициями. Основной состав росписей XIII века исполнен преимущественно техникой альфреско плотным слоем живописи значительной прочности. Лики были написаны, по-видимому, уже по просохшей штукатурке на темперном связующем, и многие из них после промывки перед поновлением 1392 года оказались

утраченными, почему их пришлось написать вновь¹⁸. Написано заново также несколько композиций. Подробное рассмотрение ансамбля в его современном состоянии читатель найдет в нашей специальной публикации¹⁹, там же имеется описание фресок XIV века, исполненных болгарскими мастерами. Здесь мы рассмотрим лишь те композиции, которые принадлежат, на наш взгляд, русским художникам.

Во фреске «Апостолы Петр и Павел» нельзя не обратить внимание на большое сходство изображения Петра с фигурой Петра в иконе иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Силуэт фигуры, драпировка одеяния, рисунок ног почти точно повторены во фреске и в иконе. Плавная линия очерчивает контур фигуры слева с округлым плечом и изгибом бедра, падающие складки гиматия. Близок и тип головы с шапкой белокурых волос, курчавой бородкой и небольшими глазами. Фигура апостола Павла в несколько необычной позе, с выдвинутым вперед животом и бедрами, найдет себе подобие в некоторых иконах из иконостаса московского Благовещенского собора.

Яркий образ Ивана Рильского создан во фреске: худое, изможденное лицо, всклокоченные волосы, близко поставленные глаза смотрят несколько вправо и вверх с тревожным выражением, удлиненный тонкий нос опустился на усы, скрывающие линию рта. Лицо изрезано морщинами в виде асимметричных резких мазков над надбровными дугами, как печать перенесенных страданий и напряженной работы духа горящего фанатизмом отшельника. Краски положены по оливковому санкирю легко, сквозь них просвечивает первичная опись выполненного экспромтом рисунка. Ближайшую аналогию образу Ивана Рильского мы встретим в стенописи Успенского собора Владимира в таких изображениях фресок, как пророк Исаия, отшельники Онуфрий и Макарий.

Особенно близок фрескам Рублева архангел Гавриил. От стенописи XIII века изображение отличается уже тем, что фигура иначе вписана в отведенное ей обрамление, ноги подняты выше разгранки и пропорции фигуры несколько облегчены. Фреску отличает подвижность, одухотворенность образа. Бруснично-красный гиматий накинута на розовый хитон. Архангел Гавриил шагает влево, навстречу архангелу Михаилу, представленному рядом. Его фигура пронизана тонкой ритмикой движения. Слегка удлиняя нижнюю часть торса и, наоборот, сокращая верхнюю, живописец щедро драпирует фигуру каскадом складок, выявляя объем легкими пробелами. Крупные элементы большой формы подчеркнуты широким мазком, в изгибах складок они обрисовываются встречными остроугольными описями. Художник как бы следует не выученным приемам, но вдохновению, он мастерски умеет передать материальными средствами нематериальное, духовное содержание образа.

Подкупает простота художественных средств живописца. В письме одежды подготовительная прокладка не затемнена растушевкой в тенях и сохраняет легкость цвета. Световые нюансы разнообразны по силе освещенности. Фигура архангела будто соткана из света и воздуха, она легка и пре-

исполнена духовности. Духовность выражена не аскетическим подавлением плоти, но гармоничностью образа, светящегося будто изнутри. Это вполне индивидуальная особенность творческого метода художника и в столь убедительном и совершенном выполнении до сих пор была известна лишь в работах Рублева.

Сам мотив шагающего легкой поступью ангела, будто только что спустившегося с небес, никому не удавался так, как Рублеву, достаточно вспомнить фрески владимирского Успенского собора «Трубящие ангелы» и «Видение пророка Даниила». Близки живописи Рублева и конкретные приемы письма одеяния, складок плаща, конец которого брошен впереди идущего ангела. Все эти особенности почерка мастера мы встречаем именно в произведениях Андрея Рублева.

Надпись на свитке ангела гласит: «Измийтесе и чисти будете, научитесе добро творити, яко ни единому толико радуется Б(ог)ъ, елико единому спасению»²⁰. Надпись написана на болгарском наречии, ниже следует продолжение надписи на неправильном греческом языке: «АНДРЕАС. ОРАТЕ. ТΗΝ ΣΠΑΦΙΝ ΟΣΠΕΡ ΦΕΡΙ ΤΟΥ ΠΥΛΩΝ ΟΣ ΜΙΧΑΙΛ». В переводе читается: «АНДРЕЙ. СМОТРИТЕ, КАК ПОДЪЕМЛЕТ МЕЧ НА ВРАГА МИХАИЛ»²¹. Обращение «смотрите» адресовано, по-видимому, к расположенной рядом фреске с изображением вынимающего из ножен меч архангела Михаила. Но что значит «Андрей»? Не есть ли это подпись художника? Подписи мастеров нередки в русских росписях, в большом количестве встречаются они в стенописях и иконах Сербии XIII—XVII веков, причем помещены они в разных местах: в виде летописи у входа или в алтаре, вплетены в орнамент, на фонах или на свитках²².

Близка произведениям рублевского круга и фреска с изображением князя Бориса (ошибочно назван Глебом, тогда как Глеб назван Борисом; ошибка произошла, видимо, потому, что уставщик, исполнявший подписи, был мало знаком с иконографией этих святых). Композиционное построение вписанной в круг полуфигуры родственно фрескам Успенского собора на Городке Звенигорода «Флор» и «Лавр», фреске «Зосима» из Успенского собора Владимира. На радужном круге четырехслойной славы сероватых тонов трапезничным силуэтом вписана фигура в одежде мученика с крестом в правой руке, плащ цвета бакан; одежда и руки находятся под частичными записями. Голова Бориса воспроизводит тип «средовека» с пышной шапкой волос, короткой, слегка раздвоенной бородой и опускающимися назад прядями. Тип лица далеко отошел от греческого канона: высокий лоб, близко поставленные округлые глаза, взгляд открытый и с вопрошанием — художник как бы устанавливает прямой контакт со зрителем, апеллируя к его сердцу. Наиболее близким фреске «Борис» по иконографическому типу является опять-таки произведение рублевского круга — изображение Христа-Судии в композиции «Страшный суд» Успенского собора во Владимире.

Тип Христа в композиции «Царь царем» близко напоминает Спаса из Звенигородского чина как типом лика, так и приемами письма.

Некоторые фрески церкви Петра и Павла приближаются по манере письма к живописи Даниила Черного. Например, Павел Фивейский подчеркнутой графичностью мускулатуры лица заставит вспомнить апостола Павла из Звенигородского чина. Учитывая, что большая доля фресок в Петропавловской церкви погибла, таких аналогий могло быть больше, но и отмеченные достаточно убедительны.

Мы не раз еще будем обращаться к тырновской росписи, а когда дойдем до фресок Андрея и Даниила на московской почве, то окажемся перед фактом совпадений в иконографии и стиле, которые могут иметь лишь одно объяснение: русские мастера были несомненно знакомы с превосходным памятником монументальных росписей Болгарии в виде фресок церкви Петра и Павла в Тырново и принимали участие в их поновлении.

Могло ли быть, что «возобновление» стенописи церкви Петра и Павла было произведено накануне, за год до турецкого завоевания? Полагаем, что — да. Тырново не находился в ожидании разгрома. Известен факт высочайшего подъема духовной и культурной жизни Болгарии, руководимой патриархом Евфимием, именно в последние годы существования Второго Болгарского царства. В эти годы была совершена знаменитая реформа письменности, роль которой в культурном единстве славян последующих столетий нельзя недооценить. Стены болгарской столицы были неприступны, по некоторым сведениям город пал в результате предательства.

Можно напомнить, что аналогичный пример мы имеем из русской действительности. В 1408 году Андрей Рублев и Даниил Черный совершили грандиозную работу по росписи владимирского Успенского собора, в том же году нашествием Едигея сожжено множество городов, а через три года Владимир стал жертвой набега царевича Талыча, был сожжен и Успенский собор.

Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что события совпадают по времени с годами, когда митрополией всея Руси управлял болгарин Киприан, родом из Тырново, ученик Евфимия Тырновского. Вполне естественно было бы для него желание украсить выполненной известными мастерами стенописью одну из церквей города. Думается, не случайно после падения Тырново в 1393 году Евфимий избрал для богослужения именно этот храм, пока он не был выслан из города.

Образы, созданные выдающимися художниками XIII и конца XIV века — болгарскими, византийскими и русскими, оказались вплетенными в жизненную ткань истории самого народа. Церковь не была разрушена, не превращена в мечеть, здесь была учреждена греческая митрополия. В годы тяжелейшего национального угнетения завоевателями она сохранила свою живопись. Образы сильных духом стоиков, мудрецов, философов поддерживали в народе мужество, гармоническая красота фресок порождала веру в будущее, веру в доброе начало в человеке.

О том, что мастера рублевского круга в своей практике были связаны с болгарскими художниками, можно судить не только по росписям церкви Петра и Павла. М. В. Алпатов проводит связу-

ющую нить между ивановскими фресками и волоотовскими, а от волоотовских — к стенописи владимирского Успенского собора²³. Но можно указать и непосредственную связь между фресками Иванова и произведениями рублевского круга, хотя их и отделяет промежуток в несколько десятилетий²⁴. Мы имеем в виду сходство иконографического перевода композиции «Омовение ног» в некоторых ее элементах в ивановской фреске и в одноименных иконах иконостасов Благовещенского собора Московского Кремля и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. В этих случаях представлены два апостола: молодой апостол, приподняв ногу, снимает с нее сандалию, одновременно повернувшись к сидящему рядом «средовеку»; последний сидит, скрестив ноги, спиной к молодому, но повернул навстречу ему голову. Сложные позы участников этой парной группы — типичное наследие палеологовского стиля — весьма близко переданы в двух столь различных композициях: в ивановской фреске группа занимает правый нижний угол среди апостолов первого ряда, тогда как в благовещенской и троицкой иконах эта же группа помещена в середине второго ряда. Фрагмент во фреске Иванова, пронизанный духом импровизации, выглядит как вполне оригинальный экспромт. Непринужденность передачи движения привлекла мастера рублевского круга, который мог сделать с нее набросок и использовать в своей собственной работе. Приведенный пример служит убедительным подтверждением наличия прямых контактов между русскими и болгарскими художниками в XIV—XV столетиях.

Получают и свое естественное объяснение те примеры непосредственного воздействия болгарского книжного декора на московских миниатюристов, о чем было сказано ранее.

Совершенно очевидно, что связи в искусстве Руси и Болгарии остаются в пренебрежении; в поле зрения искусствоведов оказываются преимущественно русско-сербские связи, причем в одностороннем аспекте, как влияние сербского искусства на русское, без учета того вклада, которому южнославянское искусство обязано искусству Древней Руси. Как о важной задаче В. Н. Лазарев писал: «Показать значение древнерусского искусства для Афона, Болгарии, Сербии и других славянских стран — тема большого специального исследования. Только тогда, когда оно будет написано, проблема взаимных связей Древней Руси и южнославянских стран получит исторически верное решение»²⁵. М. Н. Тихомиров указывал на условность обычных, сложившихся представлений в науке, рисующих «сношения России с Балканскими странами, как сплошную цепь русских заимствований от южных славян и греков»²⁶, что, естественно, не отражает фактического положения дела.

Самое общее ознакомление с историей культуры славянских народов показывает, что при всем своеобразии путей исторического развития каждой из стран культура их развивается, как единое живое дерево. Расцвету русского искусства и литературы в домонгольское время в значительной степени способствовал высокий уровень культуры Первого Болгарского царства. Но когда Болгария утратила независимость и подпала под византийское влады-

чество, набирает силу Киевская Русь и оказывает братскую поддержку, способствуя созданию Второго Болгарского царства. В годы монголо-татарского ига Русь снова находит в Болгарии источник культурного возрождения в виде второго «южнославянского влияния» в литературе, заметна взаимосвязь и в изобразительном искусстве. Не удивительно, что после османского завоевания для многих деятелей культуры и искусства Болгарии Русь смогла стать второй родиной. При этом подобного рода общения никогда специально не рекламировались, их никогда не упоминают официальные документы, а иногда даже болгары именуются сербами, то есть происходит это именно так, как обычно бывает между народами, родственными по языку, по культуре, по происхождению, то есть делается это по чувству долга, внутренней необходимости, но не по обязанности или принуждению. Поэтому вопрос о русско-болгарских культурных связях не стал темой специальных серьезных исследований, не считая литературоведческих изысканий, где избежать их невозможно²⁷.

Между тем в области изобразительного искусства эти связи не менее действенны, они постоянно отмечаются в домонгольское время (под видом «южнославянских» вообще) и снова весьма активизируются в XIV веке. Но они не всегда обнаруживают себя и не бросаются в глаза, ввиду того, что и сам процесс развития искусства протекает в некоторых сходных направлениях. Русское и болгарское искусство сближает сходство в самой противоречивости поступательного движения его: с одной стороны, заметно постоянное стремление овладеть профессионализмом на уровне лучших «греческих писем», но не меньшее постоянство наблюдается также и в обратном — в настоятельной потребности отойти от византийского канона, от нормативности греческой живописи, от ее обезличенности в духе некоего универсума. Как в болгарской, так и в русской живописи проявляется гораздо более, чем в Византии, интерес к иносказанию, как способу сближения культовой тематики в направлении отражения реальных явлений жизни, интерес к духовному миру человека, психологической характеристики образов. Этот параллелизм порождает некоторые явления весьма сходные и даже трудно различимые²⁸.

В недооценке русско-болгарских связей в области живописи (в архитектуре сделано гораздо больше, например, в трудах Н. И. Брунова²⁹) имеет значение также не всегда верная оценка болгарского искусства. Так, например, о памятниках тырновской школы живописи А. Н. Грабар писал, что они «все в один голос свидетельствуют о привязанности болгарской живописи к изысканным формам и к сложной игре богатых и гармоничных сочетаний красок, о любви к пышным тканям, театральной позе и сценическому жесту, то есть ко всему тому, что веками воспитало у себя богатое, сановное и утонченное общество Константинополя»³⁰. Но можно встретить мнение, что искусство Болгарии «грубое и архаичное»³¹, и тем самым не заслуживающее внимания тех, кто занимается древнерусским и византийским искусством. Это глубоко ошибочное представление. Даже учитывая то трагическое обстоятельство, что подавляющее большинство

памятников живописи Болгарии времени ее высокого расцвета в XIII—XIV веках уничтожено за годы османского владычества и от бывшего изобилия остались подчас лишь жалкие руины в раскопах, но и то, что уцелело, позволяет составить о болгарском искусстве этого времени самое выгодное представление. Особенно импонирует настойчивое обращение к славянскому типу лиц, к передаче национального характера, настойчивая тяга к передаче жизненных наблюдений, превосходно вписывающихся в «византийскую» иконописную художественную систему.

Пора признать — все то, что обычно принято в наших трудах связывать с «южнославянским» искусством вообще или Сербией, превратившееся в некие символы источников разнообразных новшеств на Руси, в действительности должно быть или переадресовано в Болгарию, или возвращено приоритету Руси. Можно назвать, например, такую широкую тему, как «София Премудрость Божия», искони разрабатывавшуюся древнерусским искусством Киева и особенно активно на почве Новгорода. Впервые она прозвучала в столь разновариантных трактовках, как мозаика апсиды Софии Киевской «Оранта» и в барабане Софии Новгородской, со словами хартии пророка Соломона IX притчи «Премудрость созда себе храм», чтобы потом отразиться в большом количестве иконографических решений древнерусского искусства. Не этот ли обостренный интерес к глубочайшей религиозно-философской проблеме христианского вероучения способствовал пробуждению интереса к теме и на Балканах, в искусстве Сербии, а в Болгарии прозвучал в интереснейшем цикле росписи Хрельовой башни (около 1340)?³². Можно считать не случайным и появление в стенописях Болгарии и Сербии русских князей Бориса и Глеба³³ и много других параллелей, по-видимому, далеко не случайных³⁴. Мы с ними встретимся неоднократно, почему мы и задерживаемся на этой теме. Да, русские художники многое видели на Балканах (в Сербии они бывали, конечно, реже, чем в Болгарии), многое узнавали для себя интересного и запомнили, и оставили о себе добрую память.

Что касается Даниила, он, по-видимому, бывал здесь не раз, и это была как бы его родная стихия, нелегкая печать на все его творчество. При всем желании не уклоняться в область фантазии, все же будет очевидно ошибкой, если мы откажем художникам в возможности бывать и в самой Византии — на Афоне и в Царьграде. Давно замечено, что творчество Рублева показывает хорошее знакомство с лучшими образцами византийского искусства, и более того — удивительное проникновение в гармоническую природу античности. Где же художник мог понять и почувствовать все это, как не на родной почве, взрастившей это искусство? Нельзя не согласиться с мнением, что Рублев в своем творчестве отталкивался от «византийской классики», что он «возродил античные принципы композиции, ритма, пропорции, гармонии», но верно ли, что художник опирался «в основном на свою художественную интуицию»³⁵. Не так давно вообще считалось, что Андрей Рублев был иноком Троице-Сергиева монастыря, где он и провел будто бы всю жизнь, вырастая как художник на почве благотвор-

ных идей Сергия, знакомясь с привозными византийскими иконами и изредка встречаясь с приезжими греческими иконописцами, например с Феофаном Греком. Но нет, в искусстве Феофана византийские истоки совершенно другие, чем у Рублева, и привозные иконы были далеко не всегда высокого уровня. Рублев собственными глазами видел подлинные шедевры византийской живописи и, может быть, имел возможность совершенствовать свое мастерство на почве Византии — в одном из монастырей Афона или Царьграда, и это стало прочным фундаментом его творчества. Большое значение имело также общение с патриархом Болгарии Евфимием Тырновским и его окружением, в котором все злободневные, волнующие церковь вопросы, приобрели славянскую окраску.

В этой поездке для Рублева и Даниила раскрывается подлинное значение учения отцов церкви — Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Василия Великого, образное мышление которых все было проникнуто позднеантичной диалектикой, слова Григория Богослова: «...чаша, утоляющая жажду — Христос, совершенный человек, без сосуда нельзя держать вино, и бес плоти божия премудрость невидима суть» (Приложение II, 4), — все это уже было в русских книгах, в сборниках, переведенных с греческого — «Златоуст», «Пчела», «Измарагд», но на Руси это оставалось отвлеченными понятиями, здесь же все было «реальностью».

В Византии, Болгарии и Италии в это время вошло в обычай среди выдающихся мистиков и писателей своего времени иметь неразлучного спутника, с которым связывали узы нежной дружбы, как Григория Синаита и Герасима, Феодосия и Романа, Ромила и Иллариона, Боккаччо и Петрарку. Считалось, что «ничто не заменит верных друзей — богатство и слава, роскошная пища не равняются чистой дружбе, которую устроила добродетель, и согласие в лишениях укрепило постоянным опытом время, и утвердила привычка, совершающая гармонию и тесную связь душ. Редчайшее явление такая дружба, и блажен получивший этот божественный дар»³⁶.

Столица Византии щедро распахивала врата храмов для паломников, а русские после Куликовской победы были окружены ореолом — пример противостояния агарянам, штурмующим без стеснения границы христианской твердыни — Византийской империи. Но в то время Царьград еще хранил в себе весь блеск и величие созданного тысячелетием искусства. Андрея Рублева и Даниила Черного поражали не роскошь и обилие драгоценностей, скорее они испытывали нескрываемую зависть к византийским мастерам, которым и сама «мусийная» (мозаическая) техника и обрамление живописи драгоценностями помогали достичь великолепного звучания краски, создавали неожиданные колористические эффекты. С глаз как бы спадала пелена.

Даниил, Андрей, а может быть, с ними и Елифанний должны были примкнуть к одному из русских посольств, а константинопольские связи Киприана обеспечивали доступ в высшие круги столичного общества. Можно без труда представить себе, что художники-москвиты с учтивыми манерами и чувством собственного достоинства, умевшие не без

изыщества носить свои скромные одеяния, встречали самый благосклонный прием в высшем свете изысканного константинопольского общества, которое прощало им слабое знание греческого языка. Но и в этой необычной ситуации художники оставались верны себе и жадно наблюдали элегантные наряды придворных, и красоту церемониала, и особую, несравненную культуру движений и жестов — все это осядет в их профессиональной памяти и будет удивлять постижением гармоничности внешних проявлений, как условие выражения красоты духовной («без сосуда нельзя держать вино, и бес плоти божия премудрость невидима суть»). Как говорится в «Повести о пустынножителе Варлааме и царевице Иоасафе», — «телесная красота, должна служить предзнаменованием красоты духовной». Здесь можно было как бы видеть воочию, что власть земного царя имеет божественное происхождение; это положение, знакомое уже Римской империи, здесь доведено до высокой зрительной явственности.

Именно после возвращения с Балкан и из Византии Рублев и создает, как мы полагаем, образ Спаса из Звенигородского чина с его чисто эллинским пониманием величия божества — «совершенного человека».

Завораживало море — это ни с чем не сравнимое чудо природы, оно вызывало восторг красотой сапфирной синевы. Но казалось тесно среди каменных ущелий, в которых грелись на солнце ящерицы, среди шумной многоязычной толпы. Охватывала усталость от схоластических споров о природе божества, о свойствах фаворского света — познать Бога можно лишь разумом, пропущенным через сердце.

На расстоянии Русь виделась прекрасной и страдающей, но поднимающейся из пепла, мысли о ней были грустными и радостными, а ее зов недолимым. В переполненной мыслями и чувствами душе рождались новые, могучие и прекрасные образы.

Свое новое, уверенное познание красоты — красоты человека, его духа и красоты живописи художники сумели воплотить в своей первой крупной работе после возвращения на Родину — Звенигородском чине. Созревали новые замыслы...

«ТРОИЦА»

Смерть Сергия Радонежского (25 сентября 1392) была для русских людей потрясением. Его жизнеописание в «Похвальном слове Сергию» пишет: «Суций вождь и неложны учитель, добрый пастырь, правый учитель, нелестный наставник, умный правитель... и все пришедшей ту и обретшейся плакахуся его ради князи и бояре и прочии велмужи и честнии игумени... и инок множество и прочих народ».

После кончины становится ясным истинное значение человека, а Сергей еще при жизни был как бы «ангелом среди людей», «старец чудный, украшенный всякими добродетелями», «тихий кроткий нрав имея», «пастырем пастырь, игуменом наставник, мнихом начальник, монастырем строитель», —

так о нем пишется в житии. Народ пересказывал были и легенды о том, как старец, презирая роскошь, одевался в «многочленные» (много раз чиненные) ризы, признавая лишь одно богатство — богатство души, любовь «ко всем», смирение.

Автор «Жития Сергия» — Епифаний «имел уверенность», что каждая черточка характера Сергия может служить образцом для подражания, видел особый смысл в том, чтобы сохранить все, с ним связанное, не дать остаться в забвении. «Житие Сергия» (о нем см. гл. 6) станет важным источником для русской истории.

Сергий и Троица — эти слова стали неразделимы. Видимо, тогда и появились первые попытки «выразить невыразимое», как продолжение мыслей, впервые со всей ясностью возникших вдали от Родины. Тогда, может быть, и было принято решение уйти в стены монастыря для служения Богу и людям своим искусством.

После смерти Сергия Никон вначале отказался от игуменства и 6 лет пастырем Сергиевой паствы был Савва — впоследствии игумен Сторожевского монастыря. Никон вернулся около 1398 года, и, вероятно, вскоре к нему «в послушание» прибыл Андрей Рублев. Есть основания предполагать, что здесь, в Троице-Сергиевом монастыре, в беседах с Никоном о Сергии и сложился окончательно замысел «Троицы». Подобно тому, как годами вынашивал свое намерение написать «Житие» Епифаний Премудрый.

Замысел этот рожден русской действительностью, но осуществление замысла могло получить свои формы лишь после поездки Рублева в Византию — очаг мировой культуры, наполненный живым воспоминанием о великом искусстве античности.

У нас нет никакой уверенности в том, что современная «Троица» — та самая, которую Рублев написал для Никона. Уже не раз высказывалось мнение, что Рублевым написана далеко не одна лишь эта «Троица», как написаны не одна икона «Умиление», «Нерукотворный Спас», «Вседержитель». Но эта, счастливо дошедшая до нас через все испытания столетий, представляет собою одно из наиболее совершенных созданий художника, хотя сохранность иконы и оставляет желать много лучшего. Именно «Троица» заставила ныне заговорить о Рублеве не только на страницах иконописных подлинников, но и на весь мир. Можно ожидать, что попытка подойти к вопросу о происхождении «Троицы» с критических позиций, будет объявлена как ниспровержение авторитета Рублева или Никона, поскольку икона представляет ценность, не только художественную, но и культурно-историческую, и сопряжение в одном произведении двух имен знаменитых людей как бы должно способствовать его возвеличению.

Однако науке то и дело приходится сталкиваться с необходимостью пересматривать всеми признанные истины. Известно в то же время, что расширение аспектов проблемы независимо от «спорности» или «бесспорности» предлагаемой к рассмотрению гипотезы имеет то положительное значение, что служит импульсом для последующих исследований¹.

Вопрос этот до недавнего времени не привлекал к себе внимания ввиду, казалось бы, полной его ясности. В «Сказании о святых иконописцах» мы читаем об «Андрее Радонежском иконописце, прозванием Рублев», что он «преже живяше в послушании у преподобнаго отца Никона Радонежскаго. Он повеле при себе образ написать пресвятых Троицы, в похвалу отцу своему, св. Сергию чудотворцу» (см. гл. 6). Епифаний Премудрый пишет в «Житии Сергия», что Сергий строит храм Троицы, «дабы воззрением на св. Троицу побеждался страх ненавистой розни мира сего». Такой именно смысл раскрывается и художественным языком произведения, выражающим идеал единения и гармонии.

Вступив на путь естественного для науки критицизма, мы начинаем замечать неясность и противоречивость сообщаемых источниками сведений. В то же время многоплановость образного содержания «Троицы» стимулирует попытки воссоздать историю памятника в конкретной исторической обстановке, постичь кажущуюся простоту художественного языка этого совершенного создания гения. Когда и по какому поводу возникла «Троица», где она должна была находиться изначально? Чем определяются те или иные черты ее иконографии и стиля? В поисках ответа на эти вопросы возникает необходимость снова и снова обратиться к письменным источникам, искать наиболее близкие иконографические и стилистические параллели, заново «прочитать» произведение.

Икону «Троица» нельзя рассматривать как памятник станковой живописи самостоятельного значения вне его практического предназначения. Произведение древнерусской живописи, если оно создавалось для храма, мыслилось в определенном ансамбле, в синтезе с архитектурой. На него возлагалась также определенная роль в церковном богослужении, в литургическом действии. Все это не могло не налагать своей печати на содержание и на стиль живописи. В особенности это имеет отношение к иконам сравнительно крупного размера, подобным «Троице».

Создание икон такого рода обычно приурочивается к построению храма или дню его освящения. Предполагалось, что «Троица» и была написана ко времени построения Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Мнения разделялись лишь в том, для какого храма была создана икона: для деревянного, выстроенного Никоном в 1411 году после нашего Едигея², или для каменного, который был построен после обретения мощей Сергия в 1422—1425 годах и был расписан Андреем и Даниилом³. Сомнений в происхождении «Троицы» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры не возникало в связи с тем, что в обозримом времени икона находилась в иконостасе этого храма.

В последнее время это прочно установившееся мнение было поколеблено. Изучение записей вкладных книг и описей Троице-Сергиева монастыря, предпринятое рядом авторов⁴ и суммированное В. А. Плугиным, привело исследователя к выводу, что «Троица» поступила в лавру как вклад Ивана Грозного примерно в 1564 году⁵. До сих пор счита-

лось, что Грозный ограничился тем, что вложил лишь оклад на икону. Но, отмечает В. А. Плугин, «текст записи: „Государя ж царя и великого князя Ивана Васильевича всея Руси вкладу написано в отписных ризных книгах 83(1575) году... образ местной живоначалные Троицы обложен златом...“. Из записи непосредственно следует, что местный образ „Троицы“ Троице-Сергиева монастыря (т. е. икона Андрея Рублева) является вкладом в монастырь царя Ивана IV»⁶.

Версия эта столь основательно аргументирована, что ее трудно оспорить, — во всяком случае критика ее должна быть не менее обстоятельна. Но если бы эта гипотеза не появилась на свет, нельзя закрыть глаза на то, что текст «Сказания о святых иконописцах» о написании Андреем Рублевым иконы «Троица» никак не стыкуется с документальными записями в монастырских книгах. Если в монастыре было доподлинно известно, что «Троица» есть та самая, которую Рублев написал по повелению Никона, почему об этом умалчивают описи? Монастырские книги, как правило, отмечают авторство известных иконописцев.

Признавая достаточную убедительность доказательств В. А. Плугина, мы, однако, не можем разделить его предположение о возможном происхождении рублевской «Троицы» из Успенского собора на Городке Звенигорода.

Опровергая мнение Г. И. Вздорнова о том, что композиционные и стилистические особенности рублевской «Троицы» полностью отвечают стилю живописи рублевского иконостаса собора Троице-Сергиева монастыря⁷, В. А. Плугин утверждает обратное: «Мы убеждены, что „Троица“ не могла предназначаться для данного декоративного комплекса (вне зависимости от датировки и атрибуции последнего); стиль, колорит, композиция, образное решение, размеры и пропорции доски свидетельствуют, на наш взгляд, о том, что она была написана для иконостаса с поясным деисусным чином типа и размеров Звенигородского»⁸. Автор приводит и другие доказательства своей гипотезы, как, например, присутствие в описи собора на Городке XVII века иконы «Троица», которая, согласно поздним обмерам, была того же размера, что и рублевская «Троица», а это, по его мнению, свидетельствует о том, что эта икона была создана взамен рублевской иконы, изъятый после пожара 1547 года, а затем переданной в Троице-Сергиев монастырь.

Шаткость этих соображений очевидна хотя бы из того, что в конце XV и в XVI веках иконы «Троица» получают в иконостасах храмов Москвы и других городов самое широкое распространение, о чем известно из писцовых книг XVI—XVII веков⁹. Об этом же свидетельствуют и сами многочисленные иконы, пелены этого времени и предметы прикладного искусства с изображением Троицы. Многие из икон имеют размер рублевской «Троицы», но это ни о чем говорить не может, поскольку копии и повторения прославленных образов писались «в меру» иконы. «Троица» имела, например, в XVII веке и в иконостасе Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря, где также работали Андрей и Даниил, но появилась икона в этом иконостасе, конечно, позднее¹⁰.

Другое дело, когда речь идет о более раннем времени — конце XIV — начале XV века (а мы считаем возможным датировать рублевскую «Троицу» именно этим временем; об этом см. ниже). Местный ряд тогда еще не сформировался, а наличие в ряде раннемосковских храмов каменных алтарных преград с росписями еще более сужает возможность появления «Троицы» в местном ряду какого-либо из храмов, не посвященных Троице. По-видимому, мы окажемся на более верном пути, если будем искать место рублевской «Троицы» именно как храмовой иконы церкви, посвященной Троице, или придела, посвященного Троице или Сергию Радонежскому.

В XVII веке в Москве Троицких церквей насчитывалось 18¹¹, но из них следует выделить более древние и принадлежащие кругу великокняжеских или митрополичьих церквей или храмов, связанных с Троице-Сергиевым монастырем: «Троица» написана уже известным мастером, которому и мог быть поручен заказ особой значимости.

Кроме Троице-Сергиева монастыря, в Москве и Подмоскovie можно назвать несколько древних Троицких церквей. Церковь Троицы была построена в Серпухове князем Владимиром Андреевичем Серпуховским в 1381 году. В Кремле была церковь Троицы «на рву» и там же принадлежачие Троицкой лавре «монастырь на Москве, церковь Богоявления да чудотворец Сергий с трапезою, обе каменные». Основание подворья связывается с Дмитрием Ивановичем Донским¹². Храмы стояли недалеко от дворцового комплекса и посещались великокняжеским семейством, но внутреннее убранство, вероятно, стало жертвой пожара 1547 года.

После кончины и канонизации Сергия стали строить храмы его памяти. С праздником Троицы были связаны великокняжеские и митрополичьи храмы в Подмоскovie. Церковь Троицы была в митрополичьем, а потом — патриаршем селе Троицком-Голенищеве. Как известно, Голенищеве было излюбленной вотчиной митрополита Киприана, здесь в уединении он занимался переписыванием книг и здесь же поставлял епископов, в Голенищеве он и скончался. Киприан построил «особую» церковь Трех святителей, вероятно — с приделом Троицы, так как она уже в XVI веке именуется Троицкой. Впоследствии здесь большое строительство предпринимают митрополит Геронтий, патриарх Филарет, а в XVII веке здесь была построена каменная церковь¹³.

Троицкая церковь была в соседнем селе Воробьево. Село было куплено Софьей Витовтовной; как своей собственностью она благословляет им в 1451 году своего внука Юрия¹⁴, затем оно передается как собственностью великих князей по духовным грамотам. Покупка эта состоялась, по-видимому, при Киприане, с которым Софью Витовтовну связывали тесные дружеские отношения, для более удобного общения, особенно в летнее время. Воробьево считалось дворцовым селом вплоть до XVIII века, когда дворец был разобран. В селе Воробьево Иван Грозный находился после пожара 1547 года: «А после пожару стоял царь и князь великий в своем селе Воробьево и з своею царицею и великою княгинею Анастасиею и з братом своим с князем Юрьем и з боляры»¹⁵. В летнее время царское

семейство проживало здесь почти постоянно, имеется целый ряд сообщений XVII века о постоянных посещениях царем патриарха в Голенищеве, а патриархом — царя в Воробьеве¹⁶. Эти два села в летнее время становились как бы правительственной резиденцией. Здесь царское семейство и митрополит праздновали Троицын и Духов день.

Первоначально храмы в этих подмосковных селах были деревянными, что не исключало написания для них икон великокняжескими иконописцами. Если рублевская «Троица» находилась в Троицкой церкви Воробьева, Грозный мог распоряжаться ею как своею собственностью, но его власть распространялась и на Голенищеве. Возможно, именно эту икону и имеет в виду Стоглав, отмечая особенность иконографии — изображение ангелов без перекрестьев на нимбе. Надетый на икону Иваном Грозным золотой оклад сам по себе свидетельствует об особом почтении царя к иконе, он не мог не знать ее автора. «Троица» была окружена особым вниманием после того, как большинство икон Рублева погибло в пожаре.

Отнюдь не закрывая путь к дальнейшим исследованиям, следует все же признать предлагаемую версию вполне вероятной. При этом нужно учитывать также особенности самого памятника как в отношении иконографии, так и стиля.

Об иконографии рублевской «Троицы», как и иконы «Троица» вообще, существует обширная литература¹⁷. Но, как образно повествует святоотеческое предание, исчерпать богословское содержание идеи троичности столь же трудно, как вычерпать море, перелив его в малую ямку. Это же можно сказать об образном содержании иконы «Троица».

Действительно, среди многозначных по символической церковно-христианских сюжетов «Троица» — один из наиболее разноплановых. П. Флоренский справедливо заметил: «Богословские споры, все догматические споры от первого века до наших дней приводятся только к двум вопросам: к проблеме Троицы и к проблеме Воплощения»¹⁸. Можно добавить к этому, что и эти два вопроса в конечном счете сливаются в один, ибо Троица и Воплощение догматически нераздельны, хотя при слиянии их вместе это единство приобретает новые грани.

К концу XIV века христианское искусство — восточное и западное — создало два основных иконографических типа «Троицы» — «Троица Ветхозаветная» и «Троица Новозаветная». Каждый из них, в свою очередь, можно разделить на два варианта.

«Троица Ветхозаветная» — как явление Аврааму трех странников, из которых один был Бог, а с ним — два ангела. Согласно другой интерпретации, три явившихся ангела воплощали собою три лица Троицы — Бога-отца, Бога-сына и Бога-Святого Духа.

«Троица Новозаветная» выражает догмат в варианте «Отечество», с изображением Бога-отца Саваофа, а на его лоне младенца-Христа и Святого Духа в виде голубя. Второй вариант, собственно «Новозаветная Троица», дает изображение на сопрестоллии Бога-отца Саваофа и рядом — Христа в зрелых летах, а между ними — Святого Духа в виде голубя.

«Троица» Рублева представляет собою «Троицу Ветхозаветную», во втором ее варианте, как изоб-

ражение Троицы в виде трех ангелов. Но композиция ее лишена той определенности, которая позволяла бы идентифицировать с каждым из ангелов определенное лицо Троицы, хотя в ней и сохранены все те символические атрибуты, которые являются необходимыми в «Троице Ветхозаветной»: престол для трапезы, в центре которого потир с жертвенной чашей, библейский маврийский дуб, палаты слева как прообраз храма, знак божественного домостроительства, и справа — гора, символизирующая вознесенность духа горнему. В иконе нет ни Авраама, ни Сарры. У ангелов — нимбы, но нет перекрестья и нет надписей, которые могли бы указывать лицо Троицы. Эта особенность послужила поводом к различной трактовке, какой ангел какое лицо Троицы изображает, и каждая находит своих приверженцев, предлагая новые аргументы и доказательства. Случайна ли такая неопределенность иконографического решения? Полагаем, что нет¹⁹.

В. Н. Лазарев обратил внимание на связь самого факта распространения икон «Троицы» с антитринитарными движениями, отрицавшими троичность божества или равенство и нераздельность трех лиц «Троицы». В Ростове резкие антитринитарные выступления исходили от епископа Маркиана²⁰. Тем самым ставился под сомнение один из основных догматов христианского вероучения, что заставило церковь активно включиться в защиту учения о троичности и о равенстве всех лиц Троицы. Можно было идти двумя путями: сообщать всем лицам Троицы наряду с различием признаков общую надпись «ИС ХС», как это и встречается на иконах, или отказаться от всяких надписей. Именно так поступил и Рублев, что отчасти связано с предназначением иконы, о чем пойдет речь ниже²¹.

В «Троице» кроме идеи троичности божества и идеи воплощения выражена также евхаристическая тема жертвенности, она была главной в библейском рассказе о жертвоприношении Авраама и сохраняла свое значение в варианте «Троицы Ветхозаветной» как трапезы трех лиц Троицы в облики ангелов. Это предопределило преимущественное размещение Троицы в алтаре или вблизи него. В мозаике Санта Мария Маджоре в Риме (432—440) «Троица» помещена на триумфальной арке²². В Санта Витале в Равенне (521—544) «Троица» нашла себе место в алтаре²³. В связи с трактовкой в экзегетике темы «Троицы» и «Жертвоприношения Авраама» как прообраза жертвенной смерти Христа эти сюжеты представлены в стенописи алтаря Софии Охридской (около 1040)²⁴, в Лыхне (XII в.)²⁵, в Бедии (XIII—XIV вв.)²⁶, в капелле св. Иоанна в Мистре (конец XIV — начало XV в.)²⁷ и т. п. Ерминия²⁸ рекомендует помещать «Жертвоприношение Авраама» в алтаре.

В русских стенописях размещение Троицы в алтаре также имеет свою традицию. «Жертвоприношение Авраама» было представлено в жертвеннике Софии Новгородской²⁹. «Троица» присутствует в алтаре церкви Успения в Мелетове, но образцом для нее могла служить роспись Троицкого собора во Пскове. В XVII веке изображение «Троицы» в алтаре становится обычным явлением — ее можно видеть в Успенском соборе Ярославля и Ростова, в церкви Николы Мокрого, в Крестовоз-

движенском соборе Романова-Борисоглебска (Гутаева) и в других памятниках³⁰.

Обычай помещать в алтаре «Троицу» связан с порядком богослужения: во время литургии дьякон открывает Царские врата и священник провозглашает «славу Отцу и Сыну и Святому Духу». Особенное внимание уделяется прославлению Троицы в древнейшей литургии Иакова, брата Господня. Иерей возвещает: «Слава святой единосущной, животворящей и нераздельной Троице, Отцу и Сыну и Святому Духу, единой, простей, соединяющей и освещающей собою всех нас всегда, ныне и присно и во веки веков»³¹. И далее: «Слава Отцу и Сыну и святому Духу, троичному и единственному свету единого божества иже во Троицы единственне сущой и разделяемой нераздельно: Троица бо един Бог вседержитель его же слава небеса, земля же того владычество, море того державу и вся чувствене же и умная тварь того царство и величество проповедует»³².

Если в каменных храмах в стенописи алтаря размещалась Троица или Евхаристия, в деревянных церквях эти композиции могли быть написаны как иконы. Известно, например, изображение «Евхаристии» в рублевском иконостасе Троицкого собора и в надвратной сени Благовещенской деревянной церкви близ города Сергиева (ныне в ГТГ). В иконостасе собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря над вратами находилась икона Троицы, а по сторонам от нее — «Тайная вечеря»³³.

Можно привести примеры тому, что Троица помещалась в центре дейсусного чина. Так, на пелене из Троице-Сергиевой лавры 1499 года (вклад Софьи Палеолог) в клеймах на верхней кайме вышит дейсус: Богородица, Предтеча, а в центре — Троица³⁴. На пелене из Александрова (1596) в центре представлена Троица с двумя склоненными фигурами Сергия и Никона, а по сторонам — Евхаристия³⁵. На окладах XVI века можно встретить варианты изображения дейсусного чина: в центре — Вседержитель на престоле, Богородица и Предтеча, а сверху — Троица и ангелы³⁶; или в центре — Распятие, по углам — евангелисты, сверху — Троица³⁷.

Троица была изображена на сени Благовещенского собора; согласно описи 1680—1681 годов: «Двери царския, ...сень, на ней в середине образ пресвятыя живоначальные Троицы, по сторонам Тайная вечеря»³⁸.

Изображение Троицы помещалось также снаружи, у входа в Троицкие храмы, как это видно в церкви Большой Троицы в Твери и на миниатюре с изображением Троицкого собора Пскова.

Возможно, один из примеров изображения Троицы в дейсусном чине — сообщение Псковской летописи под 1396 годом о том, что в церкви Бориса и Глеба иконы «св. Троица и Богородицына снидоша с верхняго тябла»³⁹. Иконы Троицы помещают иногда в праздничном ряду, но упоминание вместе икон Троицы и Богородицы, сошедших с одного тябла вниз, позволяет видеть в сообщении указание на то, что это был дейсусный чин, в центре которого вместо Спасителя была Троица. Здесь мы видим новое доказательство особого культа Троицы во Пскове. Очевидно, в развитие традиции

помещать в дейсусном чине Троицу Ветхозаветную, в XVII веке стало обычным изображать Троицу Новозаветную в центре праотеческого ряда. Наконец, Ветхозаветная Троица в стенописи церкви Спасителя на Ильине (1378) Феофана Грека помещена на восточной стене Троицкого придела над изображением святителей из композиции «Служба святых отцов». Фреска заменила иконостас.

Напомним здесь, что дейсусный чин не всегда непременно включает в себя изображение в центре Христа. Известно немало случаев включения Спасителя Нерукотворного, есть примеры, когда средник дейсусного чина занимает «София Премудрость божия»⁴⁰; на кадиле царя Федора Алексеевича в центре дейсуса помещена композиция «Собор архангелов Михаила и Гавриила»⁴¹. В иконостасе Кирилло-Белозерского монастыря в пророческом чине вместо образа «Знамение» представлен «Пророк царь Давид». На иконе «Троица» просматриваются следы киноарной разгранки вверху и внизу, тогда как с боков ее нет, что говорит в пользу расположения ее в дейсусном ряду.

Итак, икона «Троицы» изначально не обязательно служила храмовой иконой местного ряда, особенно в деревянном храме. Она могла находиться в алтаре, так же как и в центре дейсусного чина, или даже над входом в храм. Наиболее вероятно, что рублевская «Троица» изначально занимала середину дейсусного чина, — в пользу этого говорит само художественное решение иконы.

ЖИВОПИСЬ «ТРОИЦЫ». ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Общий художественный строй «Троицы» решительно выпадает из того стилистического ключа, в котором принято писать иконы местного ряда. Местным иконам в значительной степени присуща манера исполнения, свойственная произведениям станковой живописи, поскольку иконы находятся внизу и доступны для обозрения, рассматривания вблизи. Общие для произведений древнерусской живописи принципы требования монументальности, декоративности, созвучия с росписью отступают здесь на второй план.

Рублевская «Троица» не рассчитана на восприятие с близкого расстояния, но на положение ее в целом ансамбле: ее композиционная структура несколько схематизирована, а цветовое решение имеет подчеркнуто декоративное звучание.

Строгое центрическое построение «Троицы» заставляет подразумевать центричность ее изначального положения как сердцевины определенного композиционного узла. Общим принципом создания иконостаса было строгое соподчинение отдельных его элементов. Дейсусный ряд, представляющий собой идейный, смысловой центр иконостаса, является одновременно и художественным центром с заметным акцентированием его середины. Особое внимание обычно уделяется изображению средника с мажорным ударом контрастных цветов, так, фигура Вседержителя изображалась в сине-голубой мандорле, наложенной на киноарный ромб вселенной. Напряженность цвета и повышен-

ная выразительность рисунка сохраняются и в фигурах Богоматери и Предтечи, а в изображении архангелов Михаила и Гавриила снова видна переключка с киноварно-синей палитрой средника. Чем далее фигуры удаляются от центра, тем более смягчены контрасты цветовых сочетаний, затухая, подобно волнам от брошенного в воду камня; движения фигур становятся более плавными, или фигуры показаны совсем неподвижными.

Несмотря на то что перед нами лишь одна икона «Троицы», принцип ее построения не оставляет сомнения, что художник руководствовался силой напряженности цвета, необходимой именно для центральной части некоего целого, до нас не сохранившегося. Группа трех ангелов вписана в овал; хотя он и приближается к кругу, но это все же слегка вытянутый по вертикали овал, как и сама доска, заметно удлиненная вверх. Форма овала подчеркивается и гранями седалищ и подножий, а сверху — архитектурой палат, деревом и горкой — впрочем, ненавязчиво. В архитектонике построения «Троицы» угадывается тот же овал, как и в славе Вседержителя. Заметно вытянуты и фигуры сидящих ангелов — как раз в расчете на обозрение снизу, как оптическая поправка на ракурс. Крылья у ангелов слишком малы, чтобы выполнять свое предназначение, их золотистый цвет с вибрирующим ассистом почти сливается с цветом сидений и палат, переходя в оливковые оттенки горок и растворяясь в фоне. На этом общем золотом мерцании сильно выделяется колористически акцентированная фигура среднего ангела в пурпурно-малиновом хитоне и неожиданной силы голубизны гиматии. Напряженность цветовых сочетаний усилена светлым, бледно-желтым пятном стола⁴² — обычно в изображении Вседержителя эту роль берет на себя раскрытое евангелие. Цветовой контраст заметно снижается на изображении боковых ангелов, чтобы затем переходить волнами на фигуры соседних икон, постепенно затухая. Только так можно понять преувеличенную открытость цвета, ту усиленность, звонкость красочной палитры, которая потрясла Матисса, но она вовсе не свойственна Рублеву в его станковых произведениях. Думается, Андрей Рублев считал бы для себя нескромным столь явное любованье цветом, как таковым, если бы он писал «Троицу» как станковое произведение, как одиночную икону, самостоятельную и с другими не связанную. Но икона должна была находиться в ансамбле с другими иконами. Легко представить рядом с наклоненными фигурами ангелов «Троицы» согбенные фигуры Богоматери и Предтечи в красных и синих одеждах, а затем постепенный переход к незыблемому спокойствию замыкающих ряд святых.

Все те акценты, которые поражают современного зрителя невиданной смелостью кисти, для смиренного иконописца Андрея Рублева были лишь той необходимой мерой усиления живописного впечатления, которую требовал ансамблевый характер оформления интерьера. Совершенно прав Г. С. Дунаев, отметивший иконостасность «Троицы», ее органическую связь с иконостасом⁴³.

Что касается Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, то, на наш взгляд, здесь храмовой иконой скорее всего была «Троица с праздниками».

Основанием для этого предположения является следующее. В музее лавры имеется пелена «Троица с праздниками»⁴⁴ конца XIV — начала XV века. Но такие пелены вешались под иконами одноименного содержания. Об этом писал Павел Алеппский, побывавший на Руси в середине XVII века и описавший свои впечатления от посещения Троице-Сергиевой лавры: «Каждая икона имеет соразмерную своей величиной пелену, спускающуюся до земли; на ней вышито то же изображение, что на иконе, унижено жемчугом и драгоценными камнями... мы больше всего дивились на пелены икон; нам казалось, что сверху донизу все икона, что изображение на доске и шитье на материи — одно и то же»⁴⁵.

Н.А. Маясова справедливо отмечает, что пелена с изображением «Троицы с праздниками» была создана под несомненным влиянием творчества Андрея Рублева⁴⁶.

Подытоживая сказанное, можно предположить, что Рублев написал для Троицкого собора икону «Троица с праздниками», не сохранившуюся, и одновременно выполнил рисунок для шитой пелены, которая и была исполнена с высочайшим мастерством. Вероятно, и эта первоначальная икона «Троица с праздниками», и пелена еще находились в иконостасе при осмотре Павлом Алеппским Троицкого собора, что и послужило поводом утверждать, что «каждая икона имеет соразмерно своей величиной пелену» с идентичным изображением.

Как нам представляется, необходимость усиления цветовых сочетаний вызывалась еще тем, что икона «Троица» была написана для деревянного храма. Предназначенная, по-видимому, для интерьера с деревянными стенами легкого золотистого цвета, икона должна была воспринять тональность, созвучную окружению, и в то же время заставила художника пойти на усиление контрастности, декоративности колорита⁴⁷. Маловероятно, что икона, вся напоенная голубизной летнего неба, зеленью молодых березок и недозревшего хлебного поля, сиянием золотистого цвета, предназначалась для монастырского храма⁴⁸.

Живопись «Троицы» имеет в настоящее время тот вид, который она приобрела после нескольких поновлений и двух реставраций в 1904—1906 и в 1918 годах.

Первая реставрация выполнена В. П. Гурьяновым, опубликовавшим описание произведенной работы, состояние памятника и особенности письма⁴⁹. Автор отмечает присутствие на фонах трех слоев записи и неровную сохранность первоначальной живописи — местами хорошую, но со множеством утрат и повреждений, что и было компенсировано частичными прописями: «Повреждения были в самых необходимых местах слегка подправлены под общий древний тон»⁵⁰. В. П. Гурьянов дает внимательное описание живописи: «Санкирь лиц на рублевской иконе светлый, оливковый в зелень; опись глаз темная, твердая, а нос и уста кармином с чернелю, уста сильно подрумянены киноварью, вохрение плавное и плотное, несколько вразбел, на щеках видна подрумянка киноварью, на сильных бликовых частях отметки более твердые, но от времени постерты, но все же хорошо заметны. Вохрение у среднего ангела освещено, по выра-

жению иконописцев, с тайной стороны... Волосы темные, движки у кудреватых волос двойные, светлые, в две черты и в середине протушевка»⁵¹. Реставратор заметил, что «в лаврской иконе в отношении манеры замечается большое сходство с фресками того времени, например, в росписи складок одежды у ангелов, а также в описи контуров рук и ног и всего доличного»⁵².

Икона, по существу, была прописана заново — она находилась в действующем храме, иными были и требования к реставрации. Н. П. Сычев писал: «Первоначальный вид иконы утерян для нас безвозвратно, если, конечно, не будут когда-либо удалены следы последней реставрации»⁵³.

Вторая реставрация «Троицы» вскоре состоялась, и после нее икона перестала смотреться «новоделом», но многие из «поправок» В. П. Гурьянова и более ранние были оставлены из опасения оголить повреждения красочного слоя, особенно на ликах. Исследование памятника при помощи аппарата ЭОП (электронно-оптический преобразователь), съемкой в ультрафиолетовых (УФЛ) и инфракрасных лучах (ИКЛ) удалось достаточно ясно представить себе картину сохранности авторской живописи и наличие позднейших поновлений. Работа проводилась Н. А. Никифораки, ее результаты опубликованы и дают неоценимый материал для «прочтения» памятника в его современном виде⁵⁴.

Уже в протоколе Комиссии по реставрации «Троицы» 1918 года было отмечено: «Основные тона, наиболее плавные и нежные, оказались утраченными и в местах утрат заправленными при реставрации 1904—1905 годов»⁵⁵. Наиболее сохранными оказались места с плотным наложением краски и содержащие белила и охру.

Установлено, что лик левого ангела был сильно прописан плотной записью. Кроме того, утраты по контуру лика заметно исказили рисунок щеки и глаза с «тайной» стороны до бесформенного состояния. Лишь по графье, прочерченной при одной из реставраций, и по снимку в УФЛ⁵⁶ можно заметить характерный для художника прием набухания этой части с нависанием лба. В этой же мере искажение лика с правой стороны («тайной») заметно и в рисунке головы центрального ангела. Эта деталь сохранилась лишь у правого ангела, она хорошо знакома нам и по ангелу Евангелия Хитрово, и по изображению архангела Михаила Звенигородского чина. Еще более заметно выявлена эта черта в изображении Богоматери из благовещенского чина (мы считаем его произведением Рублева, см. ниже), и особенно — в фигурах стенописи центрального нефа владимирского Успенского собора.

«В процессе исследования открылось корректирование рисунка в живописи, — пишет Н. А. Никифораки, — в лице правого ангела в первоначальном рисунке обрисованы заметно выпуклые формы глазного яблока, контуры крупного носа и пухлых губ. В живописи конец носа сильно укорочен, отчего форма его как бы срезана и приобрела характер заостренного клюва, что совсем не в стиле рисунка Рублева. Рисунок губ также слегка подправлен в живописи, отчего форма их стала тоньше, суше»⁵⁷. Как видим, и в лице правого анге-

ла, менее пострадавшем от прописей, также явно видны отступления от первоначальной живописи.

Лик центрального ангела, хотя и в меньшей степени подвергался вмешательству реставрации, все же в известной мере утратил «подлинность». Кроме отмеченного отступления от первоначального овала лица со стороны, удаленной от зрителя, и края глаза, рисунок Рублева имел другие очертания: углы губ опущены книзу, а в живописи углы губ приподняты, «как это делалось в XVIII веке», — добавляет автор публикации. И мы читаем важное наблюдение: «Голова центрального ангела „Троицы“ по своему рисунку ближе к фрескам владимирского периода, чем то изображение, которое мы можем теперь наблюдать в живописи»⁵⁸. И тем не менее, Н. А. Никифораки приходит к выводу, что «Троица» создавалась во вторую половину жизни художника, когда он приобрел уже более широкую манеру письма, достиг большого обобщения, работая в течение ряда лет над фресками»⁵⁹. Подтверждение этому автор усматривает в том, что в Звенигородском чине рисунок более детализирован, но этот чин было принято датировать началом XV века, если же мы должны будем признать, что он был создан почти десятью годами ранее, тогда не удивительно, что за истекшие десять лет, к началу XV века, у Рублева как раз и появилась эта новая черта — широкий рисунок. Н. А. Никифораки правильно отмечает близость манеры письма Рублева в «Троице» фрескам владимирского Успенского собора, но фрески никак не могут быть написаны раньше «Троицы» — в них появляются те совершенно новые черты, которые и заставляют отнести их к следующему этапу творческой жизни художника.

Мы останавливаемся внимательно на аргументах Н. А. Никифораки, усматривая в ее наблюдениях много ценного, но мы не можем не заметить того, что в ряде случаев автор базируется на общепринятой оценке эволюции творчества Рублева в сторону повышения идеализации образа, усиления своего рода иконописного академизма. Но это мнение — глубоко ошибочно, и мы сможем в дальнейшем убедиться в этом. Поэтому мы не можем согласиться с выводами автора, подобно следующему: «Во второй период творчества — времени создания самых крупных произведений — рисунок Рублева изменяется в сторону все большей плавности, текучести линий. Ритмичность линий вытекает из закономерности общей композиции... В период зрелости мастера ясно ощущается его стремление к созданию эстетического идеала. Его образы становятся все более одухотворенными. Очерченные плавной линией, удлиненные овалы ликов ангелов приобретают более отвлеченный характер. Рисунок глаз изменяется. Зрачки, полуприкрытые веками, придают образу выражение печали, томления духа»⁶⁰.

Все сказанное вполне справедливо, но отнести эти характеристики следует не к концу творческой жизни Рублева, а к концу первого этапа его художественной деятельности, который живописец блестяще заканчивает «Троицей».

Несмотря на то что в «Троице» во многом утрачена авторская живопись в таких существенных

элементах, как лики ангелов, и несмотря на значительную поврежденность других участков, в этом произведении можно отметить много таких особенностей, которые свойственны именно Рублеву. Мы не случайно внимательно рассмотрели миниатюры, в которых участие Андрея Рублева можно считать несомненным. В «Троице» форма седалищ, престола, подножий, даже рисунок ножек у скамеек, форма архитектурных палат — все это с незначительными вариациями мы встречаем в изображениях евангелистов Евангелия Хитрово и других, более ранних. Здесь мы видим тот же, присущий Рублеву дар сообщить необыкновенное благородство, даже элегантность позы, посадке фигуры, постановке ног, жестам рук. Не только в тонко найденной мере наклона головы каждого из ангелов, но и в каждой незначительной самой по себе детали выражена высокая сущность образа, пронизывающая всю сцену духовность. Мера движения, мера соподчиненности, взаимосвязи, наконец, мера реальности безупречного по лаконизму рисунка — все это и определяет совершенство выражения незримо объединяющего духовного общения ангелов между собою и нас с изображением ангелов. Рождается чудо соприсутствия, и власть его неотразима.

Несмотря на значительную поврежденность живописи, в ней присутствуют все характерные особенности того, что входит в понятие манеры письма художника. Это понятие включает в себя не только привычные для художника средства и приемы живописи. Первое, с чего начинается труд мастера, — понимание высшего смысла темы, углубление в нее. Художник настраивает свою лиру, прислушиваясь к гармонии космоса и пропуская ее через свое сердце. Привычка живописца мыслить образами заставляет художника искать зримое воплощение, а глаз, духовное око ищет новых путей, чтобы выразить духовное через зримое.

Есть художники, которые ищут красоту в ее внешнем проявлении, другие стремятся передать душевное состояние, третьи привлекают духовность. Рублев избрал четвертый путь, самый трудный, — соединить, слить все три цели в одну. В этом его неповторимость как художника.

Но чтобы понять, как могло появиться на свет произведение — рублевская «Троица», нам придется выйти за пределы одного лишь творческого акта художника — ничуть не преуменьшая его как подвига: необходимо согласиться с тем, что «Троица», как она есть, появилась не вдруг, созданию ее предшествовали длительные поиски и озарения. Но вопрос заключается в поисках не формы, но содержания.

Вернемся к вопросу о связи «Троицы» с памятью о Сергии. Мы считаем (см. гл. 6), что фраза в «Сказании о святых иконописцах» о том, что Никон повелел написать Андрею Рублеву «Троицу» в похвалу Сергию, является исторической ретроспекцией автора XVI—XVII веков: в похвалу Сергию должно было написать образы Сергия, но не икону Троицы. Но возражая (справедливо) против упреждения связи иконы «Троица» с Сергием, мы все же отрицать такой связи по существу не можем.

Достаточно сказать, что в написанном Епифанием Премудрым «Похвальном слове Сергию» есть слова: «и возьму написаных и положих зде в худемъ нашемъ гранесъсловии на славу и честь святыхъ и живоначальней Троицы, и пречистей его матери и на похвалу преподобному отцю нашему Сергию»⁶¹. То есть, Епифаний пишет «Похвальное слово Сергию» в похвалу Сергию и в честь и славу Троицы.

Обратимся к древнейшим литературным текстам, чтобы лучше понять умонастроение современников Сергия, и то настроение, которое возникло после кончины Сергия. Ведь «Троица» написана уже после смерти Сергия.

В двух редакциях «Похвального слова Сергию» (см. выдержки в Приложении II, 1,2) показано все значение Сергия как основателя нового нравственного учения. Но в то же время показана убежденность, что Сергий, оставив сей мир, «преиде от смерти в живот», то есть в жизнь вечную, «оставив земная и небесную высоту и красоту наследовал еси», «водвори бо ся отче причастник бысть в земли кротких... в неразоримых храмах в горнем Иерусалиме», где есть радость неисповедима и веселие неизреченно». «Призирая от небесных круг молися о смирении мира», — восклицает автор «Слова».

Нельзя не отметить созвучие литературного и художественного образа рублевской «Троицы», источником того и другого является глубокое и искреннее верование в бессмертие Сергия, как и всякого человека. Восхваление Сергия — отнюдь не риторика, достаточно вспомнить картину оплакивания Сергия в «Похвальном слове», где говорится о безмерной скорби всего народа, о том, что князья рыдали от горя.

Но есть такое выражение: «счастье утраты». Когда умирает дорогой всем и близкий человек, горе и отчаяние порождают противоположные чувства — силу безмерной любви. И это тоже нашло свое отражение в «Похвальном слове», автор его находит нужные слова: «невозвратною сердечною последуем любовью»; «насытити алчущих душа... не токмо телеса, но и самую душу могут укрепить и откормляти к духовным подвигом понеже светла и сладка, и просвещенна нам всечестны наших отец память».

В «Троице» Рублева выражено как бы самое существо учения Сергия о единении, человечности и любви — того, чему Сергий посвятил всю свою жизнь. В образе «Троицы» как бы найдено выражение того душевного и духовного состояния, которое соединяет незримой, но прочной нитью с усопшим тех, кого он покинул: «любляше всех и всем добро творяше молися о смирении мира», «водворился в земле кротких». В «Троице» Рублев продлевал духовное бытие Сергия, он показывал путь соединения с Сергием в молитве, как бы возвращая то, чем он одарял людей при жизни.

Замечено духовное родство ангелов рублевской «Троицы» с гармоничными потусторонними образами античных стел. Общее для них — это просветленная грусть об упокоившихся. Ангелы наделялись способностью общения между миром земным и небесным, потому их и изображали в росписях мавзолеев, как посредников между человеком и божеством⁶². По верованиям гностиков, по смерти

человека дух его может с помощью ангелов совершить восхождение к Богу.

День Троицы — день поминовения умерших и празднование воскрешения природы. П. Флоренскому принадлежат слова: «Красота Троицына дня, троицкие березки, вливается в самое храмовое действо, так что нет определенной границы между строгим уставом церковным и зыблущимся народным обычаем»⁶³. В ритуал празднования Троицына дня входило украшение домов и храмов молодыми березками — смерть воспринималась как возрождение вечной жизни. «У Рублева — Сергиево созерцание небесной лазури, неотмирный мир, струящийся в недра вечной совершенной любви... Праздник Троицы, нужно полагать, — пишет Флоренский, — впервые появляется в качестве местного храмового праздника Троицкого собора — как чествование „Троицы“ Андрея Рублева»⁶⁴.

А может быть, и Рублев и автор «Похвального слова Сергию» прониклись красотой народных верований, связали их с Сергием и с иконой «Троицы», вдохновились на прославление «небесных кругов», «неразоримых храмов горнего Иерусалима», уподобили «драгому камени амаманту» колорит иконы, как возвышенное, идеальное представление о потустороннем мире, которое сложилось в христианстве вообще, но особенную поэтическую окраску приобрело в верованиях русского народа!

Изображение «Троицы» — это представление о неких эмпиреях, в которых душа человеческая находится после кончины в непосредственном общении с Богом. Но это и представление о том, каким путем человек должен следовать здесь, в жизни, чтобы приблизиться к нравственному совершенству. Тема эта волновала на протяжении XIV века ученых богословов стран восточнохристианского мира и свое крайнее выражение нашла в византийском учении исихазма. Русские проявляли немалый интерес к этому духовному движению, но еще больше обращались они к первоучителям христианской этики Василию Великому, Иоанну Златоусту и в особенности Исааку Сирину, переписывая сборники типа «Измарагд», «Златая цепь», «Изборник 1073» года. Все эти книги переписывались и хранились в Троице-Сергиевом монастыре, в Андрониковом монастыре, в библиотеках Киприана, Стефана Пермского.

Приведем выдержку из такого сочинения — «Святого Исаака Сириянина слово о том, как человек рассудительный должен пребывать в безмолвии». Один из основателей подвижничества, пустынножительства, Исаак Сирин обращается к читателю с советом: если ты не хочешь, чтобы труды твои были тщетны, исследуй каждый шаг тобою сделанный, но не поддавайся искушению исследовать что-нибудь пустое, или обращать свои взоры на прежние дела — это порождает рассеянность. Это омрачает душу мраком, упование твое умалывается и «в ближнем своем ты находишь только случай ко вреду, вся душа твоя исполняется негодованием, которое не только кроется в сердце, но и на языке изливается на всякого человека, на всякий предмет и на все, что встречается твоим мыслям и чувствам, или даже на Всевышнего, что время от времени ты впадаешь в малодушие и душа твоя наполняется страхом, — это от того, что ты веру

подавил неверием. Веру же разумею не ту, которая есть основание исповедания, но ту мысленную силу, которая светом утверждает сердце, и посредством свидетельства совести возбуждает в душе великое упование на Бога»⁶⁵.

Сергий понял это, восприняв как собственный духовный опыт. Он ушел от мира в пустынножительство, чтобы вернуться к людям и стать их учителем. Нужно было отойти от мира, чтобы обрести новый взгляд на него, подняться над ним, отрешившись от эгоистических личных побуждений. Он принял эту программу, но не только лишь для личного усовершенствования, к чему зывали проповедники исихазма, но на общее благо. Путь, проделанный Сергием, стал примером для его последователей. Прошел его и Рублев. Это и нашло свое отражение в «Троице».

Можно себе представить, что впервые тема Троицы завладела Андреем Рублевым, когда он перед принятием монашеского чина находился «в послушании» у Никона. Здесь он проникся всей атмосферой, царившей в созданной Сергием обители. Здесь уже вполне сложившийся художник под духовным руководством Никона, живо ощутив нравственные идеалы Сергия, он впервые приступил к этой большой и ответственной теме. Произведение, созданное Рублевым для Никона, по-видимому, не сохранилось, возможно, оно погибло в пожарище, испепелившем монастырь, — иначе предание об авторстве Рублева монастырской «Троицы» оформилось бы вполне четко. Но Рублев продолжал и далее работать над этой темой, внимание к которой все возрастало. В храмах, посвященных Троице, икона Троицы стала заменять собою в деисусном чине Вседержителя. Для одного из таких храмов, скорее всего для деревянного храма Троицы подмосковного великокняжеского села Воробьева, и создана была, как можно предположить, дошедшая до нас «Троица». В ней художник сумел сохранить все то, что было достигнуто ранее в иконах «Троицы», но были усилены декоративные начала.

Раскрытая из-под записей «Троица» поразила красотой живописи и остается величайшим шедевром русского искусства. «Впервые представшая во всей своей изначальной красоте, ибо по счастью утрат немного, — писал И. Э. Грабарь, — „Троица“ подлинно сверкает высшим, неземным светом, тем самым, который излучают только создания гениев искусства. Вся ее цветовая гамма, этот непередаваемо прекрасный, небывалый по силе голубой тон одежд среднего и правого ангелов, живопись голов, и жизненных, и отвлеченных в одно и то же время, ритмическое волшебство линий, не застывших, не жестких, а одухотворенно трепетных, заставляют признать рублевскую „Троицу“ совершеннейшим из всех произведений древнерусской живописи, доселе нам известных. Стоя перед нею в благоговейном оцепенении, ясно понимаешь, что такая красота подлинно чудотворна, ибо действительна»⁶⁶.

В работах исследователей рублевской «Троицы» можно найти немало наблюдений, касающихся анализа формы и содержания произведения, изучения композиционного построения, линейного ритма и колорита. В монографии Г. И. Вздорнова о «Троице» публикуются выдержки из сочинений отдель-

ных авторов, они дают достаточно полную картину многообразия подходов и оценок. После этого вышел труд Н. Н. Волкова «Цвет в живописи», в котором содержится глава IV «Колорит, основанный на сочетании пятен локального цвета», посвященная специально рассмотрению творческого метода древнерусского иконописца в цветовом решении, в основном на разборе «Троицы». Наиболее ценные для нас отрывки приводятся в Приложении (II, 7). Наблюдения Н. Н. Волкова много дают для раскрытия художественных средств, отношения художника к цвету, мы можем лишь упрекнуть автора в чрезмерном подчеркивании локальности цвета в произведениях древнерусских иконописцев. Цветовое решение иконы учитывает качественное различие цвета отдельных элементов в колористическом построении целого.

В качестве обобщения М. В. Алпатов предлагает такое понимание «Троицы» Андрея Рублева: «Новая эстетика видела в художественном образе не простое воспроизведение предмета, не старательное повторение образца, а всего лишь отправной пункт на пути от одного значения к другому, путь в неведомое и сокровенное, за которым открывалась истина. „Троица“ Рублева, как многозначный символ содержит в себе несколько смыслов: буквальный, как изображение гостеприимства Авраама, пророческий, как прообраз страстей Христа, моральный, как призыв к дружескому единению, и, наконец, аналогический, символический, как раскрытие истинной сущности вещей. Лишь в итоге длительного чтения этого шедевра зрителю становится прозрачным его глубокий смысл»⁶⁷.

М. В. Алпатов снова и снова возвращается к мысли о родственности «Троицы» произведениям античной классики V века, высказанной впервые Н. А. Щербаковым и А. Н. Свириным⁶⁸ и нашедшей многих приверженцев. Он пишет: «Создание Рублева так и осталось неизвестно за пределами Московской Руси. Но можно думать, если бы Троица стала известна византийцам, они признали бы в ней счастливое завершение своих многовековых исканий»⁶⁹. Так ли это? Византия все, что хотела сказать в искусстве, вполне выразила, но идеалы ее были иные. Но в самой мысли есть один весьма существенный нюанс — в ней скрыто негласное признание того, что «Троица» — вершина не только древнерусского, но и восточнохристианского искусства. Эту мысль в нашей литературе не осмеливаются высказать с полной ясностью, скорее наоборот, — все лучшее, по сложившейся традиции, мы отдаем зарубежному искусству. В приведенном высказывании эта мысль, хотя и в завуалированном виде, проскользнула, и это уже хорошо. Мы вступаем на путь правильной оценки самих себя, а это говорит о развитии самознания в нашей науке.

Предоставим слово тонкому и мудрому знатоку русской иконы — П. А. Флоренскому: «Прекраснейшее из изображений русской иконописи — Рублевская Троица... значительна вовсе не только как красивое творчество, но и своей глубокой художественной правдивостью, то есть полным тождеством, покрывающих друг друга, первообраза русского духа и творческого его воплощения»⁷⁰. Автор говорит об отражении в иконе идеала «общезития,

как совместного жития в полной любви, единомыслии и экономическом единстве, назовется ли оно по-гречески киновицей, или по-латыни — коммунизмом, всегда столь близкая русской душе»⁷¹.

Но то, что представляется как определенный этап в истории всего средневекового искусства, не было конечным итогом творческого пути художника, это было лишь завершением первого этапа этого пути. Как подлинно великий художник и мыслитель, Андрей Рублев понял, что искусство должно служить отражением гармонии бытия, как основного закона жизни и всей природы. Идеальная сущность человека и его стремление к совершенству, к божественному, раскрывается в его земных деяниях.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ В АНДРОНИКОВОМ МОНАСТЫРЕ

Андроников монастырь с его Спаским собором — один из наиболее замечательных памятников нашей отечественной культуры. Здесь жил и трудился, здесь скончался и погребен Андрей Рублев.

Можно представить себе, как много здесь было создано произведений. Стены храма источали благодать рублевских образов, созданы дивные иконы для иконостаса. Написано и украшено немало книг и рукописей, икон по заказам со стороны.

Неизвестно, когда Андрей принял монашеский чин. Если в 1405 году Андрей именуется чернецом, предполагается, что постригся он незадолго до этого, — возможно, так и было. Из «Жития митрополита Алексея» известно, что митрополит постригся в 20 лет и «ревностно подвизался в добродетели, исполняя все обеты иноческой жизни, прошел всякое писание Ветхого и Нового завета, оставался в чернечестве даже до сорока лет и за свою добродетельную жизнь был честим и славим всеми и любим многими»¹. Но обычно чернечество, как низшая ступень монашества, длилась года три. Рублев мог расписывать храм монастырского собора, будучи иноком обители, но мог быть приглашен со стороны, как позднее Андрея и Даниила пригласили в Троицкий монастырь. Возможно, эти два события — постриг Андрея и роспись церкви Спаса — по времени совпали.

Как биографии художников, так и обитель Андроника — один из самых знаменитых в свое время монастырей, — в своем прошлом вырисовывается как бы под густым облаком вуали. Летописи сообщают о построении почти всех каменных церквей Москвы, но ни слова не говорят о построении собора Андроникова монастыря или рисуют картину в искаженном виде. Согласно такого рода записям художественная фантазия монастырских летописцев излагала начало монастыря так:

«Август 1356 года. Одинокый корабль направляется от Константинополя к северным берегам Черного моря. Поднимается грозная буря... Яростные волны каждую минуту готовы поглотить поврежденный уже корабль»². Но митрополит Алексей дает свой обет построить храм в случае спасения, и корабль благополучно после мгновенно утихшей

бури прибыл в пристань. Митрополит Алексей выполняет свой обет.

Немало труда стоило разобраться в запутанном клубке противоречивых сведений, чтобы установить истинную картину. Подробности истории искажения текстов в «Житиях» Сергия и Никона рассмотрены нами в 6 главе, приведем здесь лишь главные, достигнутые в результате проделанной работы выводы.

Первым игуменом монастыря был Андроник, фигура в свое время незаурядная. Один из учеников Сергия Радонежского, Андроник вполне оправдал надежды, возлагавшиеся на него Сергием и сумел из числа послушников обители воспитать и образовать плеяду будущих церковных и государственных деятелей ближайшего к великокняжескому двору окружения.

Если первый биограф Сергия верно описывает обстоятельства создания Андроникова монастыря, — а у нас нет основания поставить эти сведения под сомнение — уже митрополит Алексей сумел выделить Андроника среди других Сергиевых учеников и хотел поставить его игуменом будущего монастыря, но не успел. И только Киприан смог осуществить это намерение. Краткость пребывания Киприана на кафедре в первый раз — менее двух лет — стала препятствием выполнения намеченного дела до конца. Промежуток времени между основанием монастыря около 1381 года и вторичным восхождением Киприана на митрополичью кафедру в 1389 году остается для монастыря безвременьем, сведения о нем отрывочные, слишком общие и смутные. Была, конечно, построена деревянная церковь, кельи. Зато после окончательного утверждения Киприана на митрополичьем столе ктиторская деятельность его приобретает широкие размеры. Строится каменный храм и украшается росписью, в монастыре налаживается переписка книг, он становится школой, воспитывающей высших церковных иерархов.

Исследование текстов повести об Андрониковом монастыре показало, что версия авторов XVI века о построении и росписи Спасского собора после Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры ошибочна, более древние источники говорят о том, что храм был построен и расписан при Андронике, то есть до 1403 года, когда имеется первое упоминание имени Саввы³. В первой редакции статьи об Андрониковом монастыре к прижитленным деяниям Андроника относится запись: «И тако въскоре создана бысть церковь зело красна»; в третьей редакции имеется запись, также до кончины Андроника: «И церковь камена красна и подписана чюдно зело».

Киприан, уединяясь для трудов, удалялся в свое собственное подмосковное село Голенищево. Создание Андроникова монастыря имело другие цели.

Официально митрополичьим монастырем был Чудов монастырь, созданный митрополитом Алексеем, он оставался им и при Киприане. Но ввиду неудачной попытки Киприана занять митрополичью кафедру при жизни митрополита Алексея («на живаго митрополита») Киприан не мог иметь уверенности, что братия Чудова монастыря будет с ним единомышленна и поддержит его во всех начинаниях. Киприан и замыслил создать монастырь, подоб-

ный по значению Киево-Печерской лавре, или же как болгарский монастырь Троицкий Килифарев, в котором подвизался некогда Феодосий тырновский, или Преображенский Тырновский монастырь, где игуменствовал Евфимий до поставления его в патриархи. Или, наконец, монастыри афонского типа, в которых Киприан прожил десять лет. Это были монастыри, своего рода академии наук и искусств, с большим штатом разного рода специалистов и учеников, приезжающих из разных стран, своего рода центры международного культурного общения. Летописец отмечает, что с Киприаном «придоста вкупе два митрополита гръчина, единому имя Матфей Адрианопольский, а другый Никандр, митрополит Гааньский, Еремей гречин, епископ Рязанский». Выбор пал на них, видимо, как на знающих славянские языки. В свите Киприана были, конечно, и лица менее высокого ранга — специалисты разных отраслей — зодчие, иконописцы, книжники, подобно тем, какие были в свите Софьи Палеолог сто лет спустя. Замечено, что именно при Киприане в Москве появляется Феофан Грек⁴, имя которого затем московские летописи упоминают более десяти лет. Киприан, родом болгарин, но связанный также с Сербией⁵, по-видимому, отдавал предпочтение славянскому элементу, о чем можно судить не только по упоминаниям русских летописей южных славян (например, о «сербине Лазаре» строившем часозвонню), но и по появлению болгарских и сербских черт в архитектуре и живописи Москвы.

В повести об Андрониковом монастыре первой редакции говорится об игумене Андронике: «И великаго ради жития его и от инных стран прихажу и приспеваше». В пятой редакции повести сказано: «Братству же умножающуся премногу и бысть монастырь велик и славен благодати божией и строением добродетельна мужа Андроника... И тако повсюду исхождаше слава велиа о чюдном Андронике строении, яко многымъ к нему стецахуся». Далее следует рассказ о преемнике Андроника Савве, при котором монастырь еще более умножился: «Такоже и сей преподобный отец наш великий в добродетелех Сава, съдержаше преданую ему паству в благочестии чистоте и святости мнозе, и от великодержавных князей и во вся страны всеми почитаем бысть ради великих его добродетелей и чюднаго и изряднаго его жития и наипаче умножися стадо его добродетельных муж и великих честных, от них же и мнозе произведени быша в честны места на игуменьства, овии же и на епископства».

Текст уже обратил на себя внимание Н. Н. Воронина в связи с установлением личности инока Андроникова монастыря Ермолая-Ефрема — одного из известных лиц своего времени, сына «некоего от московских великих купец» Дмитрия Ермолина, отца известного московского строителя второй половины XV века Василия Дмитриевича Ермолина⁶. В качестве вкладчиц в монастырь выступают такие именитые особы, как княгиня Мария Тверская, супруга великого князя Семена Гордого, вложившая в 1389 году воздух⁷, а в 1439 году княгиня Ульяна, жена сына Владимира Андреевича Серпуховского, вложившая покров с изображением «Сошествия во ад»⁸.

Упоминание «великодержавных князей» заслуживает, однако, особого внимания, титулатура обозначена недвусмысленно, но в то же время и не раскрыта полностью. В главе об обретении мощей Сергия сказано, что при постройке каменного храма Троице-Сергиева монастыря «сшедшеся на основание церковное державнии князи, бояре», и среди них назван «хвалимь, достойный князь Георгий» — то есть Юрий Звенигородский. Впоследствии, в связи с усами, это имя вообще было исключено из повествования и вся инициатива была отдана игумену Никону. Но титул «великодержавных князей», упоминаемых в повести об Андрониковом монастыре — выше, чем «державнии» в «Житии Никона», тогда следует допустить, что монастырь Андроника был почитаем от великого князя и других князей, его братьев, среди которых далеко не последняя роль могла принадлежать опять-таки Юрию. Киприан был в дружеских отношениях с Сергием Радонежским, Андроник был учеником, а Юрий крестником, духовным сыном Сергия. Позднее упоминать Юрия было неудобно, и остались лишь слова «великодержавнии князи».

Итак, Андроников монастырь имел высоких покровителей, помимо митрополита Киприана, имена которых останутся нераскрытыми. Игумены монастыря занимали достаточно высокое положение в иерархической лестнице — игумен Савва присутствует при составлении завещания князя Владимира Андреевича. После игумена Александра настоятелем был упоминаемый выше Ефрем. Последующая судьба монастыря показывает, что он продолжал удерживать свое привилегированное положение и пользовался ктиторством великокняжеской и царской фамилии⁹.

В 1472 году Юрий Васильевич, брат Ивана III, «отказал» по завещанию «к Спасу в Андрониково село свое Березницы». С 1475 года монастырь получает архимандритию, настоятель архимандрит Митрофан в начале XVI века был духовником Ивана III, с ним был в переписке Иосиф Волоцкий. При Митрофане было предпринято новое крупное строительство монастыря. В 1507 году он был поставлен епископом Коломенским. Покровительство царской фамилии сохраняется вплоть до конца XVII века, когда на средства царицы Евдокии Федоровны была построена трехъярусная церковь Архангела Михаила с приделами Петра и Павла и Алексея митрополита — тезоименитых царской фамилии святых.

Последующая история монастыря — история разрушений и поновлений. Монастыря не коснулся испепеливший Москву пожар 1547 года, но он пострадал от пожара 1748 года. По заключению архитектора Яковлева, освидетельствовавшего ветхости, следовало «стенное письмо возобновить, иконостас поправить», пробить и расширить несколько окон. Иконостас в 1794 году был сделан новый, а прежний отдан в церковь митрополита Алексия, за что получено 300 руб.¹⁰. Церковь митрополита Алексия расположена в непосредственной близости от монастыря, рядом с церковью Сергия Радонежского, интерьер находится в полном разорении.

В 1765 году по проекту архитектора Е. Назарова начали строить новую колокольню, законченную в

1799 году; между колокольней и северо-западной частью храма и находилось погребение Андрея и Даниила, виденное керженским постриженником Ионой (см. гл. 6).

В 1812 году собор был разграблен и сожжен французами, обрушился его верх, но в 1813 году храм отремонтирован с большими искажениями его архитектурных форм. В 1818 году сделан новый иконостас, а в 1837 году выполнена новая роспись.

Можно понять, почему Андрей и Даниил избрали в то трудное и беспокойное время Андроников монастырь в качестве надежного прибежища. Были, очевидно, и особые обстоятельства личного характера, но об этом мы уже не сможем узнать.

В литературе установилось мнение, что Андрей Рублев выполнял в Андрониковом монастыре не только иконописные работы, но и принял участие в построении соборного храма. Впервые это мнение было высказано П. Н. Максимовым¹¹, а затем получило общую поддержку. Оно основано на чтении в пахомиевском дополнении к пятой редакции повести об Андрониковом монастыре: «По времени же в оной обители бывшоу игумену Александроу, ученику предпоянутого игумена Савы, мужу добродетельну, мудру, изрядну зело; также и другому старцу его, именем Андрею, иконописцу преизрядну, всех превосходяще в мудрости зельне и седины честные имея и прочии мнозе. Сима добре строиша обитель благодатию христовою, и сотворише совет благ со братиею и, богу помогающе, создаст в обители своей церковь каменну, зело красну, и подписанием чудным своими руками украсиша в память отец своих».

Разбор источников показывает, однако, что вставка эта дает заведомо искаженные сведения о времени построения собора Андроникова монастыря, который создан был не в годы игуменства Александра, но при Андронике. Мы полагаем, что Александр мог принимать участие в строительстве храма, но до того, как он занял пост игумена. Кроме того, не обязательно следует понимать текст таким образом, что Александр и Андрей, «и прочии мнозе», — все они и строили церковь и расписывали ее. Допустимо в рамках этого текста подразумевать определенное разделение труда между поименованными лицами. Нет слов, архитектура Спасского собора далеко не заурядна и создана художественно одаренными зодчими. Но таковые, вероятно, нашлись в окружении Киприана, а тем более, что строился храм, как показывает разбор источников, в честь события особенного значения — памяти Куликовской битвы (см. главу 6). Для создания памятника-монумента зодчие смогли найти нужные средства выражения из имеющихся в их распоряжении конструктивных приемов, чтобы выразить волновавшие их и современников чувства. Что касается Андрея Рублева, думается, он не нуждается в прибавлении к его собственным заслугам, как величайшего художника Древней Руси, еще и лавров зодчего.

Следует сделать, однако, существенную оговорку. Внимательное изучение памятников раннемосковской архитектуры специалистами показывает, что все они так или иначе учитывают будущие художественно-декоративные задачи и предусматри-

вают наиболее выгодные условия размещения живописи — стеного письма и иконостаса — и их освещение. Это сказывается на композиции плана — расположении барабана и окон в нем, на акцентировании единства внутреннего пространства, размещении восточных столпов и т. п. (мы будем отмечать эти приемы в каждом отдельном случае). В этом смысле зодчие, несомненно, могли консультироваться с иконописцами уже на стадии проектирования. Ведь и сама конструкция византийского крестово-купольного храма, которая в это время была принята за основу, создана в совокупности с монументальной живописью. Она должна была являть собою образ мира, согласно религиозно-философским представлениям эпохи. Нельзя забывать, что во время творческой деятельности Андрея Рублева и Даниила Черного проблема синтеза монументальной живописи и архитектурно-пространственного решения интерьера являлась краеугольным камнем в решении как чисто художественных задач, так и социальных функций искусства. Рассмотрим архитектурные формы Спасского собора Андроникова монастыря.

Современный вид собор Андроникова монастыря получил в итоге серьезной исследовательской и реставрационной работы. Здание было искажено в результате неоднократных перестроек: главный четверик был окружен крытой папертью, а после пожара и обрушения верха храма в 1812 году церковь получила чуждое ей шатровое завершение. Труды П. Н. Максимова¹² и Б. А. Огнева¹³, практической работой Л. А. Давида храму был возвращен в основных его формах древний облик. По общему признанию, Спасский собор — выдающийся памятник раннемосковского зодчества. Храм сравнительно невелик, его размеры в плане — 15,3×10,3 м, но он производит впечатление удивительной гармоничности и изысканности пропорций, особенным чувством устремленности объема вверх. До этой постройки древнерусским мастерам не удавалось достичь такого ощущения органичной пластичности формы, ее скульптурности. Даже среди изящных раннемосковских храмов — звенигородских Успенского и Рождественского соборов — собор Андроникова монастыря выделяется особым чувством цельности, нарядности и динамичности архитектурной формы.

Белокаменный храм установлен на высоком цоколе, к его входным, перспективно углубленным порталам ведет постепенно сужающаяся вверх лестница. Центральный объем здания принадлежит конструкции крестово-купольного типа, но своды имеют ярко выраженную ступенчатость, с сильно пониженными угловыми частями и повышенными средними сводами, давая первый сильный толчок вверх. Четверик главного объема переходит к барабану через шестигранник и восьмигранный постамент, каждая из ступеней имеет снаружи завершение в виде кокошников со стрельчатым профилем, создавая пирамидальное сужение кверху.

Тенденция к акцентированию вертикали наметилась уже в зодчестве домонгольского времени (церкви Пятницы в Чернигове и в Новгороде, церковь архангела Михаила в Смоленске), здесь же устремленность выражена значительно более активно, она создает ощущение динамического

подъема массы каменного здания. Это направление свойственно отчасти и памятникам сербского зодчества — отмечалось сходство Спасского собора с церковью в Грачанице. Но именно на Руси этот путь отличается большей последовательностью, что в дальнейшем приведет к сложению национального русского типа шатрового храма.

Решение интерьера подчинено созданию единого внутреннего пространства, так необходимого для живописи. Воспользуемся описанием Г. К. Вагнера: «Его пространство не загромождено хорами. Оно логично нарастает от более низких углов к ступенчато повышенным подкупольным аркам и, наконец, устремляется в подкупольный световой барабан; нарастает очень гармонично, без драматических контрастов, без мистических затемнений, как, например, в Троицком соборе. Широко расставленные подкупольные столбы не мешают воспринимать это пространство целиком, где бы мы ни встали. Оно равномерно освещено, так как окна помещены в трех регистрах: в стенах основного четверика, в центральных закомарах и в барабане. Все это сообщает интерьеру дух рациональной организованности и ясности, а если учесть отсутствие княжеских хоров, то и своего рода „демократичности“»¹⁴.

Здесь, несомненно, нашло свое выражение конструктивное соответствие внешних архитектурных форм и внутреннего пространства. Внешний же облик храма определялся тем, что церковь задумана как мемориал в память победы на Куликовом поле. Образ храма, как монумента победы, нашел свое убедительное выражение в архитектурном облике Спасского собора Андроникова монастыря.

В пользу более ранней, чем предполагалось, даты построения храма может свидетельствовать целый ряд архитектурных особенностей храма. Б. А. Огнев заметил, что в наружном декоре собора повторен пояс поребриков, завершающий барабан Дмитровского собора, позднее быстро видоизменяющийся¹⁵. Н. Н. Воронин отметил сходство композиции завершения храма Спасского собора с Троицким собором Пскова (1365—1367)¹⁶.

Интересные наблюдения высказаны Б. Л. Альшуллером в связи с находкой во вторичном использовании блоков камня с рельефным изображением змеборца, рыбы и восьмиуголов с орнаментальной резьбой. Автор предполагает, что первоначально они принадлежали сквозному, украшенному белокаменной резьбой иконостасу, впоследствии, при игумене Александре, замененному высоким иконостасом¹⁷. Если это так, тогда имеется еще один аргумент против участия Рублева в строительстве храма: зачем строить каменный парапет, чтобы затем его снести.

Следует обратить внимание на тот факт, что храмы, выстроенные в первой четверти XV века, содержат сплошные каменные преграды для устройства высоких иконостасов. И наоборот, созданные ранее храмы каменных преград не имеют.

Нет оснований ставить под сомнение сообщение Пахомия в пятой редакции повести об Андрониковом монастыре о росписи церкви Спаса Андреем Рублевым. Отсутствие упоминания имени Даниила позволяет предполагать, что художник в этой работе не участвовал и Андрей Рублев в это время

имел уже достаточный опыт самостоятельной работы по росписи храмов.

От фресок остались лишь небольшие фрагменты декоративной росписи в откосах проемов алтарных окон. Стенопись представляет собою расположенные один над другим круги, заполненные сильно стилизованными растительными мотивами, приближающимися к геометрическому орнаменту. Мотив нигде не повторен — это или трилистники, обрамляющие окружность розетки изнутри, или лепестки в виде «лунниц», или же более крупные листья типа «мать-и-мачеха» с завернутой с одной стороны гранью листа, и другие. Некоторые из них напоминают орнамент «полотенца» алтарной росписи Спасо-Преображенского собора в Новгороде Феофана Грека. Один из элементов напоминает орнамент владимирского Успенского собора — это пучки тонких длинных загнутых пестиков с тычинками, заполняющих пространство между розетками. Подобный этому мотив есть в стенописи церкви Успения на Волотовом поле¹⁸, но там он менее развит. В публикациях памятников стенописи, к сожалению, изданиям орнаментов и декоративных мотивов уделяется недостаточно внимания, тогда как для уяснения их типологии это имеет большое значение.

Для реконструкции содержания стенописи Спасского собора мы не располагаем никакими твердыми данными. На миниатюрах лицевых «Житий Сергия» иллюстрируются обычно слова «и подписанми чюдными своими руками украсиша в память отца своих, еже и доныне всеми зрится во славу Христу богу». В списке Жития из собрания ГРБ М. 8663, восходящего к протографу, составленному в Андрониковом монастыре (л. 226), представлено, как Андрей исполняет на лесах наружную роспись — фреску «Нерукотворный Спас», над ним надпись: «Андрей иконописец», а снизу наблюдает группа монахов; слева — игумен с посохом и надписью «Ефрем». Н. Н. Воронин обратил внимание на то, что имя игумена выскоблено и заменено другим¹⁹. Первоначально было, конечно, «Александр», согласно тексту Жития. Имя Александр в аналогичной композиции сохранилось в списке «Жития Сергия» XVII века (БАН 34.3.4, л. 270), восходящего к более раннему протографу, связанному происхождением с Андрониковым монастырем²⁰.

В предшествующей сцене иллюстратор выделяет Андрея и игумена монастыря отдельно от всей братии, образующей группу справа. Из этого можно было бы заключить, что Андрей как бы приглашен специально игуменом для росписи храма, хотя Рублев представлен уже в монашеском облачении. Возможно, это был период, когда Андрей Рублев находился «в послушании у Никона»? Трудно сказать, однако, насколько эта деталь отражает реальную ситуацию.

Фреска «Нерукотворный Спас», которую пишет Рублев, в миниатюрах двух рукописей помещена в фигурном киоте с трехлопастным завершением, вполне отвечающим форме позакомарного покрытия храма. Ниша для храмовой фрески имеется также на западной стене Троицкого собора.

По аналогии с росписью звенигородского Успенского собора, приближающегося к Спасскому

собору размером и формой плана (за исключением хоров), здесь, в нижнем ярусе могли быть представлены фигуры в рост монахов или пустынножителей. В куполе была фреска Вседержителя — в то время обязательная; в конхе алтаря по аналогии с другими ансамблями рублевского времени находилась, по-видимому, фреска «Богоматерь на престоле» или «Похвала Богоматери». Ниже могла располагаться «Евхаристия» и внизу — святители. На сводах — композиции двенадцатых праздников. Посвящение храма Спасу делало обязательным размещение на стенах сцен из христологического цикла.

Как и в каждом храме, роспись Спасского собора должна была содержать некоторые особенности. Возможно, в дальнейшем будет найдено в архивах описание стенописи до ее уничтожения — этому стоит уделить внимание.

Для реконструкции иконостаса у нас нет никаких данных. Учитывая отсутствие сначала сплошной каменной алтарной преграды, можно предположить, что деисус вначале не был полнофигурным. Если бы удалось полностью установить, что шитая пелена Марии Тверской 1389 года действительно предназначалась для Андроникова монастыря, можно было бы видеть в ней отражение реального иконостаса Спасского собора, но не каменного, а деревянного храма — в этом году каменный храм еще не был выстроен. Сомнение в «необычности» размещения образа Нерукотворного Спаса в центре деисусного чина²¹, правда, нельзя признать основательным, известен целый ряд именно такой композиции. Но пелена Марии Тверской представляет собою явление далеко не ординарное, в ней заключена большая политическая программа при широком богословском построении. В композиции пелены ряд элементов как бы воспроизводит роспись купола и подкупольного пространства. Деисус с изображением русских святителей Максима, Петра, Феоноста и Алексея окружен каймой с изображением двадцати ангельских чинов, по углам расположены четыре евангелиста; над Нерукотворным Спасом — херувимы, под ним — избранные святые, в их числе — Борис и Глеб. Композиция более отвечает представлению о походной церкви, а образ Нерукотворного Спаса, по традиции, украшал собою воинские знамена. Такая пелена могла быть изготовлена специально для воинских походов. Существенно, однако, что здесь представлен деисус из фигур в рост, следовательно, он уже имел распространение. Интересно, что образ Нерукотворного Спаса имеет признаки рублевских Спасов.

Нерукотворный Спас помещали нередко и над городскими воротами. Икона «Нерукотворного Спаса» из Андроникова монастыря была известна в прошлом столетии, Спас имел тип «Мокрой бранды» и за ним значилась дата 1354 года — легендарного года основания монастыря митрополитом Алексеем²². Недавно раскрытая икона «Нерукотворного Спаса» в собрании Государственных музеев Московского Кремля может быть датирована концом XIV века и носит черты южнославянских писем²³, происхождение ее не установлено.

Согласно не вполне достоверным сведениям, из Андроникова монастыря происходит икона «Спас»

(оплечный) из собрания К. Т. Солдатенкова. Опубликованный икону Н.П. Толль²⁴ приводит несколько версий о ее происхождении (Саввино-Сторожевский монастырь и др.). Противоречивость сведений объясняется сознательным желанием «запутать следы», поскольку наиболее вероятно, что, как полагают, икона была подменена иконописцами при реставрации. В иконе готовы были видеть ту самую, которую Рублев написал для Спасо-Андроникова монастыря, как это показано на миниатюре «Жития Сергия» (см. рис. 3)²⁵. Ошибочность этого мнения очевидна, поскольку здесь представлен другой иконографический тип Спаса — не «Нерукотворный», как это видно в миниатюре и как полагалось, согласно посвящению храма «Спасу Нерукотворному», но оплечный. Размер иконы: 88,8×70,5.

По мнению видевшего икону И. Э. Грабаря, «Спас» — единственная икона, не противоречащая нашему сегодняшнему представлению о Рублеве²⁶. Воспроизведение иконы Толлем сопровождается детальным ее описанием с использованием рентгеновского снимка. Живопись неоднократно подвергалась серьезной реставрации ввиду значительных утрат, вплоть до доски: вместе с левкасом и паволокой она сдублирована на новую доску. Слева, частично — внизу и сверху — по контуру головы левкас заменен, фон написан охрой под оклад. На лице отмечено два слоя поновлений, точно следующих авторской живописи, на снимке видно, что записи частично оставлены и в определенной мере искажают впечатление. Тем не менее даже под прописями в репродукции видно удивительное сходство с иконой «Спаса» из Звенигородского чина: тот же величавый облик, гордо вознесенная голова на сильной шее, пышная шапка каштановых волос, тип лица, рисунок глаз и носа. Голова оконтурена тонкой линией золота, подобно изображению «Спаса в силах» — пядничной иконы ГТГ. Некоторые особенности изображения головы Спаса — большая возмужалость, чем в звенигородской иконе, ставит солдатенковскую икону где-то ближе к иконе «Вседержителя» из иконостаса Троицкого собора лавры, несомненно рублевского письма (см. ниже).

Икона была вывезена из Советского Союза и, по-видимому, находилась тогда в Праге. Нынешнее местоположение ее неизвестно.

Немало древних икон в Андрониковом монастыре, по-видимому, погребло в пожаре 1748 года, другие попали в разные хранилища.

Если памятники монументальной и станковой живописи собора Андроникова монастыря можно считать полностью погибшими или безвестно пропавшими, немногим лучше обстоит дело с рукописным наследием. У нас нет оснований считать, что монастырское книгохранилище содержало меньше рукописей, чем троице-сергиевское, которое исчисляется, не считая фонда Московской духовной Академии, почти тысячей книг XII—XVIII веков (лавра отчасти обязана этим героически выдержанной осаде 1608—1610 годов). Сейчас мы можем составить представление о роли Андроникова монастыря в развитии книжного дела лишь по тем рукописным книгам, которые вышли из стен монастыря и обречены в случайных местах, но и по ним можно судить о его былом значении. М. Н. Тихомиров так

характеризует его: «Андроников монастырь уже вскоре после своего возникновения сделался одним из культурных центров тогдашней Москвы. Об этом говорят рукописи конца XIV — начала XV века, написанные в этом монастыре четким русским полууставом. Мы имеем полное право говорить о существовании „андрониковской школы“ писцов. Особо следует отметить большое внимание, уделяемое в Андрониковом монастыре искусству рукописей, они отличались особой тщательностью письма, желанием облегчить понимание текста»²⁷. М. Н. Тихомиров пишет, что в монастыре создавались и литературные произведения, в частности, «сохранилось описание церемонии, происшедшей в Москве при возвращении Дмитрия Донского после Донской победы. Описание это составлено, вероятно, уже при митрополите Киприане и носит характер некоего сочинительства, хотя и связано с действительным событием. Таким образом, и Андроников монастырь связывал себя с победой русских войск на Дону»²⁸. Теперь, после уяснения обстоятельств возникновения и истории монастыря можно говорить о проницательности историка.

Сопоставление всей суммы фактов все более отчетливо раскрывает статус монастыря как митрополичьего, превратившегося благодаря активному ктиторству Киприана в крупный административный, хозяйственный и культурный центр. Это очевидно и в области книжного дела, чему Киприан уделял большое внимание. Еще до приезда в Москву был он занят перепиской книг в монастырях Константинополя, Сербии, на Афоне. Этой, любимой им деятельностью он занимался до конца своих дней, сохранились книги, написанные им собственноручно, что связано не только с общей просветительской направленностью управления кафедрой, но также и с введением нового служебника и нового богослужебного устава.

На Руси было несколько уставов, имевших применение в практике русских церквей, и преимущественно — устав Студийского монастыря. В то же время в константинопольском патриархате принят в общее употребление иерусалимский устав Саввы Освященного. Киприан ввел его у нас²⁹. Ему принадлежит инициатива составления летописного свода (в редакции неоднократно цитированной нами Троицкой летописи). Киприан написал «Житие митрополита Петра», ему принадлежит ряд других сочинений. Для осуществления всей этой широкой практики митрополит должен был иметь в своем распоряжении немало книжников, в числе их были и писцы Андроникова монастыря.

Книжное дело в Спасо-Андрониковом монастыре отражает историю самого монастыря. Первая, сохранившаяся до наших дней рукопись, вышедшая из стен монастыря, относится к 1390—1391 годам — «Слова постнические Василия Великого», происходящая из Спасо-Преображенского монастыря на Иргизе в Заволжье (ныне — в МиАР, № кп 952). Писал ее инок Василий, он просит не порицать его за то, что книга «неудобренна», то есть не украшена³⁰. В 1403 году писец Онфим написал Изборник, и оставил надпись: «Лету суццу 6912 1403, индикта 12, месяца октября в 24 на память святаго мученика Арефы в княжествующом граде в великом Мосъкве при державе великаго князя

Василия Дмитриевича, при архиепискупе всея Руси митрополите Киприане в пречестней обители великаго Спаса образ Нерукотворенаго, в монастыре Андроникове и при игуменьстве Савине в час 5 ночи грешный Онъфим написах сборник сий»³¹.

Сборник представляет собою копию Изборника 1073 года духовно-нравоучительного содержания, в его составе находится статья «Об образах» Георгия Хировоска — первый трактат по эстетике на Руси³². Инок Арсений написал в 1406 году Златоустрий (ныне — в БАН, 33.16.15). Анфим, Арсений и, может быть, Василий — иноки, с которыми жили и трудились Андрей и Даниил Черный.

Наиболее вероятно, что в Андрониковом монастыре написаны и украшены миниатюрами два Евангелия: Евангелие Успенского собора, созданное по заказу Киприана, и Евангелие Хитрово. Последнее было написано, как мы отмечали, после успенского Евангелия, по-видимому, для вновь построенного на дворе великого князя Благовещенского собора, около 1397 года. Обе рукописи выполнены при участии Даниила Черного и Андрея Рублева.

Судя по этим рукописям, московский великокняжеский двор и митрополичья кафедра по роскоши оформления рукописей и уровню художественного мастерства не уступали изделиям книжного искусства, созданным в царьградских скрипториях.

Вот, в общих чертах все, о чем могут нам рассказать стены Андроникова монастыря о жизни и деятельности Андрея Рублева и Даниила Черного.

ИКОНОСТАС БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА

Иконостас Благовещенского собора наряду с «Троицей» и Звенигородским чином принадлежит к центральным памятникам древнерусского искусства эпохи Андрея Рублева. Изучению иконостаса посвящена обширная литература¹, но вполне отчетливо обнаруживается закономерность: чем больше усилий предпринимается для решения вопросов о возникновении иконостаса, атрибуции икон и его последующей судьбе, тем больше возникает новых вопросов. Искусствовед оказывается в положении былинного героя, сражающегося с семиглавым драконом, когда на месте отрубленной головы тут же вырастает много новых. Не возникает сомнений только в одном — в датировке иконостаса началом XV века. И таким образом, дальше более или менее шатких гипотез наука не ушла. Не беремся и мы разрешить все связанные с памятником проблемы, но, по крайней мере, предпримем попытку продвинуться вперед по некоторым кардинальным вопросам, с учетом уже сделанной работы.

Проблемы изучения благовещенского иконостаса сводятся к следующим.

1. О формировании высокого иконостаса. Благовещенский иконостас — первый до нас дошедший высокий иконостас с фигурами деисусного чина в рост. Тем самым нам придется продолжить разговор об истории иконостаса в русских храмах, начатый в разделе о Звенигородском чине.

2. О стиле живописи и мастерах, руководивших работой в целом.

3. О происхождении благовещенского иконостаса. Вопрос этот, в свою очередь, распадается на ряд

самостоятельных, более частных вопросов: для какого храма и когда был создан иконостас, когда и откуда поступил в ныне существующий Благовещенский собор.

О формировании высокого иконостаса.

Мы уже говорили о той роли в создании иконостаса, которую играло развитие на Руси деревянного зодчества. Следует учесть, что в то время из дерева умели строить более крупные сооружения, чем из камня², а также нужно иметь в виду влияние, которое деревянная архитектура оказывала на каменное строительство³. Этому же мнению придерживается Н. В. Покровский: «Думаем, что начало высоких иконостасов положено было в церквях деревянных: стенописей в них не было, а между тем потребность изображений в интересах символизации храма и молитвенного настроения посетителей должна была существовать неизбежно»⁴.

Большое внимание вопросу создания иконостаса уделяет В. Н. Лазарев. Приведем выдержки из его сочинений: «Лишь на русской почве иконостас получил полное развитие, постепенно превратившись в глухую стенку, которая целиком закрыла алтарь от глаз молящихся... Поскольку в великокняжеской Москве масштаб возводимых церквей увеличивался из года в год, постольку увеличивался и проем алтарных арок. А это неизбежно влекло за собой увеличение иконостаса, приобретающего все большую монументальность и мало-помалу перенявшего на себя функцию росписи, — настолько он оказался насыщенным самыми разнообразными иконографическими темами»⁵. И еще: «С редкостной последовательностью русский иконостас включил в себя все главные элементы стенной росписи. Пророки и праотцы, впервые встречающиеся в русских иконостасах XV века, были перенесены из купола в пророческий и праотеческий ярус, „праздники“ — со сводов и стен в „праздничный“ ярус, деисус — из центральной апсиды в деисусный ярус, евангелисты — с парусов на царские двери, которые украшались также изображением „Благовещения“, „Причащения апостолов“ и святителей, обычно помещавшимися на столбах триумфальной арки и в центральной апсиде»⁶.

Формирование иконостаса, однако, не прошло по одной прямой линии и одновременно существовали иконостасы разных видов, отличающиеся между собою количеством ярусов и составом икон в них⁷. Мы уже отмечали, что в деисусном ряду помещали не только Спаса, но и «Софию» и «Троицу», и другие изображения (см. раздел «Троица»).

В деисусном ряду Благовещенского собора мы впервые встречаем в центре изображение «Спас в силах», которое потом станет почти обязательным для деисуса. Эта весьма эффектная композиция выражает образ поистине космический. Спас в золотом одеянии (ныне утрачено) восседает на фоне розового ромба, вписанного в овал славы двойного сине-зеленого цвета, наполненного херувимами. У ног Спаса — силы небесные — «престолы» (один из ангельских чинов). Вся эта композиция выступает как бы на фоне растянутого алого плата (символ земли), в углах которого представлены символы евангелистов. Христос воспринимается как бы парящим в окружении небесных сил.

Изображение Христа во славе с символами евангелистов («Спас в силах») имеет два иконографических варианта, восходящих к разным источникам. Согласно видению пророков Иезекиила и Исаии, Христос показан в образе Еммануила, то есть Христа до его воплощения, в символическом виде отрока. «Спас в силах» Благовещенского чина иллюстрирует апокалиптическое видение Иоанна Богослова (Апок. V, 1—14), где Христос представлен в «историческом типе». Именно такое толкование дается известной с XI века на Руси купольной композицией (в Софии Киевской и Софии Новгородской), где Христос предстает в окружении небесных сил — ангелов, херувимов и серафимов, и сопровождается евангелистами в трюмах барабана⁸. Наряду с этим в домонгольской Руси было известно и изображение «Еммануила в силах» — его мы видим в алтарной росписи церкви Благовещения на Мячине (1180), где Еммануил в силах с символами евангелистов, восседает в центре святительского чина со святителями с хартиями в руках, служащими литургию («Служба св. отец», или «Святая обедня»). Композиция эта появилась, несомненно, в росписи Софии Новгородской 1108—1112 годов⁹. Прообразом подобного рода композиции послужили известные мозаики и фрески Византии¹⁰, тогда как Спас в силах, по видению Иоанна Богослова, с изображением Христа в «историческом типе», в зрелых летах, стал темой, получившей распространение в романских алтарных росписях¹¹.

Одна из ранних, известных на Руси композиций этого вида имеется в миниатюре Евангелия из Переславля-Залеского начала XV века¹². Появление подобного рода композиции можно было бы связать с Феофаном Греком: как раз в это время, как полагают, он там работал¹³. Известен его интерес к теме Апокалипсиса¹⁴, а также его вклад в расширение иконографического состава композиций в стенописи и иконе¹⁵. Но стиль выполнения переславльской миниатюры скорее говорит за то, что в распоряжении художника был западный образец, а это само по себе представляет интерес.

Но к этой теме проявлял внимание и Андрей Рублев, как мы можем судить по миниатюре Евангелия Андроникова монастыря. Любопытно, что он обращается к новгородскому варианту Христа в образе Еммануила, хотя его Еммануил, как и Еммануил Спасо-нередицкой церкви, представлен в облике взрослого, но безбородого Христа. Рублеву принадлежит также и икона «Спас в силах» небольшого размера, в собрании ГТГ¹⁶, но здесь Христос уже показан в своем «историческом типе», с бородой. С Рублевым также должны быть связаны иконы «Спас в силах» иконостасов владимирского Успенского собора и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, хотя они выполнялись совместно с Даниилом Черным.

Возможно, миниатюра Евангелия Андроникова монастыря и появилась под влиянием софийской алтарной фрески (представлявшей Еммануила, по пророчеству Иезекиила, и положившей начало популярной в Новгороде темы «Премудрость созда себе храм» с обязательным изображением Еммануила), но с другой стороны, ее идентичность фигуре Христа в «Страшном суде» владимирского Успенского собора, несмотря на различие в ипостасях

Христа — Еммануила и Христа воплощенного, показывает, что Андрея Рублева интересовал образ Христа, который должен явиться во «втором и страшном пришествии», — Христа, будущего Судии мира.

Исследуя иконографию деисусного ряда благовещенского чина, мы отнюдь не стремимся соединить этот вопрос с атрибуцией и не собираемся доказывать, что автором «Спаса в силах» благовещенского иконостаса был Рублев. Но мы не можем и уклониться от вывода, что именно московские иконописцы проявили незаурядный интерес к этой теме в разных ее вариантах. Думается, этот интерес далеко не случаен, если учесть общую напряженную обстановку того времени, насыщенную острыми социальными и религиозными коллизиями, не решенную до конца проблему освобождения от монголо-татарского ига. А наряду с этим именно в то время перед церковью ставятся более широкие задачи — богослужение делается более торжественным, введение иерусалимского устава меняет функции литургического богослужения, усиливается мистический характер службы, требуется более активное впечатляющее воздействие искусства.

Пройдет немного времени, и митрополит Фотий выразит в описании картины Страшного суда переживания человека, который предстанет «бесстрашному судии», «и ангелы его окрест престола страшного (со) страхом и трепетом стояще, пламени по видению, огнем мучительным блистающе, огонь зряще, огонь испущающе, огонь дышуще, и к сим всех нас деяния обнажатся и съскровеннаа вся наша открыются» (см. Приложение II, 3). Картина раскрытия страшной тайны явления божества в огненном пламени нашла свое зримое воплощение в композиции «Спас в силах» — центральной части деисуса, выражающего собою, как известно, в символическом виде идею Страшного суда, второго пришествия. Ибо в деисусе по представлению тех времен и выражено моление Богоматери перед Христом за род человеческий, призыв Иоанна Предтечи к покаянию («покайтесь, приближиши бо царствие небесное») и молитвы всех святых, «почитаемых от века». О «страшном Спасовом суде» постоянно напоминал Киприан, эта тема встречала и проводила приходящих в храм¹⁷.

С введением в композицию деисуса «Спаса в силах» иконостас приобрел новое художественно-образное и идейно-смысловое содержание. Дальнейшее развитие композиции деисусного чина на русской почве пошло по своеобразному пути — здесь нашли себе место покровители московского правящего дома. Идея, впервые получившая свое выражение в скульптурном декоре Юрьева-Польского, стала доминирующей в иконографии деисусных композиций. Л. В. Бетин, заметивший строгую последовательность воплощения этого принципа, приходит к следующему выводу. Мы сталкиваемся со следующей любопытной картиной: все фигуры, которые оказались прибавленными к традиционному семифигурному среднику, являются изображениями патронов московских князей, начиная от основания династии Даниила Александровича и кончая заказчиком иконостаса Василием Дмитриевичем. Все московские князья имеют в деисусном

чине своих патронов, а в самом деисусном чине нет ни одного «лишнего» изображения... Московский князь прибег к силе искусства для того, чтобы еще раз выразить идею преемственности великокняжеского престола московскими великими князьями»¹⁸. Трудно оспорить заключение другого автора, А. И. Зотова. Анализ состава святых (после архангелов Михаила и Гавриила следуют апостолы Петр и Павел, Василий Великий и Иоанн Златоуст, великомученики Дмитрий и Георгий и прибавлены также столпники Даниил и Симеон) привел его к несколько более широкому выводу: «Благовещенский иконостас собрал в единой композиции наиболее почитаемых тогда святых и одновременно легендарных покровителей и заступников всей Руси»¹⁹. Имеется в виду и патрон Владимира Святославича (Василия Великого), патрон Ярослава Мудрого (Георгия), Всеволода Большое Гнездо (Дмитрия) и т. п. Думается, что имеет значение также стремление свести имянаречение в княжеских семьях к определенному кругу святых, приобретших славу как покровителей Руси, а также предпочтение некоторых родовых имен.

Так, иконостас в его развитом виде, подобно иконостасу Благовещенского собора, становится памятником не только искусства, но и истории.

Что касается других ярусов иконостаса, по нижеизложенным соображениям вначале был только праздничный чин, пророческий и праотеческий ярусы появились позднее.

Праздничный ряд вначале состоял из 12 двенадцатых праздников, подобно иконостасу Софийского собора Новгорода; характерно, что деисусный ряд в Софийском соборе отсутствовал, и это не случайно, ввиду заложенного в нем определенно династического содержания. Позднее праздничный чин пополняется другими праздниками и иконами страстного цикла.

Вопрос о стиле живописи и о мастерах в литературе оказался тесно связанным с вопросом о происхождении благовещенского иконостаса.

Как и Звенигородский чин, иконостас Благовещенского собора стал одним из первых открытий Комиссии по сохранению и раскрытию памятников живописи в России. В 1918 году иконостас был подвергнут исследованию и сделаны первые расчистки из-под записей, одновременно начались поиски к выявлению истории памятника.

Первые же наблюдения привели к выводу о древности икон, по всем признакам относящихся к концу XIV — началу XV века. Само собою возникло предположение, что иконостас восходит к древнейшему великокняжескому Благовещенскому собору, построенному в конце XIV века и в 1405 году расписанному Феофаном Греком, Прохором с Городца и Андреем Рублевым²⁰. Правда, собор после этого дважды отстраивался заново — в 1416 и 1480-х годах²¹, но предполагалось вполне допустимым, что во вновь построенный храм переносили древний иконостас. При этом не смутило и то обстоятельство, что кремлевские храмы «выгорели» в грандиозный пожар 1547 года и оставалась весьма малая вероятность, что иконостас удался спасти, когда погибло множество людей, царская казна и мощи святых. Записи о пожаре в летописях имеют разночтения: в одних говорилось о том, что

деисус «Андреева письма Рублева» «загорелся», в других — «погорел», в третьих — «сгорел». Это дало основание принять версию, что иконостас мог пострадать от пожара лишь частично и тогда летописная запись 1405 года сохраняет свою силу. Таким образом внимание исследователей было направлено на выяснение, кому из трех мастеров принадлежат те или иные иконы. Первый публикатор иконостаса — И. Э. Грабарь отдал руководителю работ Феофану деисусный чин, а праздничный чин поделил между Андреем Рублевым и Прохором с Городца, допуская, впрочем, участие в письме деисусного чина и других мастеров²².

Позицию И. Э. Грабаря полностью принял В. Н. Лазарев, допуская лишь некоторые уточнения в атрибуции²³, а затем и М. А. Ильин²⁴.

Изучение вопроса о происхождении иконостаса показало, однако, — наиболее достоверные источники говорят о том, что в Благовещенском соборе «погорели все образы», и деисус письма Рублева сгорел²⁵. Заслуживает внимания публикуемый нами (Приложение I, 14) текст летописца (ГРБ, Унд. 1110), представляющий собою список с оригинала, принадлежащего очевидцу пожара (судя по ряду реалий, отсутствующих в других рукописях). Здесь говорится: «И соборная церковь... Благовещения пречистые Богородицы, что слово у государя на сених златоверхая, а в ней деисус Андреева письма Рублева, обложен серебром и золотом... все без остатку згорело»²⁶.

Имеет ли существенное значение вопрос о происхождении иконостаса, если, по мнению специалистов, данные стилистического анализа позволяют датировать памятник началом XV века? Да, имеет. Если летописная запись не имеет отношения к нынешнему иконостасу Благовещенского собора, тогда над ним не довлеет и указание на имена художников, расписавших первый Благовещенский собор. Непредвзятое суждение о стилистических особенностях живописи этого первоклассного памятника заставляет усомниться в том, что руководящая роль в его исполнении принадлежала Феофану Греку, как и вообще в его участии в этой работе.

Тем не менее вопрос об авторстве Феофана и его ведущей роли в создании иконостаса стал во всех без исключения трудах не подлежащей дискуссии аксиомой. Не принадлежащий Феофану, как есть основание полагать, иконостас Благовещенского собора стал «мерилом гениальности» этого художника.

Так, у В. Н. Лазарева мы читаем: «Если бы Феофан не эмигрировал из Византии, он никогда не имел бы возможности решать столь крупные монументальные задачи, какие встали перед ним в Москве. В частности, это относится и к его работе над иконостасной композицией... В чем выразился вклад Феофана в историю иконостаса? Стремясь увеличить иконостас и сделать его композицию более внушительной, Феофан написал фигуры чина на досках высотой более двух метров и шириной более метра. Благодаря введению в композицию иконостаса столь больших икон иконостас приобрел невиданную ранее монументальность. Он намного вырос в высоту, а входящие в его состав фигуры оказались настолько укрупненными, что

они приобрели совсем новую пластическую выразительность. Феофан усилил все те монументальные тенденции, которые были заложены в полуфигурной деисусной композиции. Не говоря уже о том, что он выбрал совсем необычные по размеру доски, художник перенес в иконопись приемы монументальной живописи. Все фигуры написаны в необычайно смелой и свободной манере, со свойственным Феофану темпераментом. В широкой живописной трактовке суровых ликов чувствуется рука опытного фрескиста, привыкшего работать на больших плоскостях. Неистовый Феофан остался верен себе и в этих иконах, написанных им уже на склоне его дней. Поверх плотных, темных санкирей он кладет сочные блики-отметки, гребень носа оттеняет места сильно осветляет, не боясь резких переходов от света к тени. Такими живописными приемами он достигает той внутренней психологической напряженности, которая так характерна и для новгородских фресок. Но в благовещенских иконах выступает и ряд новых черт — умение силуэтировать фигуры, более мягкий и плавный ритм линий, настроение спокойной сосредоточенности. Этими новыми для его творчества чертами Феофан обязан русским мастерам, с которыми он должен был сблизиться за время своей долгой жизни на Руси»²⁷. Автор не замечает того, что противоречит себе.

Сходным образом ставит вопрос М. А. Ильин: «Одним из интереснейших вопросов, связанных с иконостасом Благовещенского собора, следует считать роль Феофана в его изготовлении... художественный замысел иконостаса в целом должен считаться произведением Феофана Грека... перед нами необычайно цельный замысел, пронизанный неизъяснимым единством, объединяющей все и вся идеей, а эта идея — обращение к учителю, заступничество за человека с одновременной готовностью отдать всего себя, все свои помыслы, все свои чувства, все свои действия на его благо, на его спасение»²⁸. Автор полагает, что Феофаном были выполнены также несохранившиеся иконостасы двух других церквей, расписанных в это время, — Рождества Богородицы и архангела Михаила. Автор оговаривается, что он обходит вопросы стиля стороной, мотивируя это тем, что потребовалось бы изучить широкий круг произведений²⁹.

Еще более категорично ставит вопрос Л. В. Бетин: «Таким образом, встает вопрос о происхождении икон иконостаса Благовещенского собора. Здесь важную роль играет авторство Феофана Грека. В свое время исследователи писали, что почерк Феофана столь индивидуален, что иконы деисусного чина Благовещенского собора могли быть приписаны ему, даже если бы не было летописного свидетельства о работе Феофана Грека в Благовещенском соборе в 1405 году. Эта мысль достаточно прочно базируется на изучении особенностей творчества Феофана Грека, и современные изыскания вполне ее подтверждают»³⁰. Автор отмечает, что Феофан в то время возглавлял московскую школу живописи, а такая большая работа, как создание высокого иконостаса, могла осуществиться только в крупном художественном центре, каковым была Москва. По мнению Л. В. Бетина, иконостас создан Феофаном для Архангельского собора в 1399 году,

во время росписи храма, а в дальнейшем был перенесен в Благовещенский собор³¹. В других работах Л. В. Бетин уточняет свою позицию. Он пишет, что роль Феофана в создании благовещенского иконостаса сводилась в основном к «иконографическим переводам», считая, что «роль Феофана Грека в древнерусском искусстве представляется нам сильно преувеличенной».

...К приезду Феофана Грека Москва имела уже свои собственные художественные традиции, которые были достаточно укоренившимися и осмысленными. Роль и значение этого художника сводилась, по-видимому, не к тому, что он завез на Русь новые живописные приемы и обострил чувство колорита у ряда русских художников, но к совершенно иным ценностям, которые на первый взгляд не столь эффективны и не столь очевидны»³². Имеется в виду ознакомление москвичей с иконографическими новшествами. Продолжая уточнять свою позицию, Л. В. Бетин пишет о праздничном чине иконостаса: «Автор этих строк склонен к мысли, что Рублев в работе над традиционно приписываемыми ему иконами благовещенского иконостаса участия не принимал. Дело в том, что эти иконы не столь высоки по качеству, чтобы их можно было приписать Андрею Рублеву, даже делая скидку на то, что он был в их исполнении не свободен... Вообще у нас сложилась традиция, согласно которой при малейшей возможности произведения искусства рубежа XIV—XV столетий стараются безоговорочно приписать Андрею Рублеву... Эта традиция игнорирует то обстоятельство, что Андрей Рублев был далеко не единственным ярким и талантливым живописцем Древней Руси, что рядом с ним работало немало живописцев, чьи имена до нас не дошли»³³.

К такому же выводу пришла в своей обстоятельной статье о праздниках из иконостаса Благовещенского собора Л. А. Щенникова³⁴.

Столь подробные выдержки из публикаций авторов, писавших о благовещенском иконостасе, нам представляются необходимыми для того, чтобы стало ясно, что пишущему настоящую монографию не было возможности опереться на сколько-нибудь убедительные выводы предшественников, нам приходится полагаться в основном на собственное мнение. И вообще, эта «феофаномания», на фоне которой Рублев в свои 45 лет выставляется робким учеником, является вовсе не соответствующей исторической действительности. У Рублева уже были созданы и Звенигородский чин и «Троица».

Впрочем, было высказано сомнение в участии Феофана Грека в создании благовещенского иконостаса. А. Н. Грабар писал, что шансов на атрибуцию икон Феофану не так много: «А что если он вообще не писал икон в Благовещенском соборе? Или его икон нет среди сохранившихся? Или эти последние хотя и той же эпохи, но не восходят к иконостасу 1405 года? Был ли сделан новый иконостас в 1405 году?»³⁵. На большинство из этих вопросов ныне приходится дать отрицательный ответ.

Но прежде, чем перейти к вопросу о стиле живописи икон благовещенского иконостаса и атрибуции произведений отдельным мастерам, необходимо сделать оговорку по некоторым вопросам,

касающимся методики изучения икон древних иконостасов.

Первое, на что следует обратить внимание, это подчас сложные перипетии, испытываемые иконостасами в связи с историей их бытования. Известно, что иконы привозились в Москву и вывозились из Москвы; документы XVII века показывают, что иконостасы продавались в другие храмы и покупались. Если размеры иконостаса не подходили к новому интерьеру, иконы или устанавливали на «завороте», или же дописывали вновь. Пострадавшие иконы — например, от пожара — «починивались» или вместо них писали новые. Показательные сведения дает опись икон Георгиевской церкви Юрьева-Польского 1630 года: «А в соборной церкви в тязле деисус, старинных церковных икон 7 были добре ветхи, да к тем иконам приписаны в тязло новых 6 икон по государеву указу внове по протопопу Симеонову челобитью... да в соборной же церкви государева строенья всякого внове привезено с Москвы по протопопу челобитью», — следует перечисление³⁶. Затем говорится, что 9 местных больших икон поставил «на время» в церковь некто Григорий Иванов Симашко, а из Москвы привезен в придел Троицы «государево строенье» «деисус, писан на старых цках на 8 икон, да местная икона Живоначальные Троица на золоте, государева... строенья... а то все церковное строенье привез из Москвы протопоп Симеон»³⁷. Видимо, протопоп Георгиевского собора ценил древнюю живопись, и, получив сведения из Москвы, что там в каком-то из храмов пишется новый иконостас, он добился разрешения привезти старый к себе. О движении икон и деисусных чинов сообщают монастырские описи, особенно Иосифо-Волоколамского монастыря. Наш опыт обследования памятников древнерусского зодчества в Карелии, Ярославской, Костромской и Вологодской областях показывает, что такая картина симбиоза разновременных икон в храме — обычное явление.

Типичный пример этому представляет иконостас Кириллова монастыря: при создании иконостаса 1497 года в него вошли некоторые иконы 1440-х годов из деревянного храма, уцелевшие после пожара и лишь частично реставрированные: «Спас в силах», несколько икон деисусного чина. «Положение во гроб» и «Снятие со креста»³⁸.

Второй вопрос при изучении древних иконостасов сводится к следующему. Существует ошибочное мнение, что только с конца XVI и в основном с XVII века в практике иконописных работ наметилась тенденция к разделению труда и узкой специализации мастеров на «знаменщиков», «личников», «установщиков» и т. п. По отношению к рублевскому времени предполагается, что такой организации работ не было, и каждый из мастеров выполнял ту или иную икону от начала и до конца. Следствием этого стал обычный для искусствоведов способ разделения икон иконостаса между отдельными мастерами — это касается и деисусных икон, и праздников. Но этот путь — ошибочный.

Сильно возросший объем работ (а кроме каменных церквей еще больше строилось и деревянных, в том числе и великим князем и митрополитом) требовал рационализации иконописного дела. Когда об архимандрите Симонова монастыря Федоре «Сказа-

ние о св. иконописцах» сообщает, что он написал деисус в церковь на Болвановке, это отнюдь не означает, что он написал все иконы. Имеется в виду, что он выступает в данном случае как руководитель дружины. Но сообщения о написании иконостасов крайне редки, отмечаются преимущественно факты «подписи» храмов.

Таковую же картину выполнения работы дружиной иконописцев рисует и «Житие Никона», сообщая, что Никон «вскоре собрал» Даниила и Андрея и «прочих с ними». Обычно трактуется так, что приглашение «прочих» иконописцев объясняется срочностью работы. Это не так. О Феофане говорится, что он расписал церковь архангела Михаила «со ученики своими». В его фресках Спасо-Преображенского собора в нижнем ряду видна совсем другая рука, это был не обязательно «ученик», но просто другой иконописец.

Как раз на рисунке «Жития Сергия» миниатюрист изображает, как Андрей Рублев и Даниил Черный пишут вместе икону Богоматери, то есть два мастера работают над одним образом. Автор этих строк могла убедиться при раскрытии иконы Троицкого собора «Положение во гроб» в том, что левая и правая стороны иконы написаны разными иконописцами.

Все это говорит о том, что коллективный метод работы имел место уже в то время. Но «коллективный» — отнюдь не означает «безымянный». Изучение памятников древнерусской живописи позволяет составить представление о рациональной системе работы в артели иконописца. Он сводится к следующему.

Ведущие иконописцы составляют программу росписи или иконостаса совместно с заказчиком и духовенством. Далее они готовят «знамя», рисунок, композиции. Они же или другие опытные мастера переносят его на доску или на стену. Помощники делают подготовительную прокраску составленным мастером колером, а в зависимости от умения и другие, более сложные работы, вплоть до исполнения всей, например, иконы.

В работе над иконостасом ведущим мастерам нужно было подготовить общий эскиз иконостаса — он рассматривался как единое целое, — а также рисунок отдельных икон. На долю руководителя работ выпадало также выполнение главных, центральных фигур деисуса, поскольку они являлись основным цементирующим звеном иконостаса. Далее он участвовал в мере возможности — мог написать фигуру целиком или «завершить» работу, подготовленную другим художником. Таким образом, принцип, принятый в мастерских художников Возрождения, применялся и в практике русских иконописцев.

Исходя из обрисованной схематически картины и следует нам, изучающим творчество мастеров, знать те границы, где мы можем рассчитывать на успех в попытке уяснить творческий метод и личную манеру ведущих мастеров. И, конечно, совершенно нереальная вещь пытаться обрисовать индивидуальность каждого из участников работы. Ясно также, что ни к чему не приведет попытка искать автора каждой отдельной работы.

Но, установив такие границы, продиктованные учетом метода работы художника XIV—XV веков,

в доступных пределах мы можем действовать вполне уверенно.

В благовещенском иконостасе впервые создано такое решение схемы иконостаса, которое станет потом классическим. В центре приковывает к себе внимание фигура Вседержителя — «Царь царствующих, Господь господствующих». Он как бы свободно парит в синеве славы, призрачный розоватого цвета ромб создает вокруг него особую праздничную среду восходящего солнца. Подобно солнечным протуберанцам, выплескиваются из сердцевинки огненные языки с еле различимыми изображениями символов евангелистов. На раскрытом Евангелии слова: «Рече господь, аз есмь свет миру...» Сильнейший цветовой акцент выделяет икону из всех других, дает ей собственную недоступную смертным жизнь. А сама фигура Христа — жизненна и человечна. В композиции иконы царит строгий закон симметрии, лишь слегка нарушаемый свободной позой Спаса, откинутым в сторону концом гиматия, что в византийском и древнерусском искусстве означало движение.

По сторонам склонились в молитвенных позах предстоящие — Богоматерь и Предтеча, причастные к тайне вочеловечения и божественной миссии Христа; крылатые архангелы Михаил и Гавриил в киноварно-синих, как отзвук небесной сферы, одежках. За ними проповедники веры Христовой — апостолы Петр и Павел, творцы литургии Василий Великий и Иоанн Златоуст с их подчеркнuto силуэтированными плоскими фигурами замыкают ряд. Нарядная лента икон праздничного ряда отвечает своему предназначению — создать праздничное настроение.

Устройство главного ядра иконостаса — деисусного и праздничного ярусом — бесспорно, результат творческой работы иконописцев и богословов. Но при чем тут Феофан Грек, который считается единоличным создателем русского иконостаса? В благовещенском иконостасе нет ни одной иконы, которую можно было бы с уверенностью считать его произведением.

Икона «Вседержитель» — характернейшее произведение русской живописи. Об этом говорит уже сама по себе подчеркнутая плоскостность драгоценных пелен. Ограничение внутреннего пространства изображения — тот принцип, который всегда последовательно проводили русские мастера, помня о подчиненном положении живописи по отношению к архитектурному интерьеру, как одной из основ синтеза живописи и архитектуры. Русской чертой является и локальность чистых, звучных цветовых пятен.

Мягкая моделировка лика Спаса весьма напоминает лик апостола Павла в Звенигородском чине, как и глубокий, погруженный в себя и одновременно строго-внимательный взгляд. Как и у апостола Павла, линия брови в середине приподнята, пышная шапка волос подчеркивает удлиненность головы, глаза показаны несколько в ракурсе.

Если мы обратим внимание на благословляющую руку Спаса, то заметим, что она довольно крупного размера, что несвойственно Феофану, и, как и лик, пластично вылеплена. Здесь стоит отметить одну деталь — способ моделировать форму руки: тыльная сторона подушечки ладони отделена

от остальной, уходящей в рукав части мелкими светлыми, аккуратно положенными мазками, направленными в противоположные стороны. Такой точно прием мы видели в «Богоматери Донской» в ножке младенца. Рука не очень хорошо списана с рукавом, она как бы приставлена — этого у Феофана мы не встретим*. Все эти мелкие, отдельно взятые наблюдения дают возможность прийти к выводу, что икона «Спас в силах» имеет все признаки письма, которые мы уже связали с Даниилом, и нет ни одного возражения, которое бы противоречило этой атрибуции.

Иконографическое решение «Спаса в силах» отличается от новгородских «Спасов на престоле», занявших место в деисусном чине, оно более отвлеченное, более сложное и глубокое по содержанию. Но именно этот тип «Спаса в силах» мы увидим и в иконостасах владимирского Успенского собора и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Л. А. Щенникова характеризует Вседержителя из благовещенского иконостаса как «самый совершенный, возвышенный образ деисусного чина».

Обратимся к иконе «Богоматерь» из этого чина. Икона признается феофановской и считается одной из сильнейших его вещей. Но мы беремся утверждать, что икона не принадлежит кисти Феофана. В этой иконе нет ничего, что указывало бы на ее нерусское происхождение. Это русская икона по внутренней сущности образа, как и по средствам художественной выразительности.

Богоматерь выглядит величаво и спокойно. О ней никак нельзя сказать, что она написана «в необычайно смелой и свободной манере», «в широкой живописной трактовке суровых ликов», как характеризует икону Лазарев. В фигуре Богоматери есть чувство достоинства и сдержанность. Она безукоризненна по рисунку, в действительности же содержит серьезные, но почти незаметные с первого взгляда деформации: ступни ее ног вынесены несколько вперед по отношению к линии тяжести ее торса, как и вся нижняя часть фигуры смещена по отношению к линии плеч. Этим уравновешивается изгиб торса, наклон головы и плеч, сохраняется устойчивость фигуры. Такого рода деформация — обычное явление в произведениях круга Андрея Рублева — во фресках и иконах владимирского Успенского собора и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Для Феофана это почти невыносимый прием, ибо он воспринимает всю фигуру целиком как бы в ее естественной реальности, и если допускает деформации, то они совсем другого рода — преувеличенная покатоность плеч, удлиненность ликов и тому подобные, обычные для средневековой живописи приемы, сообщающие образу предельную остроту выразительности.

В построении головы Богоматери обращает на себя внимания та особенность, что ее форма почти вписывается в правильную окружность, чего мы не встретим у Феофана, и что является характерной особенностью именно Рублева. И уже чисто рублевской приметой является особый способ построения головы в трехчетвертном повороте, когда теневая («тайная») сторона дана в виде несколько нави-

* Это могло произойти потому, что одежду и руки писали разные мастера.

сающих над щекой лба и отчасти глаза, как бы образующих тупой угол при переходе к щеке. Эта черта свидетельствует о наблюдении с природы и как бы подчеркивает естественный ракурс лица, но обычно она сглаживается, тогда как у Рублева на ней делается акцент, создавая впечатление динамичности формы в перспективном сокращении.

Типична для русской иконы изысканная обрисовка внешнего и внутреннего контура головы, лика и шеи Богоматери повоем-чепцом и мафорием, как бы уподобляющего голову скульптурному бюсту и властно притягивающего взгляд к голове Богоматери. Это создает впечатление чеканности формы.

Нам известно два изображения Богоматери у Феофана в стенописи Спасо-Преображенского собора — в композициях «Благовещение» и «Знамение», но ничего в них даже отдаленно сходного с изображением Богоматери из благовещенского чина мы не найдем. На иконе — та особенная плавь в охрении лика, которая является классической приметой рублевских писем. Она отличается деликатностью постепенных смягченных переходов тонов от светло-оливкового санкиря в тенях к теплым охряным высветлениям на выпуклых местах, усиленных белильными «оживками». Губы, нос, веки очерчены тонкими алыми описями разной насыщенности цвета. Живописец избегает темных описей, тогда как Феофан постоянно и свободно ими пользуется. Система письма лика Богоматери родственна той, что мы видим в иконах «Спас» и «Архангел Михаил» Звенигородского чина, но несколько более активна. Это можно объяснить расчетом на дальнейшее расстояние, на более энергичную манеру письма в центре деисусного чина, а также возможным вмешательством художника, ответственного за работу (отнюдь не Феофана).

Живописи иконы Богоматери свойственно совершенно удивительное колористическое богатство, что отличает московские письма вообще и Рублева в особенности. Сильный цветовой аккорд образует сочетание густо-синего, глубокого тона мафория с золотом фона, голубым чепцом и светящимся изнутри охрением лика Богоматери. Синий мафорий более свойствен византийской живописи (синий пурпур — самый дорогой), но встречается он и в древнерусском искусстве. В одеяние темно-синего цвета одета Богоматерь в деисусе Мартирьевской паперти Софийского собора Новгорода (около 1198), мы видели синий мафорий у Богоматери в иконе «Шестичастная» — в композиции «Рождество Христово» Рублева, можно привести и другие примеры. Рублев вообще питал пристрастие к холодным — синим, голубым, сине-зеленым тонам и умел заставить их звучать во всей красоте, в гармоничных соотношениях к «дополнительным» тонам светового спектра. Что касается Феофана Грека, звучность цвета, колорита никогда не была сильной стороной этого большого мастера, о чем можно судить не только по фрескам церкви Спаса, пострадавшим от пожара, но и по иконе «Успение» на обороте «Донской», написанной в несколько мрачных тонах (колорит иконы близок цветовой гамме фресок Спасо-Преображения, что служит одним из аргументов в пользу авторства Феофана Грека).

Но самое главное, что позволяет прочно связать икону Богоматери из благовещенского чина с произведениями, созданными Рублевым, это удивительное духовное и душевное состояние образа — незамутненной душевной чистоты идеала материнства в образе Приснодевы («до рождества дева, в рождестве дева и после рождества дева»). Богоматерь предстоит взрослому Христу, и значит — в зрелых годах. Но время над нею не властно. Эта своего рода возрастная деформация сродни деформации телесной, вещественной. Образ воплощает в себе всю полноту обаяния женственности в ее высшем значении, как идеал материнства. Это типичный русский образ Богородицы, пронесенный древнерусским искусством через столетия вплоть до произведений Симона Ушакова, Семена Спиридонова Колмогорца и Федора Зубова (вспомним его замечательную икону «Богоматерь Смоленская» из Новодевичьего монастыря). Богоматерь как бы прислушивается к внутреннему голосу, к вечности. Созерцательно-поэтическое настроение никто не умел передать, как Рублев. В образе Богоматери благовещенского иконостаса есть та отграниченность кристалла чистейшей воды, которая свойственна Андрею Рублеву и созданным им произведениям. Но эта черта вовсе чужда Феофану, стремящемуся до предела заострить характеристику образа.

Обратимся снова к «Успению» на обороте «Богоматери Донской». Вокруг нее идут споры³⁹, и это естественно. Икона весьма близка фрескам Спасо-Преображенского собора, но с другой стороны, ее живопись представляет собою как бы упрощенный вариант феофановской, что и послужило причиной появления версии, будто икона написана «новгородским учеником» Феофана. Более верно, на наш взгляд, допустить, что именно в этом направлении изменилась манера письма Феофана к старости. Если принять дату иконы «Успение» 1390-е годы — время росписи Успенского собора Коломны, можно видеть, насколько мало изменилась манера письма Феофана спустя полтора десятка лет после новгородских фресок, причем манера эта однородна и во фреске и в иконе.

В этом отношении представляет интерес икона «Преображение» из Переславля-Залесского, датированная около 1403 года⁴⁰. Все признаки письма Феофана Грека имеет живопись фигур и горок, но лики написаны иначе — более пастозно и русские по типу. В русской иконе главное — лики, и к ним предъявлялись свои требования. Вот почему оборот иконы «Успение» — «Богоматерь Донская» было поручено писать не Феофану Греку, а Даниилу Черному. Икону, подобную «Донской», Феофан не смог бы написать, как не смог бы написать неизвестный серб. Пальма первенства здесь принадлежала русским иконописцам, и нужно им воздавать должное. Как иконник Даниил Черный выступает гораздо более сильным мастером, чем Феофан, пора, наконец, признать это.

Мало убедителен широко распространенный взгляд, будто Феофан, долго работая на Руси, смог решительно изменить свой почерк, приобрел «умение силуэтировать фигуры, более мягкий и плавный ритм» и т. п. Признание Феофана Грека автором иконы «Богоматерь» из благовещенского чина покоится на такой, искусственно протягиваемой

цепочке: икона «Успение» имеет все черты сходства с феофановскими фресками, но раз он написал «Успение», ему принадлежит и «Донская» (?), а «Донская» и «Богоматерь» из благовещенского иконостаса имеют много общего⁴¹. Так все три несопоставимые вещи оказываются принадлежащими одному мастеру — Феофану.

Сходство чиновой иконы «Богоматерь» и «Донской» имеется, но оно не такого рода, чтобы усматривать в двух произведениях руку одного исполнителя. Скорее можно говорить о сходстве школы. И если мы имеем все основания, с нашей точки зрения, считать автором «Донской» Даниила, то «Богоматерь» благовещенского иконостаса целиком и полностью укладывается в наше представление о рублевских письмах.

Относительно третьей иконы центра деисуса — «Иоанн Предтеча»: у нас вызывает серьезное сомнение в изначальном присутствии в чине именно этой иконы. Правда, ее размер, уровень позема и другие формальные признаки как будто совпадают с другими иконами благовещенского деисусного яруса, но ее цветовое решение заметно нарушает принцип цветового построения иконостаса, обычно строго подчиненный требованиям симметрии. В иконостасах, иконографически близких благовещенскому, Предтеча показан во власянице голубого цвета⁴²; синего цвета власяница и в иконостасе Васильевского чина владимирского Успенского собора, что более соответствует сине-голубому одеянию Богоматери благовещенского чина. Лик Предтечи — явно греческого типа. Но не только Даниил или Андрей Рублев таких ликов не писали, но и Феофан. Этническая принадлежность созданных Феофаном образов всегда выступает довольно явно — они скорее славянского, чем греческого типа, что вызывает сомнение, был ли Феофан — греком? «Греками» или «сербами» называли тогда всех, прибывших из Византии и Болгарии, как впоследствии называли «фряжинами» или «немцами» всех, прибывших с Запада. Возможно, это был славянин родом из Македонии или из Солуни, где большую часть населения составляли славяне, в таком случае знание языка облегчало ему общение с русскими. Но греки на Руси были (например, с митрополитом Киприаном приехало греческое духовенство; возможно, им был иконописец Игнатий Грек)⁴³, одним из них и была написана икона «Иоанн Предтеча». Стилистически икона также написана иначе, чем другие. Возможно, она поступила из другого иконостаса, привезенного в Благовещенский собор, — иконографически фигура Предтечи, облаченная в тогу, более подходила для великокняжеской церкви. Что касается размеров, то они в то время были, вероятно, в какой-то степени унифицированы, как совпадали и размеры храмов. Стилистически икона «Предтеча» близка «Предтече» из высоцкого чина греческого происхождения, но выше по уровню исполнения⁴⁴.

В иконах деисусного чина видно незаурядное мастерство, но среди них можно выделить лишь две, в которых отчетливо видна рука исполнителя. Одна из них — «Апостол Павел» написана, по-видимому, Даниилом. Ее сходство с изображением апостола Павла в иконе «Апостолы Петр и Павел» Успенского собора очень большое. Вероятно,

Даниил написал одежду в иконе «Апостол Петр» благовещенского иконостаса, тогда как голову писал Рублев — в ней есть все признаки манеры письма этого художника — в построении головы, особой мягкости письма и умении выразить черты русского характера, к чему Андрей Рублев питал большой интерес.

Праздничный ярус благовещенского иконостаса подвергся внимательному изучению специалистов, но здесь нам не придется «идти против течения» — все авторы признают, что это иконы русского письма. Если иконы деисусного чина А. В. Банк поместила в Каталог византийской живописи⁴⁵, а В. Н. Лазарев — в монографию о Феофане Греке, то иконы праздничного ряда автор издал в монографии о Рублеве. И. Э. Грабарь разделил их между Андреем Рублевым и Прохором с Городца, так же поступил и В. Н. Лазарев. Но в работах Л. В. Бетина, как мы видели, участие Рублева в создании благовещенского иконостаса ставится под сомнение; аналогичную позицию заняла по отношению к праздничному чину Л. А. Щенникова (признавая исполнителем деисуса Феофана Грека)⁴⁶.

Следует сказать, что многое в работе Л. А. Щенниковой убедительно, и тщательнейший анализ стиля и манеры исполнения икон показывает, что можно говорить скорее не о прямом участии Рублева, но о близости к рублевскому стилю. Автор пишет: «Как бы ни были близки благовещенские праздники по своему образно-смысловому выражению к произведениям Рублева, что очень хорошо выявляется в их глубоко продуманных иконографически-композиционных схемах, особенности индивидуальной манеры исполнения не позволяют сделать желаемое отождествление. В благовещенских иконах есть такая совокупность признаков, которая не встречается ни у Рублева, ни в одном другом произведении начала XV века. Наиболее примечательны и своеобразны две их особенности, обобщенная локальная раскраска поверхностей контрастными цветами, приемы упрощенной „иконописной скорости“ в трактовке „личного“ с одной стороны, и очень тщательная миниатюрная выписанность мельчайших складочек, орнаментов, паутинная разделка волос и бород, изящные штрихи „светов“ на ликах, на крохотных ноготках и суставах, тончайшие аккуратные описи, с другой стороны; условность, схематичность линий, их геометризация и вместе с тем их каллиграфичность, точность, измелеченность и дробность. Эти особенности чрезвычайно интересны и отличительны: ведь праздники предназначались для иконостаса, а не для рассматривания с близкого расстояния⁴⁷». «В благовещенских праздниках есть образы, которые можно отнести к лучшим созданиям древнерусской живописи», — замечает автор, но встречаются и слабые места. Пытаясь объяснить это различие в письме отдельных праздников, Л. А. Щенникова приходит к вполне справедливому выводу, «что благовещенские праздники исполнены в одной из лучших московских мастерских, где трудилось много разных живописцев, выполнявших большие коллективные работы. Не исключено, что одним из ведущих живописцев, создававших новые образцы композиций для многоярусных иконостасов, был Андрей Рублев...

Таким образом, пристальное рассмотрение художественной структуры кремлевских икон помогает уточнить наше представление о московской школе живописи первой трети XV века. Единый в общих чертах стиль тех десятилетий имел свои варианты, а произведения — яркие индивидуальные отличия. Рублев был крупнейшим, но не единственным значительным художником той эпохи. Нужно принять во внимание, что дошедшие до нас произведения — это лишь разрозненные звенья того сложного художественного целого, в образовании которого вместе с Андреем Рублевым принимали участие многие неизвестные нам живописцы»⁴⁸.

Мы позволили себе привести здесь эти подробные выдержки, поскольку они являются результатом серьезнейшей проработанной работы и являются образцом такого рода исследования. Каждый, кто встретится с проблемой изучения благовещенского иконостаса, может извлечь из этой публикации большую пользу. Но нам представляется, что сделав правильные в общем выводы, автор все же не до конца ясно представляет себе метод работы над иконостасом в рублевское время. Следя за ходом мысли Л. А. Щенниковой, у нас создается впечатление, что работали параллельно и как бы вполне самостоятельно несколько мастеров, каждый со своим отношением к делу и как бы независимо друг от друга и от ведущего мастера. Думается, что такой взгляд не отражает действительной картины.

Если, как мы полагаем, в работе над благовещенским иконостасом было два ведущих мастера — Даниил и Андрей Рублев, — причем именно Даниил писал центральную икону Спаса, — они, конечно, и знаменали иконы, в том числе и праздники⁴⁹. Почерк Даниила вполне ясно выступает в иконе «Благовещение», если сравнить ее с «Благовещением» из Троице-Сергиевой лавры (ГТГ), ей особенно близко архитектурное решение. Столь же близкой является икона «Рождество Христово» одноименной иконе из Саввиной слободы Звенигорода, которую мы считаем произведением Даниила более позднего периода. Большинство икон, относимых ранее к кисти загадочного Прохора с Городца, должно быть связано со «знаменем» Даниила, и кроме того, некоторые иконы, относимые ранее к Рублеву, как, например: «Сретение», «Воскрешение Лазаря», а также «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Распятие», «Снятие со креста», «Сошествие во ад», «Сошествие Св. Духа» и «Успение». Рублев мог «знаменить» «Богоявление», «Преображение» и «Вознесение». Выполнение живописи поручалось другим иконописцам, причем не исключалась возможность каких-то отдельных отклонений от знамени, — все же мастера были достаточно высокого уровня. Но в отдельных вещах ведущие мастера подключались к письму и сами: например, Рублев мог писать верхнюю половину «Преображения», возможно, работал и над «Богоявлением» (сохранность иконы не позволяет говорить утвердительно).

В целом же роль Даниила и Андрея была велика. Видимо, автором самых смелых композиций был Даниил, и все те новшества, которые обычно связывают с Феофаном, в данном случае принадлежат именно ему. Эти черты в искусстве Даниила сумел заметить по незначительным деталям фраг-

ментов фресок алтаря владимирского Успенского собора В. А. Плугин и вполне их оценить. Он отмечает, что, судя по композиции «Благовестие Захарии», Даниил не был в стороне от новых веяний в мировом искусстве, в том числе и западных, а наоборот, являлся их проводником; редкие иконографические нюансы заставляют говорить «о прекрасной осведомленности и богатом опыте Даниила». Манеру письма Даниила В. А. Плугин характеризует как сочетающую «динамизм с тщательной лепкой формы»⁵⁰. Так или иначе, композиции, которые не подходят к кругу рублевских, вполне соответствуют тому представлению, которое мы составили до сих пор о творчестве Даниила.

Те произведения, которые мы можем связать с Рублевым, показывают, что он не стремится к внесению принципиальных «новшеств» в композиционные решения, у него нет внутренней потребности выйти за пределы уже устоявшихся иконографических решений, но он как бы воспринимает их заново, раскрывает их подлинный, глубинный смысл, наполняет новым человеческим содержанием.

Даниил и Андрей охотно делятся опытом живописцев со своими помощниками, заставляя находить выразительные линии, извлекать из цвета не только зрительно красивые, но и эмоционально насыщенные звучания. Особого искусства достигло письмо ликов, голов. Когда видишь их вблизи, они будто оживляются, существуют, дышат, говорят. Не оставляет ощущение, будто они излучают из себя теплоту, что они согреты теплом человеческой крови и несут на себе отблески солнечного света; они одушевлены чувствами, мыслями, и это находит свое выражение во взгляде, жестах. Это и дает право говорить о реализме искусства Рублева и его круга, и думается, что в этом его большая заслуга — вряд ли каждый из работавших в одной дружине мастеров мог самостоятельно достичь такого результата. Вот почему трудно бывает провести грань между ведущими и рядовыми художниками, трудившимися вместе над созданием благовещенского иконостаса. Взятый в целом праздничный ряд производит впечатление редкого единства.

При создании иконостаса Благовещенского собора окончательно сложилось то понимание соотношения отдельных элементов в иконе, которое сохранилось и в иконописи последующего времени: сравнительно неглубокая кулиса, на которой происходит действие, в случае надобности распадающаяся на отдельные ячейки; служебная роль архитектурных фонов, выполняющих чисто композиционные функции, и нейтральный, сильно схематизированный пейзаж, играющий символическую роль условного места действия. Основным дифференцирующим началом служит цвет, наиболее интенсивный в одежде, смягченный и разжиженный в ландшафте, разбеленный в палатном письме и качественно обогащенный в письме ликов и «личного». Московская школа живописи конца XIV — начала XV века достигла столь тонкой нюансировки цвета, что ей было под силу создавать ощущение воздушной среды, валера, чувства пространственности, при самых экономных средствах.

Исследователь иконографии найдет для себя много интересного в отдельных акцентах или отклонениях, показывающих, что живопись обращена

к зрителю, достаточно образованному, чтобы оценить «умозрение в красках». Но никакой ломки канонов не происходит, — как и в цвете, все строится на нюансах. Как образец переосмысления канонической композиции В. А. Плугин показывает икону «Воскрешение Лазаря». Здесь можно отметить две примечательные особенности. Восставший из гроба Лазарь показан не на фоне пещеры, как это было обычно, но наоборот, в сконцентрированном освещении. Это — «свет славы Христа», «божественное осияние», сродни исихастскому пониманию света как божественной энергии, эманация божественной благодати⁵¹.

Интерес к свету, как к духовному началу, пронизывает искусство Феофана Грека, и он идет рука об руку с исихастским движением, которое ставило целью постоянное общение с Богом, и как один из способов такого общения — свет, фаворский свет. Григорий Палама писал: «Бог называется светом, но не по существу, а по энергии»⁵², это одно из действий Божиих. Свету в «Эстетике» Гегеля придается решающее значение, по его мнению, свет обладает особенностью «обнаженную объективность и внешность тяжелой материи поднимать и абстрагировать духовную, пространственную цельность; идеальное качество света становится физическим признаком живописи»⁵³. «Икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать „тайные и сверхъестественные зрелища“», — пишет П. А. Флоренский⁵⁴.

В иконе «Воскрешение Лазаря» свет призван заменить собою тьму пещеры с гробом Лазаря и перенести действие из мира грубой реальности в мир света, духовных, божественных энергий.

Вторая особенность иконы «Воскрешение Лазаря» — перестановка двух групп — лицезреющих иудеев и сопровождающих Христа апостолов. Иудеи, находившиеся всегда впереди Христа, теперь показаны сзади, а апостолы поставлены на их место. Они оказываются теперь не просто свидетелями, но и восприимчиками благодати, являя нравственное восхождение учеников Христа.

Допустим, что толкование В. А. Плугина — одно из возможных, но мы и в дальнейшем не раз встретимся с фактом особого внимания художников к свету, «осиянию», как средству выразить этим способом озарение духовное, свет «поднебесный».

Так благовещенский иконостас становится важным этапом в искусстве Даниила Черного и Андрея Рублева и в древнерусском искусстве в целом. Изображение «Спаса в силах» в центре представительного деисусного чина является русской редакцией византийского Вседержителя, обогащающей образ и наиболее выпукло демонстрирующей идею церковной иерархии, как проекции иерархии земной. Появление этого образа в искусстве раннемосковского времени свидетельствует о широкой исторической перспективе политической программы Москвы на ближайшие столетия. Одновременно конкретность воплощения всех охваченных в иконостасе идеологических проблем показывает, что эта программа мыслилась как утверждение гуманистических основ, заложенных сначала в вероучении христианства, «...ибо закон дан через Моисея; благодать же и истина произошли через Иисуса Христа» (Иоан. 2, 17).

В художественном отношении благовещенский иконостас получит значение одного из наиболее совершенных творений древнерусского искусства. Над созданием его трудилась группа талантливых русских иконописцев, возглавляемых Даниилом Черным, которому принадлежит наибольшая доля труда, но значительный вклад был внесен Андреем Рублевым. Работа велась в мастерской одного из московских монастырей — по-видимому, в Андрониковом.

Вернемся к вопросу о происхождении иконостаса — откуда и когда иконостас поступил в Благовещенский собор.

Мы остановились на том, что иконостас рублевского письма в Благовещенском соборе сгорел в пожаре 1547 года. Из материалов «Розыска» дела дьяка Висковатого известно, что после пожара в Благовещенский собор снова поставили иконы, привезенные из других городов, а потом новгородские и псковские иконники написали «деисус, и праздники, и пророки, и местные большие иконы», их установили в храме, а привезенные в Москву старые иконы вернули⁵⁵.

В какое же время эти, вновь написанные после пожара иконы были заменены древним, сохранившимся до наших дней иконостасом Благовещенского собора?

Как верно отмечает Л. А. Щенникова, в украшении кремлевских соборов издавна проявлялись две противоречивые тенденции: «Стремление к постоянному обновлению храмов, созданию новых, отвечающих духу своего времени образов и ревностное отношение к чтимым святыням и древним иконам. И если по каким-либо причинам потребовалось заменить иконостас придворного храма, то для этой цели были использованы иконы не просто древние, но наиболее высокохудожественные и совершенные. Поэтому неожиданное появление в кремлевском соборе древних икон, исполненных самими прославленными на Руси мастерами, было вполне возможным событием»⁵⁶. Размышляя далее о происхождении иконостаса, автор считает возможным исходить из двух моментов: принимать во внимание возможную принадлежность икон к творчеству Феофана Грека и размеры предполагаемого храма⁵⁷. «Феофаномания» не дала возможности автору решить задачу до конца, но некоторые ее выводы — правильные, имеем в виду определение времени появления иконостаса в Благовещенском соборе.

По справедливым соображениям автора, смена иконостаса должна была состояться в промежутке времени между 1554 годом, когда в храме еще стояли новые иконы, и 1634 годом, когда иконостас уже попадает в опись, по которой сверялась опись 1680 года⁵⁸. Учитывая, что после пожара в соборе было предпринято строительство верхних приделов, поновление и создание вновь фресковых росписей, автор считает именно 1560-е годы наиболее вероятным временем установки настоящего иконостаса. Тем более, развивает далее свою мысль автор, введенная в те годы опричнина повлекла за собою конфискацию боярских владений, имущества храмов и монастырей; оправданием этому служила централизация власти, возвышение авторитета «царя всея Руси».

Расчет Л. А. Шенниковой оказался точным, можно определить документально дату установки иконостаса — она падает на 1567 год. В публикации А. А. Титовым рукописного собрания И. А. Вахромеева имеется выписка из вкладной книги Иосифова монастыря: «7075-го генваря в 2 день. Дал старец Вениамин в дом Пречистыя Богородицы, в Осифов монастырь, игумену Лаврентию, по себе и своих родителей, 50 рублей и, теми денгами на Москве в Благовещение святыя Богородицы в церкви строили: поставили деисус и пророки и праздники и все церковное строение»⁵⁹. Нет сомнения, речь идет как раз об установке иконостаса Благовещенского собора. Отдельно далее перечисляются иконы, поставленные в Успенский собор Иосифова монастыря. Таким образом один из вопросов — о времени появления иконостаса в Благовещенском соборе — выяснен.

Следующий вопрос — откуда взят иконостас?

Л. В. Бетин пытался обосновать гипотезу о том, что иконостас был создан для Архангельского собора в 1399 году, о чем говорилось выше. Л. В. Шенникова подвергла эту версию обоснованной критике⁶⁰, к которой мы полностью присоединяемся ввиду изложенных соображений о непричастности к иконостасу Феофана Грека, который расписывал Архангельский собор. По мнению Л. А. Шенниковой, в Москве и зависимых от нее среднерусских княжествах есть «только два храма, где мог стоять подобный иконостас. Это Троицкий собор Владимира Андреевича Храброго в Серпухове и Успенский собор Дмитрия Ивановича Донского в Коломне»⁶¹. Автор приводит ряд аргументов в пользу двух вариантов, отдавая предпочтение Коломенскому собору, но упуская при этом то серьезное возражение, что соборы выстроены на четверть века ранее и не могли стоять без иконостасов.

На наш взгляд, более реалистична другая версия, а именно, что иконостас был взят Иваном Грозным из собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря города Звенигорода.

Собор был построен как раз около 1405—1406 годов, еще при жизни Саввы (в 1407 году в нем уже был погребен Савва)⁶². Ктитор монастыря — Юрий Звенигородский, известный как меценат, — на протяжении всей своей жизни был связан с Даниилом Черным и Андреем Рублевым. Первая их работа — иконостас Успенского собора на Городке (1393—1394). Затем, позднее, храм был расписан. На средства Юрия Дмитриевича Андрей Рублев и Даниил Черный расписывают Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры — усыпальницу Сергия — крестного отца Юрия Звенигородского. Более чем вероятно, что эти же художники написали иконостас для Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря к освящению храма около 1406 года.

Данному предположению, казалось бы, противоречит разница в размерах: благовещенский иконостас содержит в себе одиннадцать икон, их общая ширина — 12,20 м. Ширина Рождественского собора от северной стены до южной — 11 м⁶³. Но прежде всего у нас нет уверенности, что иконостас сохранился до нас в своем изначальном составе, о чем говорилось выше; к тому же замечено, что иконы «Дмитрий» и «Георгий» также несколько

выпадают в стиле и, видимо, ранее принадлежали другому иконостасу. А если так, то 9 икон как раз помещаются по ширине храма.

В «Жалобнице благовещенского попа Сильвестра» говорится, что после пожара 1547 года государь разослал «по святые и честные иконы... в Великий Новгород, и в Смоленск, и в Дмитров, и в Звенигород, и из иных многих городов многие чудные святые иконы свозили и в Благовещенье поставили на поклонение цареву и всем христианом, доколе новые напишут»⁶⁴. В это время как раз и могли быть перевезены иконы иконостаса в Москву, хотя и установлены лишь в 1567 году. Впрочем, Иван Грозный не раз бывал в Звенигороде, считая город своей вотчиной. Если вновь написанные новгородцами и псковичами иконы ему бы не понравились, он мог просто поменять иконостасы: в Звенигород отослать вновь написанный, а себе взять иконостас Рождественского собора. Тем более, что там наверняка было известно, кем иконостас написан.

Устройство алтарной каменной преграды в Рождественском соборе прямо указывает на то, что здесь сначала был задуман высокий иконостас. Куда он потом мог исчезнуть?

Схема росписи алтарных столпов собора на Городке и собора Рождества Богородицы имеет прямое сходство — там и здесь выше преподобных размещена композиция «Триумфальный крест», а еще выше продолжается фресковая роспись (см. ниже). Следовательно, изначально иконостас так же, как и в соборе на Городке, состоял лишь из двух ярусов: деисусного и праздничного. Пророки дополнены позднее.

По всей вероятности, звенигородский рождественский иконостас, ныне по его местоположению именуемый благовещенским, был одним из первых иконостасов типа высокого иконостаса с иконой «Спас в силах» в центре. Тема ее отражает возросший интерес в политической жизни Москвы к идее «единодержавия».

Этой выдающейся совместной работой Даниила Черного и Андрея Рублева заканчивается первая половина творческого пути художников. В этот период времени ведущая роль принадлежала крупному и замечательному иконописцу Даниилу Черному; в последующее время продолжается их совместная дружная работа, но на первый план начинает выступать Андрей Рублев.

За десятилетие с 1390 года и затем до 1408 года Андреем Рублевым созданы такие значительные произведения, как иконы Звенигородского чина, «Троица», иконы благовещенского иконостаса и ряд других произведений, выдвинувших художника в первый ряд живописцев Москвы. Большое значение имела совместная работа с Даниилом — художником европейского масштаба, образованным и хорошо осведомленным в современных художественных течениях, перворазрядным мастером-иконописцем. Только укоренившаяся привычка принижать отечественное искусство привела к той исторической несправедливости, что произведения Даниила были объявлены феофановскими, что и утвердило славу Феофана, как «гения из гениев». Если гениален Феофан, гениален Рублев, то гениальным художником был и Даниил Черный.

3. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА. 1408—1427

Последние два десятилетия жизни художника остаются по-прежнему годами напряженной творческой деятельности. В эти годы были написаны иконы иконостаса и фрески владимирского Успенского собора (1408—1410), фрески Звенигорода в соборе Успения на Городке и храма Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря (около 1417—1420), иконостас и фрески Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1425—1427). По вполне вероятным сведениям, Андрей Рублев расписывал собор Симонова монастыря (освящен в 1404)¹.

Есть основания полагать, что Андрей Рублев и Даниил Черный украсили фресками Успенский собор Ростова, вновь построенный после разрушения древнего в 1411 году², а также вновь выстроенный в 1416 году Благовещенский собор Московского Кремля³.

Не исключена возможность, что Андрей и Даниил расписали церковь Рождества Богородицы на Городке близ Твери⁴. От росписи уцелели преимущественно подготовительные рисунки и эскизы на каменной кладке, что само собою представляет значительный интерес. Типы ликов, например Григория Богослова, приближаются к произведениям круга Рублева. Стоит напомнить, что тверской князь Иван Михайлович сохранял дружеские отношения с великим князем Василием Дмитриевичем.

В эти же годы было написано немало икон, о которых упоминают источники XVI—XIX веков (см. гл. 4).

Это были трудные годы в истории Московского княжества. Не прекращали своих набегов татары: в 1408 году Едигей предпринял набег на Московское княжение страшной разрушительной силы, а в 1411 году много городов, в том числе и Владимир, сжег и ограбил Талыч. Литва вместо поддержки антитатарского союза вступала в сговор с татарами, кровь русских людей, по выражению летописца, «текла, аки вода». Чем больше уступок своему тестю Витовту делал великий князь Василий Дмитриевич, тем более агрессивными становились действия Литвы. Завладев Смоленском, Витовт уже протягивал руку к Пскову и Новгороду. Летописец говорит о том, что Витовт зарился на всю Русь. После смерти Василия Дмитриевича (1425) притязания Витовта стали открытыми. Характерна запись, сохранившаяся на рукописной книге 1428 года, о том, что книга написана «при великом князи Александре зовомом Витовт, держащем великое княжение литовское и русское — тогда бяху крепко служаху ему велиции князи. Великий князь Московский, Тверской, Рязанский, Новгород и Псков и спроста рещи весь русьский язык честь и дары подаваху ему»⁵. Дальше перечисляются князья татарские, немецкие «мистрове», молдавские, бессарабские.

Софья Витовтовна продолжала вести двойную политику. Чтобы привлечь на свою сторону своего дядю, агрессивного литовского князя, брата Витовта Свидригайло, она добилась того, чтобы Василий Дмитриевич отдал ему во владение огром-

ную территорию, как говорили, чуть не половину Московского княжества, с городом Владимиром во главе. Иноземцы отмечали, что Москва была наводнена «литвой». Однако Свидригайло, отличавшийся крайней воинственностью по отношению к литовским же и русским князьям, трусливо бежал при нашествии Едигея, о чем с возмущением пишет летописец⁶. Новгород при поддержке Витовта снова вернул себе присоединенные Москвой по Двине земли, и поскольку они примыкали к галицким владениям Юрия Дмитриевича, он в 1417 году посылает своих воевод против новгородцев. Иноземцы сообщают смутные сведения о неверности Софьи и о том, что Василий Дмитриевич еще при жизни хотел лишить сына Василия Васильевича права на наследование власти⁷. Однако Софья твердо держала свою линию, и в 1417 году Василий Дмитриевич в завещании своим наследником указал Василия Васильевича, которому в то время было четыре года. С этого времени отношения между братьями обострились, и Юрий, ранее постоянно проживавший в Москве, теперь обосновывается в Звенигороде. Со смертью Василия Дмитриевича (1425) Юрий открыто предъявил свои права на московский престол, отказавшись признать вассалитет по отношению к племяннику.

Историческая литература, продолжая дореволюционную линию защиты династической преемственности великих князей, освещает дело таким образом, что Юрий взял неверный сепаратистский курс, нарушая линию преемственности княжеской власти от отца к сыну, которая якобы была единственной гарантией укрепления централизованной власти. Анализ событий показывает гораздо более сложную обстановку, заставляя усомниться в справедливости этой позиции. Юрий мог основываться в своих притязаниях не только на завещание отца, в котором говорилось: «А по грехом отымет бог сына моего князя Василия, а кто будет под тем сын мой, ино тому сыну моему княж Васильев удел»⁸. Он указывал на дедовский обычай, согласно которому Московское княжество считалось общей вотчиной потомков Даниила Александровича. Великим князем мог стать старший из наличных членов московского княжеского дома, а старшим к моменту смерти Василия I был его брат Юрий.

Но не только эти юридические основания давали право Юрию на притязания на престол. Его конкурентом был десятилетний Василий II, за спиной которого стояла мощная литовская партия во главе с Софьей, поддерживаемая Витовтом. Эта партия достаточно скомпрометировала себя, и Юрий это хорошо знал. В его пользу также был опыт крупного государственного деятеля и полководца, он сумел вырастить смелых, опытных в военном деле сыновей. Вот почему Юрию в конце концов удалось одержать победу, что произошло после смерти Витовта (1430), когда правителем Литвы стал Свидригайло Ольгердович. В 1434 году Юрий овладел Москвой, но умер спустя два месяца после этого⁹.

Усилия митрополита Киприана по сплочению славяно-греческого блока против «агарян» — тур-

ков и татар — не прошли даром. Об этом можно судить хотя бы по Актам Пантелеймонова русского монастыря на Афоне: в 1409 году император Мануил II издает в знак особой милости приказ об отводе земель монастырю на острове Лемнос свободной царской земли лучшего качества, а в 1422 году иноки позволяют устроить у себя стоянку судов и кладовую¹⁰. В официальной переписке византийский император и патриарх именуют русских князей «благороднейшими». В 1412 году состоялось бракосочетание сына византийского императора Мануила II Комнина — Иоанна (будущего императора) и дочери Василия Дмитриевича, княжны Анны.

В XIV—XV веках паломничества в Святую землю — Иерусалим, на святую гору — Афон, в Царьград становятся нередкими. Постоянные связи с Константинополем имели Тверь, Псков, Новгород, Нижний Новгород. Паломничество предпринимали Сергей Муромский, Арсений Коневский, Савва, игумен тверского Саввина монастыря, Елифанний, иеродиакон Троице-Сергиева монастыря Зосима. Зосима оставил подробное описание своего путешествия; тяга к ощущению реальности церковной истории — характерная черта эпохи.

Как описывает Зосима, «возмыслихом и восхотехом видети святыя места, иже же Христос своими стопами походи»¹¹. Он останавливает свое внимание на тех местах, которые ему близки: описывает «трапезу Авраамову, на ней же угости святую Троицу Авраам, под дубом Мамврийским»; описывает свое посещение церкви Апостолов с гробом Константина и Елены. О Панократорове монастыре, «еже зовется по Руски Вседержитель», пишет: «Тут есть глава Флора и Лавра и Якова Перскогого и Стефана Нового рука и преподобный Новый Михаил». Во Влахерне он останавливает внимание на ризе и поясе Богоматери.

Особое внимание он уделяет монастырю Липеси: «Тут лежат святой Стефан и царица Ирина, и царица Анна, дочь Московского великого князя Василья Дмитриевича, внука великого князя Александра литовскаго, зовомаго Витовта»¹².

Затем следует описание Влахерн, царской палаты и фряжского града. «Сия же вся сподобихся видети, и поклонитися страстем его и святым угодником [Константинополя], якоже прежде бех, коли со княжною во царство благочестиваго царя Кир Мануила, и в то де время венча сына своего старейшего Калуяна на царство греческое»¹³. Зосима сопровождал княжну Анну в свадебном посольстве в 1412 году. Но прошло всего три года и Анна скончалась от чумы. Ее оплакивала вся столица Византийской империи за ее ум, красоту и доброту. С сердечным сокрушением пишет об этом и Зосима, перечисляя сыновей Мануила — Иоанна, Андроника, Федора, Константина, Дмитрия, Фому.

Затем Зосима направился на Афон и посетил здесь «монастырь Русский, зовомый святой Пантелеймон... и поиде в Солунь по суху», а оттуда на корабле в Палестину. Подробно описывается гора Сион: «Во Иерусалиме жила Богородица... и ту есть гроб царя Давида и сына его Соломона... И ту есть гроб первомученика Стефана, и ту лежат два камени: иже Пречистая восхотела видети те камени, на чем Христос беседовал с Моисеем на горе Синайстей; и принеси ангел 2 камени, еже зовет:

Купина неопалимая; все то во святом Сионе. И есть место от святого Сиона, яко дострелити, где Ангел Жидовину руку отсек, коли Пречистыя тело хотя с одра совреши»¹⁴.

Мы привели подробную выдержку ввиду того, что перечень мемориев, которые особо отмечает Зосима, имеет преимущественное значение для культа святых в русской церкви, и большинство из них нам потом встретится в росписях русских храмов. Может быть, не только духовные лица совершали путешествия, подобно Зосиме, но в посольстве Москвы 1412 года были и иконописцы. Нельзя не отметить также, что этот состав святых выделен и в церкви Петра и Павла в Тырново. В этом следует видеть определенную ориентацию русской церкви на восточнохристианские святые в противовес западной католической церкви, не оставлявшей попыток ввести русскую и болгарскую церкви в свое лоно.

Киприан готовил своим восприемником племянника Григория Цамблака, и он уже был на пути в Москву, когда пришло известие о кончине Киприана. Григорий остался управлять Киевской митрополией. Ситуация стала такова, что уже не славяне одни должны были бороться против иноверцев, но все христианские страны во главе с Византией стремились объединиться против агарян. Начались тесные контакты московского великокняжеского дома с императорской фамилией. Москва шла на сближение с константинопольским патриархом в делах церкви и без сопротивления приняла назначенного в Царьграде митрополита всея Руси Фотия, который и прибыл в сентябре 1409 года в Киев, а в марте 1410 года в Москву. Здесь он нашел митрополию церковное хозяйство расстроеным и расхищенным и принялся ревностно приводить в порядок духовные и хозяйственные дела. Он продолжал линию Киприана на концентрацию в Москве всех российских святынь, в том числе и киевских, что ему впоследствии ставили в вину литовцы. Годы его двадцатилетнего управления были тяжелым для Руси временем, и в своем духовном завещании он говорил, что для него это было время скорбей, слез и рыданий. Неурожаи, сопровождавшиеся жестоким голодом, заставлявшим людей есть мертвечину, морозы, поветрия, непрекращающиеся убоицы, угроза со стороны Орды и Литвы — все это падает на последние двадцать лет жизни Рублева и Даниила.

В сложившейся международной ситуации было естественным заключение брака между Иоанном, старшим сыном и наследником императора Мануила, и дочерью московского великого князя.

Мы высказали мнение, что в свадебном посольстве могли быть иконописцы. Участие в этой поездке Андрея и Даниила может показаться весьма проблематичным, но и вполне вероятным. Можно привести в пример не только женитьбу Ивана III на Софье Палеолог, в свите которой имелись разного рода специалисты¹⁵, но и напомнить об уже известных нам фактах поездок русских иконописцев, занимавших высокие ранги на лестнице социальной иерархии, в конце XIV века — Игнатия, Федора, Епифания¹⁶. Наряду с этим было в обычае одарять при дипломатических и прочих миссиях ценными подарками, в том числе и произведениями искусства¹⁷. Русские, постоянно общаясь с Византией, не

могли не понимать, какого высокого уровня достигло на Руси иконописное дело. Можно с уверенностью сказать, что в числе подарков императору и его наследнику были иконы русского письма. Более чем вероятно, что среди икон могли быть и маленькие шедевры, подобно варианту рублевской «Троицы». Этот акт был бы лучшей демонстрацией равенства двух сторон в самом главном — в области культуры и искусства, бесспорные ценители которого были византийцы. Могли быть и иконы Даниила вроде «Благовещения» или «Богоматери Донской».

Не менее вероятно, что вручать эти подарки прибыли сами знаменитые иконники Андрей Рублев и Даниил Черный.

Известно, что русские привозили из Греции иконы в качестве реликвий, но и везли в Грецию иконы собственных писем. Если прибывший в XIV веке на Русь грек, узнав о Сергии, восклицал с удивлением: «Как мог в этих странах явиться такой светильник!», то через полвека они были, несомненно, лучше осведомлены о положении дела в России.

Если так могло быть, это будет уже вторая поездка Андрея Рублева и Даниила в Византию, после поездки 1392 года. И точно так же, как первая поездка в Царьград была переломной в их творчестве, то же можно сказать и об этой второй поездке. Об этом можно судить по серьезным новшествам в иконографии и в стиле, которые мы должны будем отметить в росписи звенигородских храмов (об этом речь впереди).

Эти «мысли вслух», пока остающиеся не подкрепленными данными источников (но наш главный источник — сама живопись), высказываются отнюдь не для намерения возвеличить художников их мирскими деяниями. Но все искусство замечательных художников показывает, что в жизни это были не отшельники и не аскеты. Чтобы уметь выразить во внешнем облике образов благородное изящество, а эта черта — неотъемлемая особенность творчества художников, нужно это уметь видеть в жизни, и в какой-то мере самим обладать этими качествами.

В произведениях Андрея Рублева и Даниила Черного явственно выступает та самая, и весьма высокая культура позы, жеста, движений, которая показывает, изобличает превосходное, полученное в юные годы и усовершенствованное в дальнейшем светское воспитание. Можно представить, что уже в Москве существовали определенные нормы этикета, и они дополнялись привычкой к общению в «высших сферах»¹⁸, знакомством с церемониалом византийского двора. Но это — не только привилегия мирских людей, определенные правила существовали и в монастырском обиходе с его эстетикой культового ритуала¹⁹. В этом отношении Андрей Рублев и Даниил Черный полностью вписываются в то представление, которое существует о художниках Возрождения и более позднего времени — Рафаэле, Рубенсе, Ван Дейке, уделявших особое внимание своей одежде и вообще внешним манерам. А это обязательно сказывается и на художественных произведениях.

При всем этом главное и удивительное свойство рублевских персонажей — это простота, искрен-

ность и отсутствие всякой нарочитости. Видимо, этими свойствами художник обладал и в жизни.

Мы несколько опережаем события, поскольку делаем общие выводы в нарушение хронологической последовательности изложения. Вернемся к рассмотрению творчества художников по порядку.

РАБОТЫ ВО ВЛАДИМИРЕ

В 1408 году, как отмечает летопись, Андрей Рублев и Даниил Черный начали подписывать соборную церковь во Владимире «повелением великого князя». Почему предпринята эта крупная работа во владимирском Успенском соборе? Играла роль, безусловно, и общая политика Москвы на реставрацию культурного наследия Владимира; но были и особые причины. Это было связано отчасти с тем, что Владимир был дан во владение Свидригайло, а соборная церковь после монголо-татарского нашествия нуждалась в приведении в порядок. Кроме того, нужно было успокоить владимирцев компенсацией за взятие иконы «Богоматерь Владимирская» в Москву (а во Владимир возвращена копия — ныне хранится в Музее Владимира). К тому же строительство каменных храмов сократилось, а крупные силы иконописцев были не заняты. Вероятно, эти работы задумывались еще Киприаном до его кончины, и очевидно, не зря Степенная книга помещает сведения о начале работ во Владимире до смерти Киприана (см. Приложение I, 11).

Обычно летописи отмечают роспись храма и не сообщают о создании иконостаса, считая это само собою разумеющимся делом — ведь без икон, без иконостаса служба в храме невозможна. Нет никакого сомнения в том, что крупная работа по росписи «великой соборной церкви» подразумевала также создание нового иконостаса, тем более, что в это время начинают создавать новый тип иконостаса — высокий.

Есть все основания полагать, что иконостас делался в одной из московских иконописных мастерских и потом был привезен во Владимир. Причем, по обычаю, летом выполнялось стенное письмо, а в зимнее время — иконы. Поэтому едва ли правомерно высказывать сомнения — успели или не успели иконописцы кроме стенописи якобы за два месяца написать также 82 иконы иконостаса¹. Но об этом будет отдельный разговор. Факт тот, что иконы могли быть написаны (скорее всего) раньше стенного письма, но могли быть выполнены и в промежутке между двумя летними сезонами, пока храм расписывался, — за один сезон его расписать, конечно, не могли. Но так как история создания иконостаса имеет ряд серьезных неясностей, попытаемся разобраться в действительной картине.

ИКОНОСТАС ВЛАДИМИРСКОГО УСПЕНСКОГО СОБОРА

Иконостас владимирского Успенского собора, именуемый также по месту его нахождения Васильевским чином, в настоящее время стал объектом пристального изучения ввиду того, что в его происхождении появился ряд загадок.

Иконы иконостаса были переданы в село Васильевское бывшего Владимирского уезда после того, как в соборной церкви Владимира был сделан в конце XVIII века новый иконостас барочного типа. Они были обнаружены экспедицией И. Э. Грабаря и переданы частью в Третьяковскую галерею, частью в Русский музей².

Иконостас в 1852 году подвергся реставрации Н. И. Подключниковым, который расчистил живопись из-под 2—5 слоев записи, удалил слабый левкас, дополнил живопись заново и позолотил фон³. В 1708 году иконы иконостаса поновлены на средства стольника Г. А. Племянникова. Тогда же составлена опись, имеющая важное значение для выяснения состава иконостаса в то время; согласно описи, «над царскими дверями деисусов, апостолов и праздников, пророков праотцев восьмидесят три иконы»⁴. В настоящее время найдено всего около 60 икон, некоторые из них написаны вновь на спемзованных досках.

Создание икон со времени их открытия и вплоть до последнего времени соотносилось с летописной записью о росписи в 1408 году Даниилом и Андреем Рублевым Успенского собора. Это иконостас крупного размера, соответствующего величии самого храма: высота икон деисусного ряда — около 3,15 м. Не все иконы раскрыты из-под записей, но из подвергнутых реставрации целый ряд икон — «Спас в силах», «Апостол Андрей», «Иоанн Богослов», праздники «Сретение», «Благовещение», «Вознесение» — несет на себе все признаки живописи рублевского времени. Некоторые из них, как «Иоанн Предтеча», «Иоанн Златоуст» и другие, приближаются по стилю к живописи круга Дионисия (верное наблюдение Н. К. Голейзовского).

С вовлечением в кругозор исследователей описи владимирского собора конца XVII — начала XVIII века⁵ представилась возможность реконструкции состава древнего иконостаса храма, появился ряд версий⁶. Мы не будем здесь их излагать. Обратим внимание лишь на публикацию Н. К. Голейзовского и В. В. Дергачева, которая представляет проблему в новом аспекте, не во всех положениях приемлемом, но открывающем путь к уточнению истории иконостаса.

Изучение документальных материалов с описями владимирского и московского Успенских соборов привело Н. К. Голейзовского к неожиданному выводу, что иконостас владимирского собора находился не всегда на своем исконном месте, но передан сюда в 1653 году из московского Успенского собора, когда по указу патриарха Никона здесь был создан новый иконостас. Но за этим последовал вопрос: когда и при каких обстоятельствах иконостас появился в московском Успенском соборе? По этому поводу мнения авторов разделились.

Н. К. Голейзовский и В. В. Дергачев напомнили о том, что еще авторы прошлого столетия связывали устройство иконостаса для вновь построенного Аристотелем Фиораванти Успенского собора (1479) с сообщениями летописей о том, что в 1481 году «владыка ростовский Васьян дал сто рублей мастером иконником Денисью, да попу Тимофею, да Ярцу, да Коню писати деисус в новую церковь святую Богородицу, иже и написаша чудно вельми, и с праздники и пророки» (см. Приложение I, 13). Этот

дионисиевский иконостас, как полагают авторы, и был впоследствии передан во Владимир. Гипотеза, казалось бы, подтверждалась наличием в деисусном чине из васильевского иконостаса икон круга Дионисия.

Н. К. Голейзовский и В. В. Дергачев, как и другие исследователи, не заметили той существенной вещи, что иконы иконостаса разновременны. Но как объяснить наличие в его составе икон бесспорно рублевского круга? Неясность вопроса заставила возобновить исследовательские поиски.

В настоящее время могут быть предложены две версии.

Одна из них заставила внимательно изучить летописную запись 1481 года. Здесь мы должны констатировать, что приведенный выше фрагмент оказывается вырванным из общего контекста. В полном виде летописное свидетельство читается следующим образом: «В лето 6990 (1481)... Заложил церковь камену князь великий Сретения иконы Богородицы на поле. Того же лета владыка Васьян дал сто рублей...» — и далее согласно цитированному выше тексту (см. Приложение I, 13). Создается впечатление, что речь идет о написании икон иконостаса храма, который построил великий князь, — церкви Сретения иконы Богородицы на поле, но не Успенского собора Кремля.

Что это за церковь и почему ее строит сам великий князь? Об этом мы узнаем в сообщении летописи за 1395 год. Здесь рассказывается, что в связи с нашествием на Москву Темир-Аксака было принято решение перенести из Владимира в Москву историческую святыню, почитавшуюся как охранительницу Руси — икону «Богоматерь Владимирская» (см. Приложение I, 5). Летописец рассказывает, что образ был встречен бесчисленным множеством народа за городом, «на поле»⁷, а татарское войско повернуло вспять (ввиду неурядиц в Орде), что было воспринято москвичами как чудо от богородичной иконы. После этого великий князь, по совету с митрополитом Киприаном, «повелевает на том месте церковь поставити, идеже сретоша чудотворную икону святых Богородица честнаго ея сретенья»⁸. Возможно, именно для этого храма и был написан иконостас с праздниками и пророками.

Кроме того, для большого иконостаса сумма сто рублей — недостаточная. Пройдет немногим более полувека и за небольшие иконы Андрея Рублева и Дионисия будут платить по двадцать рублей. В то же время за 83 крупные и даже огромные иконы уплачено всего сто рублей.

Остается не снятым вопрос в версии Н. К. Голейзовского также о наличии икон, которые не могут быть датированы иначе, как началом XV века. Все в целом заставляет поставить под сомнение вторую половину из предложенной автором гипотезы о написании изначального иконостаса владимирского Успенского собора Дионисием.

В защиту своего предположения Н. К. Голейзовский и В. В. Дергачев указывают, что в некоторых списках статьи 1481 года текст читается следующим образом, что владыка Вассиан дал сто рублей «писати деисус в новую соборную церковь святую Богородицу», что существенно добавляет шансы в пользу данной версии. Но предположим, что летописное сообщение отмечает сведения, между собою

не связанные: первое — о построении церкви Сретения иконы Владимирской, а второе, хотя и записанное в одну строку с первым, касается уже иконостаса московского Успенского собора. Но все же отмеченные нами противоречия ситуации остаются.

Если признать, что летописная статья 1481 года относится к иконостасу московского Успенского собора, можно предположить еще одну реконструкцию фактов, которая, с нашей точки зрения, снимает все сомнения. Дионисий получил в таком случае задание написать не весь иконостас — то есть деисус, праздники и пророки, а использовать иконостас владимирского Успенского собора Андрея Рублева и Даниила Черного, привести его в порядок (отреставрировать) и подписать вновь иконы с целью расширения иконостаса и добавки к нему новых икон.

В пользу этой версии могут свидетельствовать те аргументы, которые делали неправдоподобной версию Н. К. Голейзовского, имеющего в виду создание Дионисием всего иконостаса вновь: сравнительно небольшая стоимость работ и наличие в иконостасе икон рублевского круга. Это объясняет также загадочное исчезновение из владимирского собора древнего иконостаса. Не может быть и речи, что его не было. Художественное оформление интерьера храма, а тем более — соборного, начинается, конечно, не с его росписи, а с создания иконостаса. Аргумент Н. К. Голейзовского, что летописное сообщение 1408 года говорит о подписании стен храма, но не о создании иконостаса, не имеет силы уже потому, что работы по устройству иконостаса до 1481 года вообще не отмечались летописями, но они были само собою разумеющимися. Иконостас создавался или до росписи храма, или одновременно с ней, но ни в коем случае не позже (примером могут служить храмы Звенигорода и Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря, а в XVII веке можно привести их большое количество).

Попробуем принять за основу нашу вторую версию и выяснить другие, возникающие вокруг проблемы вопросы: когда были взяты из Владимира иконы в дионисиевскую реставрацию и какой состав икон заключался в рублевском иконостасе; каково было его конструктивное решение?

В нашей предварительной публикации по этому поводу⁹ мы обратили внимание на то что, согласно сообщениям летописей, в конце XV — начале XVI века в Москву было принесено из Владимира несколько древних икон, из них часть была возвращена обратно, другие оставлены в Москве¹⁰. Летопись могла не упоминать о привозе икон иконостаса ввиду того, что работы во владимирском Успенском соборе в 1408 году проводились на средства московских государей, и иконы рассматривались как собственность великих князей. Это могло иметь место около 1515 года, когда была закончена роспись храма¹¹. В 1653 году, когда был создан новый иконостас в московском Успенском соборе, рублевский иконостас просто вернули во Владимир на свое первоначальное место. Но в том случае, если мы принимаем летописное свидетельство 1481 года как относящееся к реставрации Дионисием рублевского иконостаса, все происходящие с иконо-

стасом события остаются в силе, но должны быть передвинуты на четверть века раньше, к 1481 году. И это более правдоподобно с той точки зрения, что иконостас в соборном храме более необходим, чем стенопись и о нем следовало позаботиться в первую очередь.

Каким был иконостас 1408 года? Можно с уверенностью сказать, что он не простирался столь далеко, как дионисиевский. Недаром, установленный снова в XVII веке во Владимире, он не достигал шириной северной и южной стен (см. схемы, приложенные к статье Н. К. Голейзовского и В. В. Дергачева)¹². И зачем во времена Рублева такой колоссальный иконостас? Кроме того, мы уже убедились, что в реконструкции иконостаса нельзя исходить из наличия на столпах владимирского собора фресок¹³, — изображение «Триумфального креста» по всей вероятности было рассчитано на закрытие его иконами иконостаса¹⁴. Иконостас Андрея и Даниила занимал, по-видимому, участок в границах размеров храма Андрея Боголюбского. Таким образом могло разместиться 15 икон деисуса, как это и предполагает В. И. Антонова¹⁵. Но, может быть, деисусный чин состоял и из 11 икон, поскольку иконы «Иоанн Златоуст» и, возможно, «Василий Великий» (ГРМ) несомненно более позднего письма. Тогда иконостас разместится и между столпами, что, на наш взгляд, менее вероятно, судя по иконостасам звенигородских храмов. Тогда в него входили: Спас в силах, Богоматерь и Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, Андрей Первозванный и Иоанн Богослов, Григорий Богослов и Николай Чудотворец. В Москве иконостас был дополнен.

Обычная ссылка на то, что фрески алтарных столпов, принадлежащие 1408 году, были в XVI веке поновлены и, следовательно, не могли быть закрыты иконами иконостаса, не учитывает, что в XVI веке рублевский иконостас уже был вывезен в Москву, и, конечно, заменившие его иконы не были столь грандиозны. Но вопрос о том, какова была конструкция рублевского иконостаса, требует специальных исследований. Сейчас можно только с уверенностью сказать, что иконостас имел не меньше 11 икон деисусного чина, поскольку Григорий Богослов может быть отнесен к 1408 году; и не более 15, если Иоанн Златоуст, Николай Чудотворец и митрополиты Петр и Алексей заменили собою пострадавшие, может быть, от пожара рублевские иконы — этот ряд займет ширину андреевского храма, будучи вынесен перед столпами. Все другие иконы — Иаков Ростовский, Леонтий Ростовский, столпники Никита и Даниил и другие — были дополнены Дионисием (из 21 иконы деисуса не все известны по именам).

То же следует сказать о праздниках, их было значительно меньше. Само собою разумеется, выпадает дублирующая вторая икона «Положение во гроб».

Как и в благовещенском иконостасе (Саввино-Сторожевского монастыря), пророков в рублевском иконостасе, по-видимому, не было. Пророческий чин возник после того, как между иконами местного ряда и праздничного, который располагался первоначально под деисусом, стихийно образовался пояс из пядничных приносных икон от при-

хожан. До этого роль завершения иконостаса играл деисусный чин, с его ритмом склоненных фигур; размещенные под деисусом праздничные иконы были, несмотря на относительно небольшой размер, хорошо различимы. Естественно, что более крупные иконы деисуса подвергались перспективному сокращению без ущерба для их художественной выразительности¹⁶.

Когда появились пядничные моленные иконы между местным рядом и праздниками, соседство двух рядов икон небольшого размера нарушило ритм и пропорции, и праздничный ряд был помещен над деисусом. Но он не мог по своей композиционной структуре быть завершающим, и это приводило к нарушению композиционного единства иконостаса. Для того, чтобы восстановить целостность ансамбля и связи с архитектурой сводчатой постройки храма, пришлось добавить пророческий ряд, дублирующий ритмику деисуса и созвучный линиям подпружных арок. Дальнейшее развитие иконостаса определялось новым решением синтеза живописи иконостаса, стенописи и архитектуры.

Следует коснуться вопроса о том, какой вид получил иконостас в московском Успенском соборе.

При построении Успенского собора была возведена каменная алтарная преграда — к тому времени обычное явление в московском зодчестве. Она стала исчезать в XVII веке, когда сложная конструкция «тела» деревянного иконостаса с резьбой на разделяющих ярусах карнизах и столбцах между иконами заменила собою тябловый иконостас¹⁷. Ввиду отсутствия росписей всего храма (они появились в 1513—1515 годах) должна была быть оформлена хотя бы алтарная часть до установки иконостаса; наряду с этим местный ярус икон в то время еще не полностью сформировался, в нем устанавливались отдельные иконы в киотах, их могли вынимать из своего гнезда, и стена не должна быть «пустой»¹⁸. По сложившейся традиции, в нижнем ряду алтарной преграды размещены изображения преподобных и подвижников церкви. Над этим поясом написаны «Благовещение», «Троица», «Рождество Христово» (с избиением младенцев) и др.¹⁹. Столпы на высоту будущего иконостаса расписаны растительным орнаментом. Выбор святых произведен тщательно, учитывая уже привычный круг изображений и отвечая наиболее значительным событиям истории того времени и знаменательных для московского великого князя дат²⁰.

Для нас представляют большой интерес наблюдения О. В. Зотовой о конструкции иконостаса, и мы их процитируем: «...иконы деисусного, праздничного и пророческого рядов стояли не на самой алтарной преграде, а опирались на тябла, которые, в свою очередь, лежали на капителях, выступающих из алтарной преграды пилястр. Если учесть, что алтарная преграда находится в одной вертикальной плоскости с западной стороной алтарных столпов и алтарной стеной, отделяющей Похвальский и Дмитриевский приделы от центральной части собора, то станет ясно, что это был единственный возможный способ размещения деисусного, праздничного и пророческого рядов иконостасов. Иконостас, который начинался с деисусного ряда, поднятого над изображениями преподобных, как

бы нависал над алтарной преградой, перед которой ставили в отдельных киотах местные иконы»²¹. Это объясняет, почему иконописцы пошли по пути создания сплошных иконостасов, а не размещения икон между столпами, — не говоря уже о тематическом и стилистическом разном, который создавался бы в результате включения росписи алтарных столпов в композицию иконостаса.

Вернемся к иконостасу владимирского Успенского собора, каким мы его должны теперь выделить, откристаллизовать от иконостаса 1481 года, ядром которому он послужил, и от всех позднейших реставраций, «поновлений», починок и «подгонок» этого «многострадального» и все же бесценного для нас памятника. Каждый этап его истории наложился на него неумолимую печать, и сейчас нет возможности рассматривать его в ансамбле, как целостное произведение монументальной живописи²². Наиболее жестокой оказалась, бесспорно, варварская «реставрация» Н. И. Подключникова. Но и работа над иконостасом Дионисия, Тимофея и Ярца в 1481 году не свидетельствует об уважении мастеров нового поколения к живописи ставших в то время легендарными мастеров Рублева и Даниила, не говорит о желании «не повредить», не нанести ущерба ей. Они подошли к иконостасу с точки зрения узко поставленной перед ними задачи: «вписать» рублевский иконостас в новый, и они поняли эту задачу, как приведение в согласие авторской живописи со своей.

Как проводилась эта работа, можно видеть по иконе «Иоанн Предтеча». Дионисий и его дружина сохранили рисунок Даниила — ему принадлежала изначальная живопись этой иконы. Но достаточно сопоставить владимирского «Предтечу» с одноименной иконой Троицкого собора, также письма Даниила, как станет ясно, что после прокраски Дионисием иконы заново — одежды, власяницы, текста на свитке, — живопись утратила свое цветное звучание, пластику, динамичность живописи Даниила Черного. Это и дало повод Н. К. Голейзовскому приписать весь иконостас Дионисию²³, — действительно, «Предтеча» Даниила превратился в родного близнеца дионисиевского «Предтечи» из ферапонтовского иконостаса. Впрочем, исследователь не скрывает своего скепсиса по отношению к стилистическому анализу и единственной прочной основой исследования считает письменные источники. Но какой же письменный источник сообщит о том, что Дионисий переписал заново икону Даниила? Это может увидеть лишь глаз искусствоведа или, еще лучше, реставратора; редко какая икона дошла до нас без поновлений, иногда выполненных артистично²⁴.

К счастью, менее других икон пострадал средник деисусного чина — «Спас в силах», вернее — сохранил в себе довольно много участков авторской живописи. Сильно пострадала живопись головы, искаженная до неузнаваемости, и заменен левкас на подножии. Мы говорим — «к счастью», потому, что перед нами подлинное произведение Андрея Рублева, хотя и в руинированном виде.

В этой иконе мы видим продолжение работы над иконостасом, начатой несколькими годами раньше в иконостасе Благовещенского собора (другие не дошли до нашего времени). Андрей Рублев не раз

возвращался к образу Спаса, можно сказать даже, что это был наряду с образом Богородицы его любимый образ. В этом ряду выстраиваются: «Спас в силах» Евангелия Андроникова монастыря, пядичная иконка «Спас в силах» собрания ГТГ, Вседержитель в «Страшном суде» владимирского Успенского собора, а также последнее замечательное творение Рублева — «Спас в силах» троичного иконостаса.

Какие основания мы имеем утверждать авторство Рублева с такой уверенностью?

Достаточно сопоставить икону со «Спасом в силах» Даниила в благовещенском иконостасе — икону высшего класса, — недаром ее было принято причислять к лучшим творениям Феофана Грека, — как мы поймем всю разницу. Именно в этом произведении искусство Рублева обрело свой полный голос. Спокойно-величаво восседает Вседержитель в мерцании золотого одеяния на фоне интенсивного киноарного ромба, смело описывающего всю фигуру. Сочетание золота с киноварью в прямом наложении одного интенсивного цвета на другой интенсивный цвет, хроматически родственный, — на это мог отважиться только очень уверенный в конечном результате живописец. Но Рублев во всех приведенных нами «Спасах» облакает Христа в блистающие золотом одежды. Не смешанные золото и киноварь усилены контрастным цветом синей славы, заполненной херувимами, за нею снова пламенем выплескиваются огненные языки по углам с символами евангелистов, показанными графично лишь контуром на киноарном фоне, — снова повторяется созвучие, доминирующее в центре средника. В руке Христа — белое пятно евангелия с зеленым обрезом и надписью о Втором пришествии: «Рече господь, егда приидеть сынъ человечести въ славе своей и вси егда аггли с ним, тогда сядет на престолъ».

Фигура Христа в золотом одеянии не сливается с киноварью ромба благодаря тому, что по контуру она высветлена, от нее как бы исходит сияние — тот самый «невещественный, божественный свет», о котором говорили современники Рублева, о нем говорилось и до него в учении исихазма, и после него, в преданиях о Рублеве. Интерес к свету как выражению духовной энергии отмечает ряд произведений Рублева и Даниила. Золотой очерк описывает фигуру Христа и в маленькой иконе «Спас в силах» из ГТГ, и у солдатенковского «Спаса», смягчая четкую линию силуэта. В сияющих золотистых одеждах является Спас в «Страшном суде». То, к чему стремились помыслы художников — торжество света и гармонии, — они и выражали в произведениях, написанных «вещными вапами», материальной краской. Это не осталось незамеченным современниками, как главную черту характера их творчества они донесли в преданиях до будущих поколений.

Иконам владимирского иконостаса уделено меньше внимания, чем другим произведениям Андрея Рублева и Даниила Черного. Но выдающиеся художественные достоинства их были отмечены авторами. В. И. Антонова пишет о колоссальной, легкой и удлинённой фигуре Христа, как бы парящего в воздухе²⁵. Рублев придерживался более натуральных пропорций фигур, но учитывал расстояние

и ракурс восприятия. В. Н. Лазарев отмечает ряд ценных наблюдений: «Несомненно, чиновные иконы были задуманы самим Рублевым, на что указывает совершенство линейного очерка и ритмичность движения. Большинство фигур скомпоновано по излюбленному Рублевым ромбовидному принципу: фигура наиболее широка в своей средней части и сужается кверху и книзу. Это придает ей особо одухотворенный характер, так как она едва касается ногами земли, тело же ее оказывается скрытым за широким, свободным одеянием. О тесной связи чиновных икон с Рублевым говорит и их дивный колорит, задуманный как единое целое. Темно-зеленые тона (синий цвет со временем приобретает зеленый оттенок из-за пожелтения олифы. — В. Б.) чередуются с золотисто-желтыми и красными, синие — с вишневыми. Эта гамма рассчитана на восприятие ее с большого расстояния, поэтому она предельно скупа. Но скупость цветовых отношений не делает их бедными. Здесь лишний раз подтверждается то правило, что колорит, если только он обладает цельностью и единством, основывается не на количестве красок, а на их качестве, вернее, на качестве цветовой композиции. Цвет дается крупными, непреломленными плоскостями, что помогает охватить фигуру одним взглядом. Во всех этих художественных приемах чувствуются традиции вековой культуры»²⁶.

Высоко оценил иконостас владимирского собора А. И. Зотов: «Иконостасная преграда получила здесь в высшей степени монументальный характер. Фигурные силуэты Вседержителя на троне, Богородицы, Иоанна Предтечи, святителей, мучеников, воинов должны были восприниматься с далекого расстояния, обусловленного размерами собора. Художники включили в иконостас помимо тех, кто представлен в Благовещенском соборе, образы апостолов Андрея и Иоанна, Григория Богослова и Николая Мирликийского. Апостол Андрей, посетивший, по рассказу летописи, земли восточных славян, считался покровителем Руси. Это был патрон Андрея Боголюбского, чья деятельность неразрывно связана с городом Владимиром. Вселенские святители — распространители христианства, непримиримые противники язычества и варварства. Иконостасная композиция свидетельствует о связи Руси с великими центрами мировой культуры...

Центральная икона иконостаса Успенского собора „Спас в силах“ исполнена с величайшим мастерством. Пропорции и рисунок сидящей фигуры безукоризнен. Складки одежды, сложные и ритмичные, уложены в полном соотношении с формами тела, как это можно наблюдать в античном искусстве. Голова, руки, ноги отличаются тем же совершенством рисунка. Художник не моделирует пластический объем с такой силой, которую мы наблюдаем, например, в произведениях итальянского Возрождения. Оставаясь в сферах плоскостной живописи, он показывает тем не менее исключительное владение всеми средствами своего искусства.

Величественная фигура Спаса исполнена совершенной красоты. Голова, представляющая русский народный тип, хранит выражение необычайной душевной силы, моральной чистоты и доброты.

Только неполная сохранность иконы препятствовала ее своевременной высокой оценке. В искусстве западноевропейского Возрождения найдется немного живописных изображений, способных сравняться с владимирским Спасом своей внутренней одухотворенностью. „Спас в силах“ владимирского чина может быть назван классическим произведением древнерусской живописи, одним из центральных произведений всего русского искусства»²⁷.

В такой крупной работе, как создание иконостаса владимирского Успенского собора, участвовало несколько иконописцев. Но некоторые иконы заметно выделяются уровнем исполнения, в них видна рука или Андрея Рублева, или Даниила. В целом же в иконостасе сделан значительный шаг в направлении обогащения как основной темы, так и детальной разработки. То конструктивное начало, которое вполне ясно выражено уже в благовещенском иконостасе, здесь получает дальнейшее развитие.

Усилено мажорное звучание средника, перекликающегося с киноварно-синими одеждами архангелов. Вместе с тем фигура Христа на фоне перенасыщенности цветовых контрастов выступает как некое огненное видение и дематериализуется. Здесь мы впервые встречаемся с характерным для Рублева в последующих его работах приемом деформации в построении сидящей фигуры: линия силуэта на уровне живота, поднимаясь от бедра вверх, идет не под мышку, не к рукаву и груди, но отклоняется к середине фигуры, образуя промежуток между торсом и рукой. Это сразу делает фигуру более легкой и стройной.

Следующие две пары — Богоматерь и Предтеча и два архангела — лишены признаков рублевской манеры и, наоборот, заставляют видеть почерк Даниила. Гротескно удлинённая — воплощение духовного аскетизма — фигура Богоматери выразительно силуэтирована темным траурным цветом ее одежды — пурпурно-коричневого с тончайшей изысканной шитой золотом каймой гиматия и густого синего цвета испода. Лик ее сильно искажен записями в линиях рта и по контуру. Плащ ниспадает двумя зигзагообразными в складках концами — что было предметом особенных забот константинопольских модниц. Острая графика их рисунка вторит рисунку опущенного крыла архангела Михаила. Напротив нее в преувеличенном изгибе торса склонился Предтеча — аскет с обнаженными ногами и руками во власнице синего цвета (сравним с благовещенским иконостасом). Темно-желтый плащ глухого цвета, прописанный уже в Москве кем-то из дружины Дионисия, выпадает из общей богатой, живописной, красочной гаммы икон владимирского иконостаса. В руках Предтечи — свиток со словами «Покайтесь, приближи бо ся царство небесное...» развивает тему Второго пришествия.

Рисунок архангела Михаила и архангела Гавриила строго симметричен, в нем выражены одновременно противоположные движения: вертикальные складки плаща спереди показывают остановку фигуры, но развевающийся конец плаща сзади и сильно выявленный изгиб бедра (характерный для Даниила) сохранили динамику полета, что видно и в положении крыльев — одно опущено, а второе,

заднее, еще приподнято. Симметрия простирается так далеко, что вопреки каноническому цвету одежд (обычно у архангела Михаила — хитон синий, а плащ красный, у Гавриила — плащ синий, а гиматий красный) здесь два архангела облачены в красный плащ, украшенный золотыми лилиями и орнаментальными фигурами, а хитон — синий. Позы их одинаковы. Но плащ архангела Гавриила сплошь прописан в конце XV века глуховатым темно-красным цветом, тогда как подлинная одежда Михаила красивого киноварного цвета.

Апостолы Петр и Павел, апостол Андрей и евангелист Иоанн Богослов носят все признаки письма Рублева. Но фигуры Петра и Павла (ГРМ) выпадают из общего ансамбля, в них сохранился лишь подмалевок. Вероятно, иконы были под записью 1481 года, которая удалена, а под нею красочный слой был спемзован.

Плохо сохранилось изображение Иоанна Богослова, но раскрытые отдельные фрагменты живописи показывают поразительные колористические достоинства иконы.

Значительно лучше уцелела живопись «Андрея Первозванного». Апостол показан в легкой поступи, упругий рублевский контур очерчивает его плечо, одежду, окутывающую правую руку со свитком; широким взмахом кисти очерчены линии бедра и ноги, но плавно, без нажима. Типично для Рублева сочетание голубого хитона и зеленого гиматия, сзади пола свисает изломанным контуром. «Лицное» исполнено тонкой золотисто-розоватой плавью по оливковому санкирю. Пробела положены по форме смело и уверенно. Голова Андрея искажена при «поновлении» по контуру, но и в этом виде производит сильное впечатление красотой облика, мягкостью моделировки, печальным и тревожным взглядом. Глубина психологической выразительности удивительна для вещей, рассчитанных на декоративное звучание.

Мы смотрим на икону Рублева «Андрей Первозванный» и невольно возникает вопрос — почему за иконописью утвердилось представление как об искусстве условном и символическом? Перед нами образ в высшей степени реалистический, если реализм понимать не как внешнее подобие, но восприятие внутренней сущности человека. Много ли можно найти в мировом искусстве произведений столь сложной, убедительной и глубокой характеристики образа? Или Рублев лишь один мог вдохнуть жизнь в искусство, по своей природе будто бы чуждое жизненности?

Но мы можем привести и другие примеры — из XVII века, давно объявленного некими «специалистами» веком падения искусства и превращения его в ремесло. Напомним имена Василия Ильина, Гурия Никитина, Федора Зубова — художников, оставивших нам образы поразительной глубины характеристики, вполне отвечающих и требовательному вкусу наших современников.

Ответ может быть только один — иконопись располагала всеми возможностями выражения правды в искусстве, но в рамках типического понимания образа, стоявшего над частными, каждодневными и преходящими явлениями.

Но мы тут же должны признать, что Рублев, кроме умения передать жизненность, убедитель-

ность внутреннего содержания образа, обладал и вполне индивидуальным даром видеть в человеке наиболее возвышенные свойства характера. Перед нами образы высокого человеческого достоинства и вместе с тем удивительной скромности, мы не заметим в них ни тени нарочитости, театральности, расчета на эффект. Смирение и кротость излучает из себя даже величаява фигура Христа.

Приводит в изумление, какой огромный шаг сделан художниками в короткий срок после благовещенского иконостаса. Там уже есть идея целого, рождение нового художественного явления — высокого иконостаса, но фигуры деисуса в некотором роде разобщены разностью стилей и приемов исполнения. Здесь же все цельно, согласованно — и легко!

Уместно сопоставить иконы владимирского иконостаса даже и с «Троицей». Здесь сразу станет ясно, что в «Троице» перед нами гениальное изложение, или переложение выработанных приемов, приведение их в новое качество, подчинение одной сильной мысли. Здесь же, в иконостасе владимирского собора, оказались забытыми все схемы и приемы, кроме самых общих, скорее технических средств, и каждое движение кисти неповторимо, оно рождено не знанием, но внутренним пониманием способов заставить вещественными красками передать внутренние эмоции, духовность. Обо всем этом рассказывает нам счастливо сохранившаяся икона «Андрей Первозванный», но черты нового мы находим в каждой вещи, уцелевшей из этого ансамбля. И какая же утрата, что именно лики большинства икон иконостаса дошли до нас в искаженном виде!

Здесь нужно отдать дань справедливости В. Н. Лазареву, который верно оценил в этой работе ведущую роль Рублева. За прошедшие годы именно Андрей Рублев сделал шаг, поднявший его на новый качественный уровень как живописца, тогда как Даниил оставался большим, талантливым мастером, многое сделавшим для Рублева, но серьезных внутренних перемен в его творчестве не произошло. Можно только удивляться тому, что факт превращения Даниила из ведущего мастера московской школы, главы ее, в иконописца «номер два» прошел как будто безболезненно, в процессе совместной работы и не повлиял на уважение и привязанность друг к другу, сохранившуюся до конца дней. В этом — подлинное величие человека в жизни, истинное уважение и любовь.

В настоящее время, когда большинство произведений недоступно для исследования, трудно делать конечные выводы о всех иконах владимирского иконостаса²⁸. В иконе «Григорий Богослов» рублевским представляется лик, фигура написана третьим иконописцем. Но икона имеет большое значение, как завершающая иконостасный ансамбль. Подчеркнуто плоская и устойчивая, она решена более схематично, но в нюансах ее колорита — алых полосках подкладки, нежных зеленоватых тенях белого крестчатого саккоса — ощущается затухающий отголосок цветового построения средника.

Мы уже знаем, что более ответственной считалась работа над деисусным чином — для его написания требовалось не только владение навыками ико-

нописания, но и опыт стенового письма, привычка к работе в области монументальной живописи. В письме праздников задача ведущих иконописцев сводилось нередко к составлению композиции, рисунка. При больших объемах работ учитывалась «приноровленность» мастера к тем или иным сюжетам.

Даниил предпочитал брать на себя составление «образца» для иконы «Благовещение» с ее сложным «палатным» построением — замысловатой конструкцией портика с велумом, низким парапетом с рядом арок, контрастом фигур летающего ангела и склонившейся Богоматери. Его почерк узнается и в «Благовещении» владимирского иконостаса, но здесь он укрупняет фигуры в соответствии с размерами храма. С ним же могут быть связаны иконы «Сретение»²⁹ и «Воскресение (Сошествие во ад)». Непосредственное выполнение по заданному рисунку принадлежит их ближайшим помощникам, также весьма квалифицированным иконникам.

Безусловно, Рублевым написано «Вознесение» — не только «образец», но и все исполнение. Вся композиция умело сведена к отдельным элементам — группам, прекрасно между собою объединенным: Христос во славе с ангелами, Богоматерь с двумя ангелами в белых одеждах, группа апостолов слева и справа — типичный для Рублева принцип единства многообразия. Мастерски и с любовью написана каждая фигура, и в особенности лики, — великолепно пластически вылепленные, отчетливо выраженного русского типа. Рублевский колорит с преобладанием голубых и синих с зеленым, охряных и золотистых тонов.

Чтобы ответить на вопрос — какие из праздников входили в состав рублевского иконостаса, нужно попытаться вначале установить его состав в целом, а также изучить внимательно иконы, написанные на спемзованных досках, — они, конечно, сохранили древнюю прорись.

Таким образом, история иконостаса владимирского Успенского собора являет собою весьма типичную для русских иконостасов картину с переносом иконостаса в другой храм, добавлением и убавлением икон, разновременностью их и многочисленными чинками и правками. Но то, что в этом иконостасе уцелело, составляет важную ступень в развитии творчества Андрея Рублева и Даниила Черного. Можно только представить себе мысленно великолепный вид иконостаса в интерьере храма, для которого он был предназначен, о чем в свое время помышлял И. Э. Грабарь, если учесть тем более, что иконостас был неотъемлемой частью интерьера с росписью его Андреем и Даниилом.

СТЕНОПИСЬ ВЛАДИМИРСКОГО УСПЕНСКОГО СОБОРА

Принятая согласно летописной записи дата росписи храма — 1408 год — условна. О росписи московского Успенского собора, по объему уступающего владимирскому, владимирский летописец сообщает, что работы там велись три года: в 1513 году были подписаны только главы, в следую-

щем — «от плечного пояса подписали пазушины по всей церкви и в олгаре под сводный пояс и в окна первый верхний, то все выписали», а в 1515 году работы были окончены³⁰. Допустимо соотнести с этими сведениями ход работы и во Владимире, поэтому мы для сохранившихся по низу фресок храма указываем двойную дату — 1408—1410 годы.

За эти три года — с мая 1408 по конец 1410 года во Владимире произошли драматические события, что не могло не отразиться на том настрое и на той окраске, которые получила стенопись храма. Но об этом — позднее.

Ни для кого не были секретом истинные причины проведения крупных реставрационных работ во Владимире — «мати градом Русским», в связи с передачей города во владение Свидригайло — по замыслу Софьи Витовтовны и литовской партии этим демонстрировалось, что город теперь будет находиться в надежных руках, и отныне ему не грозят никакие неожиданности. Мало кто в это верил, конечно, и летописец записал: «Сего же старци не похвалиша», — столько градов дать пришельцу князю в землю нашу! (см. Приложение I, 12). Но земля Русская остается, она должна быть украшена храмами и всяческой красотой. Андрей Рублев и Даниил, несомненно, вдохновились почетным заданием. Это говорит и о том, что с этого момента они получили как бы официальное признание ведущих художников Москвы, а признание всегда вдохновляет.

Успенский собор Владимира после Батыева нашествия имел печальный вид. Можно реконструировать события следующим образом. При осмотре храма, несмотря на все повреждения, на его стенах сохранялись еще в большом объеме росписи времени Андрея Боголюбского — 1161 года и конца XII столетия, когда после пожара 1185 года при Всеволоде III собор был перестроен, расширен и расписан заново. А. Б. Матвеева специально занялась выяснением вопроса об отношении Рублева и Даниила к предшествующим росписям и пришла к обоснованным выводам о крайне уважительном отношении художников к первоначальной стенописи. «Средневековые художники, — справедливо отмечает автор, — чтити древние росписи так же, как и старинные иконы, старались воспроизвести древние образцы не только при поновлении старых, но и при строительстве новых соборов»³¹. Некоторые фигуры фресок XII века были ими сохранены полностью, причем предпочтение было отдано именно древнейшей андреевской росписи периода расцвета архитектуры и живописи Владимиро-Суздальской Руси.

В настоящей работе мы не имеем возможности рассмотреть подробно вопрос о том, какова была первоначальная система росписи соборного храма стольного города Владимира XII века. Но мы не можем обойти его совсем ввиду, во-первых, того факта, что сохранившиеся фрагменты росписи 1408 года относились к этой системе, а также в связи с тем, что программа росписи владимирского Успенского собора отразилась в последующих стенописях Андрея и Даниила.

О том, какое значение придавалось разработке системы росписи в XI—XII веках, повествует Киево-Печерский патерик, сохранивший рассказ об

этом в связи с росписью соборного храма Ростова Великого: «И письма на хартии написавъ, идеже кийждо праздник в коемь месте написан есть, сия вся в чин и в подобие сотвори по образу великоа тоа церкви Богознаменна»³². Тем более, Андрей и Даниил должны были придерживаться первоначальной программы, имея перед собою хотя и поврежденную, но вполне в целом сохранившуюся роспись. Поэтому говорить о каких-либо изменениях в системе росписи не приходится³³. Сильнее всего пострадали фрески с западной стороны, где татары в 1238 году, взяв город, разожгли под хорами громадный костер, в котором погибло находившееся на хорах княжеское семейство и все, кто там был. Но если здесь живопись должна быть написана заново, то система росписи и состав композиций этого участка, как и других, была, по-видимому, сохранена. Это имеет существенное значение, поскольку именно комплекс сюжетов на общую тему «Страшного суда» является в известной мере ключевым для решения более широких вопросов содержания росписи.

Композиция «Страшного суда» в домонгольских храмах располагается, как правило, не на одной архитектурной плоскости, а на нескольких, как это имеет место и во владимирском Успенском соборе. Обычное объяснение этому — наличие хоров, которые не позволяли разместить всю сцену на западной стене, или небольшой размер храмов. Именно так объясняет это явление в своем обстоятельном труде, посвященном специально этой теме, Н. В. Покровский, касаясь фресок владимирского Успенского собора: «Развернутая здесь картина представляет такое монументальное явление, равного которому мы не знаем в стенописях до XVII века. Обычный в старинных русских, не очень поместительных храмах недостаток места заставил художника разбить цельную картину на отдельные группы и разместить их в западной части — на стене, столбах, арках и сводах. Цельность картины от этого дробления значительно пострадала, и разбитая на части, размещенная на значительное расстояние, картина не производит целостного впечатления на зрителя»³⁴.

Но такое размещение мы видим и там, где хоров нет и помещение позволяет разместить всю композицию на одной плоскости, — например в соборе Рождества Богородицы в Суздале, где стенопись XVII века повторила содержание более древней, или в Архангельском соборе Московского Кремля. Кроме того, во владимирском Успенском соборе после пристройки Всеволода появилась возможность разместить картину «Страшного суда» на обширной плоскости западной стены, но ею не воспользовались ни мастера конца XII века, ни в XV столетии.

Дело обстоит совсем иначе. Исследованием автора установлено, что размещение «Страшного суда» на разных плоскостях — обычное явление для памятников, восходящих к древней традиции, — например в Успенском соборе Ростова, в Софии Новгородской, в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде, в Кирилловском монастыре Киева, в Дмитровском соборе Владимира, в Архангельском соборе Московского Кремля, в соборе Богоявленского монастыря в Костроме и

других³⁵. Связано это с тем, что «Страшный суд» в данном случае выступает не в самостоятельном значении, но в качестве иллюстрации членов Символа веры — восьмого и двенадцатого. Восьмой член гласит: «И паки грядущего со славою судити живым и мертвым, его же царствию не будет конца»; двенадцатый: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века». Особенно наглядно это можно видеть на примере росписи Архангельского собора благодаря тщательно сделанной работе Ю. Н. Дмитриева по составлению схемы размещения сюжетов стенописи³⁶. Сохранность цикла росписей позволяет установить, что вся западная стена была предоставлена не изображению именно «Страшного суда», как это покажется на первый взгляд, но четко разделенным композициям, соответственно всем двенадцати членам Символа веры. Аналогии этому имеются и в других, перечисленных нами храмах, не считая ансамблей XVIII века. Особенно важно, что Символ веры был проиллюстрирован в Успенском соборе Ростова, в стенописи 1670 года, — как раз в том храме, который первоначально восходил к мономаховскому Успенскому собору и тематика росписи которого, согласно цитированному тексту Киево-Печерского патерика, прямо восходила к Великой Успенской лаврской церкви. Храм перестраивался не раз, но такие общие принципы, как следование первоначальному плану росписи, в древних соборных храмах обычно выполнялись неукоснительно³⁷.

С деятельностью епископа Никиты, воспитанника Киево-Печерской лавры, связана и роспись Софийского собора Новгорода (1108—1112); летопись отмечает, что роспись храма произведена «стяжанием» владыки, хотя Никита и умер в самом начале работ по украшению храма.

В московском Архангельском соборе Символ веры занял западную стену; в ряде других памятников он занимает несколько плоскостей, как в соборе Юрьева монастыря, в Богоявленском соборе Богоявленского монастыря в Костроме, где эта тематика переходит также на своды и боковые северную и южную стены. Не так ли было и в Успенском соборе Владимира? Его роспись производилась именно в тот момент, когда Владимиро-Суздальская Русь была тесно связана с Киевом. Именно в древних памятниках этот принцип выдерживается более строго и последовательно, о чем можно судить по размещению «Страшного суда» на разных архитектурных плоскостях в Рождественском соборе Суздаля, в Дмитровском соборе Владимира и соборе Кириллова монастыря.

Можно ли рассматривать цикл «Страшного суда» владимирского Успенского собора как иллюстрацию Символа веры? К сожалению, роспись XII—XV века дошла до нас в крайне фрагментарном виде и лишь отчасти может быть дополнена упоминаниями некоторых композиций, ныне утраченных, по старым публикациям³⁸. Тем не менее кое на что следует обратить внимание.

В настоящее время сохранились на стенах храма фрагменты композиций: на западной стене, над хорами — «Введение во храм», продолжением богородичного цикла является также сцена «Жертвоприношения Иоакима и Анны» — живопись повторила первоначальную тематику.

В восточном трансепте уцелела часть фрески «Преображение» на северном лонете, а на южном — «Сошествие Святого Духа». По мнению В. А. Плугина, «только Андрею Рублеву и Даниилу Черному мог принадлежать замысел росписи восточного нефа»³⁹, учитывая «странность» выбора. Автор развивает свою мысль таким образом: на южном своде (западный склон) сохранился фрагмент «Крещения». «При хронологическом размещении сюжетов соседство этих композиций невысказано. Но оно-то и является ключом к идейной схеме росписи. Если хронологическая связь отсутствует, то нужно искать смысловую»⁴⁰. Эту смысловую связь В. А. Плагин усматривает в том, что обе композиции («Сошествие Святого Духа» и «Крещение») объединяет общее «действующее лицо», каким является Святой Дух. Построение искусственное и неубедительное. Совсем другое, более реальное объяснение нарушения хронологии в расположении праздников приобретает с позиции установленной нами традиции древнейших росписей иллюстрировать Символ веры: «И в духе святого господа животворящего иже со отцем и сыном покланяема и славима глаголавшаго пророком»; «Крещение» прямо иллюстрирует одиннадцатый член символа: «Исповедую едино крещение во оставление грехов».

Слова девятого члена — «глаголавшаго пророком» иллюстрируются изображением пророков на арках центрального нефа. Пророки являются необходимой частью древнейших изображений «Страшного суда» (Кириллов монастырь, Юрьев монастырь), также, по-видимому, как необходимый элемент Символа веры.

При незначительном количестве сохранившихся фрагментов росписи мы имеем существенные подтверждения в пользу наших наблюдений. Смысл выбора сюжетов, праздников не в особом осмыслении их художниками, но в четкой богословской программе, которая является результатом специальных размышлений. Если добавить к этому размещение композиций «Страшного суда» на разных архитектурных плоскостях, можно с уверенностью полагать, что общий замысел всей росписи храма своей доминантой имел иллюстрацию изложения главного христианского догмата — Символа веры, который является обязательной частью литургии.

Но если мы пришли к этому выводу, тогда мы с большей степенью вероятности можем реконструировать основной состав росписи владимирского Успенского собора, который заключал в себе из господских праздников те, что относятся к Символу веры, и параллельно — богородичный цикл апокрифических сказаний. Этот последний цикл также получил, как можно себе представить, достаточно полное развитие в стенописи и мозаиках Успенской церкви Киево-Печерской лавры. В XII веке он был знаком также и Новгороду: композиции из этого цикла имеются, согласно материалам В. В. Сулова, в Рождественском приделе Софийского собора (роспись 1108—1112 годов)⁴¹, и в росписи церкви Благовещения на Мячине (1189), и в Старой Ладогге. Обширный цикл из жизни Богородицы присутствует в стенописи собора Рождества Богородицы в Суздале XVII века с сохранением старой системы росписей.

Изображение Символа веры становится обычным в иконописи XVII века, когда появляется ряд вариантов и «разночтений»⁴². Первый член Символа веры представлен в это время Саваофом, а в более раннее — мог иллюстрироваться Троицей или Вседержителем, или Первым вселенским собором. Второй член — «рожденна не сотворенна» — Рождеством Христовым; третий — «... и воплотившагося от духа свята» — Благовещением. Четвертый — «Распятого же за ны» — Распятием или приведением к Пилату, как в Богоявленском соборе Костромы; Воскресение соответствовало пятому члену — «И воскресшаго в третий день по писанию» (в вариантах — жены-мироносицы). Этим изображениям и должно быть отдано предпочтение в тех росписях, где доминантой принят Символ веры; ряд из них совпадает с христологическими сюжетами и двенадцатыми праздниками, и потому каждый раз требуется выяснение, к какому циклу принадлежит та или иная композиция.

Символ веры нашел свое выражение в стенописи домонгольского периода, но он привлекал к себе особенное внимание и в конце XIV — начале XV века в связи с усилившимся еретическим движением. Не случайно по приказанию митрополита Фотия он был проиллюстрирован на кайме его саккоса.

Следует указать еще на одну особенность системы росписей русских храмов — включение циклов триодей — постной и цветной, и есть основание полагать, что они были включены в программу монументальной живописи в домонгольское время⁴³. Поэтому считалось, что если в стенописи существуют отступления от хронологической последовательности праздничного ряда, следовательно, бесполезно искать какую-то систему, что здесь господствует ковровый принцип⁴⁴ — неверно. Позднее, как мы увидим, в программу росписей будут включены и другие циклы.

Можно быть уверенным, что в XIV—XV веках иконописцы на Руси были хорошо знакомы с принципом системности росписи в разных его вариантах. Об этом можно судить по стенописи Архангельского собора московского Кремля, отразившейся в иконе «Архангел Михаил в деяниях» и в стенописи 1564 года, по росписи Московского Благовещенского собора, удержавшей в своем составе феофановский цикл Апокалипсиса, по фрескам Андрея Рублева и Даниила Черного в других храмах (см. ниже). Рублев и Даниил, получив определенные знания в работе над росписями Благовещенского, Архангельского и других храмов, во Владимире смогли основательно углубить их на таком выдающемся по своему идеологическому значению памятнике, как собор эпохи Андрея Боголюбского. В дальнейшем свои познания они используют в росписях, например, собора на Городке Звенигорода, где будет включен по образцу владимирского собора в жертвеннике цикл Иоанна Предтечи. И не только в этом. Поэтому искать «смысл» в системе росписи, исходя из личной интерпретации ее иконописцем, это значит, переносить метод современного искусства, дающий художнику полную свободу как в выборе темы, так и ее трактовке, на творческий метод художника Древней Руси что по меньшей мере неисторично.

Это не означает, конечно, полнейшей предопределенности и зависимости иконописца от некоего заданного круга тем. Художник, ответственный за работу, обычно участвовал в разработке программы росписей, о чем имеются письменные свидетельства XVII—XVIII веков; это явственно видно и в предпочтении, оказываемом ведущим мастером тому или иному плану стенописи. Относительно свободны были иконописцы и в интерпретации тех или иных тем.

Так, первая же, дошедшая до нас роспись Андрея Рублева и Даниила Черного, хотя и связанная заданной тематикой, вводит нас в новую область культуры монументальных росписей эпохи. Как и в архитектуре, живопись Московской Руси опиралась на высокие художественные достижения искусства Владимиро-Суздальской Руси.

Это касается как содержания, так и техники живописи и стиля.

Раннемосковское зодчество вплоть до середины XV века продолжало традиции белокаменного строительства. А это означало, что живопись своим основанием имела тонкий, в 5—6 мм, хорошо подготовленный грунт, который, как и в иконописи, назывался «левкасом» (в новгородских храмах этого времени, сложенных из дикого камня, двух- и трехслойная штукатурка достигала 3 см). Это ограничивало время выполнения работ, определяемых высыханием грунта, нередко художники работали бок о бок. Шире применяются терпено-клеевые проработки, в основном на «личном», теплые тона на связующем — желтке, холодные — на пшеничном клею, что в дальнейшем приводило к утратам на этих участках. Повышались требования к пигменту — краска должна быть хорошо растерта и положена тонким слоем, чаще всего по подготовке. Широкое применение рефтяных, охряных подготовок и цвета зеленой земли допускало использование более широкой палитры — лазурита и киновари. Со временем верхний покрывочный слой осыпался, и подчас фрески этого времени предстают в колористически искаженном виде. Это, впрочем, отчасти компенсировалось свойственным фреске эффектом излучать сквозь наружную кальциевую пленку цвета с такой светоносностью и звучностью, что самое небольшое количество сохранившегося пигмента позволяет разрушающемуся памятнику продолжать быть художественным произведением.

Фресковая техника ограничивает возможности красочной палитры и допускает смешение лишь ограниченного выбора пигментов. Тем не менее исполненные Рублевым и Даниилом фрески обладают богатой полихромностью. Это в известной мере роднит их с произведениями иконописи, что, в свою очередь, имеет большое значение в решении проблемы синтеза монументальной и станковой живописи.

В своем превосходном, образцовом по методике исследовании А. Б. Матвеева показала, что Андрей Рублев и Даниил вполне оценили достоинства живописи XII века и включили в свою роспись все, что было возможно, не поступаясь своими собственными принципами. Здесь встретились две эпохи — искусство домонгольской Руси и то, которое в широком ареале стран принято называть послепалеологовским⁴⁵.

Можно представить, что Рублев и Даниил вдохновлялись особым, гармонически организованным миром живописи, созданной живописцами давних времен, разумностью заключенной в нем мысли, благородством чувства и замечательным живописным очарованием фресок. Они чувствовали большое внутреннее родство и в несколько приглушенной гамме цветов: голубовато-зеленоватых, блекло-красно-коричневых, серебристо-серых, золотисто-желтых, с вкраплением белых пятен, слегка подцвеченных розовым и бирюзой. Родственными были и задумчивые прекрасные лики легких, воздушных фигур, и та деликатность, с какою они обретали свое место на стенах, столбах и сводах, подчиняясь абрису вздымающихся вверх арок и сводов, залитых светом куполов. Может быть, не поднималась рука сбивать со стен эту живую и нежно звучащую песню тех лет, когда Русь жила мечтами о прекрасном ее будущем и не грезилось о том страшном испытании, которое ожидало ее впереди. Пройдет лишь немного времени с тех пор, как были созданы первоначальные фрески, и у подножия высокого владимирского холма, увенчанного дивной красоты храмом, земля содрогнется от топота неисчислимой вражеской конницы, скрипа повозок, огненным пламенем поднимется в воздух все то, что создано трудом и творчеством русского человека, город наполнится трупами, и некому будет их убирать, и станут они добычей вороны. Тогда только появится позднее раскаяние тех, кто не пал под острой и немилосердной татарской саблей, как мало ценили они свою землю, свою Родину, и бросили ее беззащитной из-за усобиц под ноги лютому, бесчеловечному врагу. С каким трудом возвращается вера в человека, в народ, в Русь ценой новых жертв, мужества и отваги, обретения ясного сознания, что человек создан на благо, для добра, для любви.

Когда создавались эти фрески, Кирилл Туровской писал: «„Премудрость“ — это кротость».

Нужно было расписать храм заново. Расписать соборную церковь, место торжественных богослужений. Богослужение православной церкви есть одно из совершеннейших и богоустановленных средств общения с Богом — учит церковь. Но искусство — средство общения людей друг с другом. Церковные догматы — это есть и выражение целей нравственных. Их нужно оживить, вдохнуть в них жизнь, раскрыть подлинный человеческий смысл христианского вероучения. Сделать зримым все то, что заключено в Священном писании, — не в букве его, а в истинной сущности.

Такого рода мысли необходимо предполагать при начале работ живописцев, иначе не могли бы появиться столь совершенные создания, которые и в руинах, спустя века, волнуют душу человека.

В куполе должен был находиться Вседержитель, по учению Григория Богослова, — «совершенный человек». Рублев любил писать этот образ, вкладывая в его создание все свои духовные и душевные силы, и к счастью, сохранились иконы Рублева с изображением Христа. Но не уцелело ни одной фрески купольного Вседержителя, им созданной, и это невосполнимая потеря.

На стенах храма также осталось немного — фрагменты композиции праздников. Но по «Прео-

бражению» видно, что Рублев, как и в иконах, сохранял свою верность тем сюжетам, которые были для него привычны, поэтому эту сцену написал он сам. По остаткам фрески видно, какого великолепного колористического звучания достиг художник в излюбленной гамме звучных синих и зеленоватых тонов. К сожалению, большинство открытых фрагментов не издано в цвете.

Андрей Рублев и Даниил Черный, присматриваясь к фрескам своих предшественников, отчетливо видели ход их работы. Влюбленные в красоту созданного зодчими храма, они отводили для себя скромное место декораторов здания. Еще до начала работ иконописцы андреевского времени приняли за основу геометрическое построение стенописи, полностью подчиненное архитектурным формам здания. Рисованные арочки и медальоны приняты за основной мотив декорации, и фигуры вписываются в них, также повторяя ритм естественных арочек и резного скульптурного декора. Остались следы ножки от циркуля, из одного и того же центра описывающего окружность нимба и контур головы. Прием этот известен и в стенописях на Западе⁴⁶, где он применялся еще более последовательно. Изображения во фресках XII века подчиняются не только самим архитектурным плоскостям, но и вторичным формам арок, воссозданным живописцами, они невелики по размеру и статуарны. «Массивные круги медальонов сопрягаются с арками, создающими крепко спаянный каркас архитектурных обрамлений, в которые вписываются изображения»⁴⁷. Здесь сохраняется полностью принцип строгого подчинения монументальной живописи архитектуре, господствовавший в домонгольском искусстве.

Живопись Андрея Рублева и Даниила вовсе не отказывается от этого принципа, но освобождается от посредничества сложной системы рисованных арок и медальонов. Ее роль — не в дублировании архитектурных форм, но в их одухотворении, оживлении. Это верно отметил М. В. Алпатов: «Вздымающиеся кверху столбы храма и круглящиеся арки влекут фигуры вслед за собой, подчеркивают в них порыв, помогают им распрямиться. Фигуры кажутся более легкими, гибкими, поднимаются кверху, легко ступают по земле, как бы парят в пространстве. Роспись уносится под высокие своды древнего храма, как звуки стройного хора»⁴⁸.

Новое решение синтеза живописи и архитектуры значительно расширяет средства эмоционального звучания фресок, организует среду для развития тематики в пространстве и во времени.

Благодаря этому и стало возможным появление такого удивительного комплекса стенописи, как «Страшный суд» в западной части храма под хорами. Но начало работ по росписи храма и их завершение разделены между собою событиями поистине апокалиптического характера — нашептом Едигея.

В 1408 году, осенью, работа была прервана. Начало работ проходило в относительно спокойной обстановке, что и отразилось в пронизанном духом спокойствия и величавости деисусном чине. Можно лишь в одном отметить настроение, с каким велись работы над его созданием: в противовес вызывающему поведению «гордых ляхов» во главе с Свидригаило, с его пышным двором и нескрываемым

презрением к русским в деисусе заметно подчеркнута аскетическое начало. Оно чувствуется в тонкой и высокой, облаченной в траурное темно-пурпурное одеяние фигуре Богоматери и в изможденной костлявой фигуре одетого во власяницу пустынножителя Предтечи. Но литовцы так и не увидели иконостас установленным на место и не поняли заключенного в нем иносказания.

Летописец подробно излагает свершившиеся трагические события. Коварный Едигей, узнав о миролюбивых настроениях русских, решил разжечь вражду с Витовтом и, усыпив бдительность великого князя Василия Дмитриевича ложной дружбой, стал готовиться к походу на Русь. Свидригайло, не оценив щедрости русских и ничего не сделав для «велечюдной церкви Пречистой Богоматери» («почему и беды постигли нас»), позорно бежал от врага. Вся земля была пленена, и не было места, где бы не было татар: «Все взято, и пожжено, и посечено и во плен ведомо... сотворив всю Русь пусту». Летописец многозначительно заключает: «Добро есть уповати на Господа, нежели уповати на князя, добро есть надеяться на Бога, нежели надеяться на человека». Автор пишет от лица «старчества»: «Сего же старци не похвалиша». В этом укорке звучит критическое отношение к событиям современника Дмитрия Донского с его славными победами над врагом.

Эти победы долгое время вдохновляли русских людей. В «Слове о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя Русьского», созданного, как предполагает ряд авторов, Епифанием Премудрым⁴⁹, Дмитрию Ивановичу посвящены такие строки: «Похваляет убо земля Римская Петра и Павла, Асийская Иоанна Богослова, Иудейская Фому апостола, Иерусалимская Якова Брата господня, Андрея Первозванного все Поморье, царя Константина Греческая земля, Володимера Киевская с окрестными грады, тебе же, великий Дмитрий, вся Русская земля».

Рязанский священник Софроний в «Задонщине» образно описывает, как «Дмитрий Иванович и брат его князь Владимир Андреевич, истезавше ум свой крепостью и поострища сердца своя мужеством и наполнишася ратного духа... то ни стук стучит, ни гром гремит, князь Владимир Андреевич полки перебирает и ведет вои свои». Лейтмотив всей повести — призыв к борьбе «за землю Русскую, за веру крестьянскую», к единению всех сил русской земли вокруг Москвы. Этими же мыслями наполнена «Повесть о Московском взятии от царя Тохтамышша», в которой красной нитью проходит мысль о необходимости победить «рознь» между князьями. Здесь также подчеркивается роль народа: «сотворив вече», горожане берут инициативу в свои руки для обороны города, и только из-за предательства суздальских князей татары могли овладеть стольным градом.

Под впечатлением этих драматических событий, которые современники считали следствием непоследовательной линии на укрепление централизованной и сильной власти, находился весь народ. Снова и снова возникал вопрос — кротость или крепость духа нужны в годы трудных народных испытаний? Нужно и то и другое, и прежде всего — презрение к корысти, забота об общем благе. И в искус-

стве, в этом «прекрасном зеркале жизни народа», все чувства, чаяния и мысли его нашли свое отражение. В этой обстановке и появилось удивительное создание народного гения Древней Руси — «Страшный суд» владимирского Успенского собора.

Тема «Страшного суда» принадлежит к наиболее рационалистическим сюжетам христианской иконографии — она создавалась столетиями и как губка поглощала в себя все новые картины, подсказанные фантазией в предвидении «конца мира»⁵⁰. Это — скорее умозрительная панорама откровенно назидательного характера, не вдохновлявшего художников. Вот почему эта тема решалась или чисто декоративно, или путем насыщения ее фольклорными мотивами.

Андрей Рублев и Даниил Черный подошли к своей задаче так, будто картина впервые предстала перед их глазами, подобно тому, как Данте заново увидел содержание «Божественной комедии». Возможно, это произошло из-за общего настроения всей обстановки того времени, но как истинные художники, они поняли и те возможности, которые представлялись в этом сюжете для воссоздания всей грандиозности «Второго и страшного Христова пришествия», в момент, когда перед человечеством разверзаются небеса и в лучах ослепительного сияния божественного света сам собою спадает покров бренного человеческого бытия с его мелкими земными заботами, обнажается подлинный смысл жизни, ясно проступают истинные ценности человеческой души. Это в то же время момент высшего напряжения духовных сил и торжества веры над неверием, очищение от скверны, момент полного слияния с божеством, то, к чему так устремлялось целое поколение теоретиков богословия, — живое воплощение божественной энергии.

Идея Страшного суда заложена в самом деисусе — центральной композиции иконостаса, смысл которого — Явление Христа людям и необходимость держать ответ за содеянное, моление за род людской Богоматери и Иоанна Предтечи (на свитке у него призыв: «Покайтесь, приближи бо ся царство небесное») и всех святых, угодивших при жизни Богу. Но в деисусе тема Второго пришествия звучит как бы приглушенно, главный призыв ее — поклонение Богу.

В Страшном суде — те же образы, те же действующие лица. Но произошло чудо: Христос воспарил на небеса в окружении венка из херувимов; ангел, склонившись над потрясенным Даниилом (Страшный суд — видение пророка Даниила), раскрывает ему значение происходящего. На земле остался прообраз Христа — престол и евангелие (или книга, в которой записаны все людские деяния) — етимасия с орудиями страстей. Вышли из деисуса могучие архангелы, сзывая трубным гласом весь человеческий род — живых и мертвых. Апостолы сели и раскрылись их книги — это судьи, а верховный судья — Христос. Сонмы ангелов — посредников между Богом и людьми — окружили троны апостолов. На суд идут лики праведников и лики грешников, земля и вода отдают мертвых своих, в этом участвуют звери, птицы и морские твари; земля и вода в виде прекрасных молодых женских фигур — античных аллегорий — эти композиции написаны в одном тоне серо-голубого

цвета контурными зарисовками, подобно видению. Все это представлено в главном нефе.

В северном нефе были представлены поражение архангелом Михаилом сатаны и мучения грешников в адском пламени. Эта картина заключала в себе архаический вид отдельных голов, расположенных по четыре в ячейках, согласно своим прегрешениям⁵¹; композиция, видимо, повторила живопись XII века. Эти фрески погибли при «поновлении» живописи в XIX веке Сафоновым.

В южном нефе под хорами — замечательная композиция «Апостолы Петр и Павел ведут праведников в рай», «Лоно Авраамово», Богородица, как символ рая, Благоразумный разбойник в раю, уверовавший в Христа.

По складу своей души Андрей Рублев в каждом человеке желал бы видеть праведника, очищенного пламенем действительной животворящей любви. Но что означают слова гневного осуждения, начертанного на свитках пророков? — У Давида: «Яко аспид глухий, затыкающего уши своя, иже не слышати гласа обавающих» (Пс.57, 5—6 — начало: «Подлинно ли правду говорите, вы, судьи, и справедливо судите сыны человеческие? Беззаконие составляете в сердце»). У Исаии: «Ослепли очи их и окаменели сердца их, да не видят очами, не разумеют сердцем, и не обратятся, чтоб я исцелил» (Пс.6, 10).

Андрей Рублев и Даниил Черный, по традиции, снабжали свои изображения текстами — краткими пояснениями сюжетов или «цитатами» из Священного писания. Но таких гневных «цитат» мы еще не встречали. Не дожидаясь, пока на действительном Втором пришествии высший судия воздаст кару за преступления, художники сами берут на себя роль вершителей правосудия и выносят свой приговор. Видимо, трагическими событиями современности была переполнена чаша долготерпения и самых терпеливых. Доведенные до отчаяния русские люди уже не довольствовались тем, чтобы принять как должное обычное объяснение происходящих бед «наказаниями за грехи». Негодованием проникнуты и строки летописца, вынужденного отойти от бесстрастного тона изложения событий. Эти же чувства и мысли заставили Кирилла Белозерского обратиться со словами поучения к великому князю Василию Дмитриевичу: «Я, грешный с братиею своею рад, сколько силы будет, молить бога о тебе, нашем господине; ты же сам, бога ради, будь внимателен к себе и ко всему княжению твоему. Если в каравле гребец ошибется, то малый вред причинит плавающим, если ошибется кормчий, то всему кораблю причиняет пагубу; так если кто от боя согрешит, повредит этим одному себе, если же сам князь, то причинит всем людям. Возненавидь, господин, все, что влечет тебя на грех, бойся бога истинного царя и будешь блажен»⁵².

Видимо, слишком много поводов было для того, чтобы летописец, и игумен, и «смирненные» живописцы дерзнули выступить со словами обличения. Но если художники и прибегали к текстам иносказаний, главным оружием их было искусство. Всю силу своей страсти вложили они в панораму о грядущей кончине мира.

Кто судьи? Христос и его ученики — апостолы, и его слуги — ангелы. Христос добр, но справедлив, и во имя добра он должен наказывать зло.

Кого судят? — Все человечество. Оно показано во всех социальных группах — «ликах». Мерило добра и зла — начало нравственности и веры. Здесь люди в восточных колпаках на переднем плане. И без различия социального: за царицей — простолудин в домотканой пестрядинной ризе.

В картине Страшного суда Андрея и Даниила нет ни одного безразличного лица. Большинство из них внимает с готовностью, интересом или просто со вниманием апостолам Петру и Павлу. У Павла в порывисто откинутой руке свиток с надписью «Приидите со мною благих...», его лицо (не «лик», а лицо!) преисполнено воли, призыва и решимости. Что касается Петра, если бы от всей росписи осталась только эта голова, она бы одна могла свидетельствовать о гениальности ее создателя. Лучшие слова об этой фреске принадлежат М. В. Алпатову: «Петр — весь самоотверженность, приветливость и ласка. Где отрешенность от всего земного греческих праведников, их отшельническая угрюмость? Петр обращает лицо к следующим за ним людям, твердо уверенный, что его услышат и поймут. Весь его облик говорит о доверии к человеку, об убежденности в том, что добрым и страстным призывом можно наставить на путь истины. Русский мастер вряд ли стремился придать своему Петру черты сходства с кем-нибудь из своих современников. Портретом в собственном смысле слова его назвать нельзя. Но он вложил в его облик тот светлый энтузиазм, который ему, конечно, приходилось встречать в лучших людях своего времени, в сподвижниках Димитрия и в последователях Сергия»⁵³.

Да, конечно, если под портретом понимать передачу внешнего сходства, как определяющую черту индивидуальности, Петр — не портрет. Но в этом изображении выражено больше, чем внешняя реальность, — реальность внутренняя, вполне конкретная и особенная, причем не как слепок, отпечаток, но в свойствах характера, выраженных в действии, воле, обращении, — в общении с людьми. Но это — безусловно реализм, причем реализм высшего порядка, умение во внешнем передать духовное состояние. Вот почему по отношению к Рублеву все чаще и чаще говорят о реализме его искусства. И этот реализм ничуть не ниже реализма, основанного на воспроизведении природы. Искусство Рублева включает в себе «подлинный, высокий реализм» — к этому выводу приходят теперь специалисты⁵⁴.

Характерны в этом отношении слова И. Е. Даниловой: «Язык нашего современного искусства не мешает нам понимать и ценить художественные достоинства рублевских произведений, однако в отличие от ученых начала XX века мы видим в нем великого художника-реалиста. В настоящее время никто не отрицает реалистического характера творчества Рублева, но в чем именно заключается этот реализм и какие требования должны мы предъявлять Рублеву как художнику-реалисту — в этом вопросе среди ученых пока еще нет единого мнения»⁵⁵. И далее автор справедливо отмечает, что для дальнейшего успешного развития работы, в частности в области атрибуции, «необходимо, видимо, выработать общий критерий, связанный не столько с формой, сколько с содержанием произве-

дений Рублева»⁵⁶. Можно уточнить — с содержанием образа произведений Рублева.

По мнению большинства авторов, в центральном нефе видна преимущественно рука Рублева, тогда как в южном — Даниила. Даниил считается также (хотя и не всеми) автором фрески жертвенника «Ангел, ведущий Предтечу в пустыню». Цикл Иоанна Предтечи несомненно восходит к XII веку, он имелся в конце XII века в церкви Благовещения на Мячине, был также в росписи Софии Орхидской (около 1040 года). Мы не имеем возможности приводить здесь сводку мнений разных авторов по атрибуции фрески владимирского собора ввиду ограниченности объема работы. Разделение объема работы того или иного художника на целые крупные узлы методически вообще неправомерно. Технические особенности фрески того времени с тонким слоем штукатурного грунта не допускали длительной работы на одном участке, и художники должны были нередко помогать друг другу, работая рядом. Кроме того, никак нельзя отрицать и участия помощников, хотя в нижних частях храма в конце работы по росписи ведущие мастера, руководители работы, целый ряд композиций старались выполнить сами.

В южном нефе, безусловно, сильнее видна рука Даниила — уверенная и мастерская, но без вдохновенного артистизма Рублева. Кроме того, Рублев никогда не написал бы Благоразумного разбойника в столь манерной позе. Но некоторые участки стенописи южного нефа выполнены Рублевым, почерк его виден в изображении апостолов Петра и Павла. Это отмечает и М. В. Алпатов: «Характерная черта рублевского письма: форма головы Петра близка к правильному кругу, который всегда привлекал Рублева, как выражение покоя и совершенства. Голова обрисована чертой, почти проведенной по циркулю, и вместе с тем не нарушено впечатление органичности и жизненности. Соответственно «круговой теме» и блики ложатся более правильными рядами, чем в новгородских фресках Феофана. Особенную живость придает голове апостола Петра то, что его страстный, взволнованный лик противопоставлен лику Иоанна, более созерцательному и мягкому, и что из-за обеих голов выглядывают еще глаза третьего апостола, устремленные вперед, вносящие напряженную ноту во взаимоотношения персонажей»⁵⁷.

Этот же принцип построения головы принят в большинстве голов апостолов центрального нефа и у многих ангелов, что не мешает индивидуальной характеристике каждого образа — это особенно видно при сравнении фресок с росписью на тему Страшного суда Дмитровского собора во Владимире, в которых типизация растворила индивидуальность образа. В центральном нефе можно найти много «примет» рублевского почерка: ромбоидальность построения фигур сидящих апостолов (в отличие от подчеркнута массивных фигур дмитровских апостолов); характерная для Рублева деформация фигуры со сдвигом линии от бедра и живота к середине, что заметно «облегчает» фигуру, — этого нет в аналогичных по общему рисунку фигур праотцев Даниила. По-рублевски сильно открытая шея с зигзагообразным проемом ворота, упругими кольцами курчавятся прически ангелов.

В композиции «Праведные жены» торс фигур написан, конечно, не Рублевым — ему не свойствен жесткий ритм столпообразных фигур. Рисунок напоминает рисунок фигуры Григория Богослова в деисусном чине. Кто-то из помощников писал фигуры и праведных мужей, и праведников, которых Петр и Павел ведут в рай. Рука учеников видна в упрощенной и не очень искусной конфигурации и однообразии поз, довольно неубедителен и рисунок ног.

Зато в «Видении Даниила» фигура ангела напоминает нам слетающего ангела в Благовещении «Шестичастной» иконы и царских врат Троице-Сергиевой лавры, а также в «Единоборстве Иакова и ангела» в иконе «Архангел Михаил в деяниях». Шедевры искусства Рублева — его трубящие ангелы, в их стремительных движениях ощущается порыв, невесомость; у одного ангела труба поднята вверх, у другого вниз, трубный звук разносится по всей вселенной.

Сохранность красочного слоя не вполне удовлетворительная, и все же видно, что быстрота работы в произведениях Даниила и Рублева никак не отразилась на «деланности» вещей, скоропись чувствуется скорее на тех участках, которые выполнены помощниками. Виртуозность кисти Даниила видна и в свободно сидящих праотцах с их разнообразием поз, подчиненных одному ритму, в щедрой драпировке одеяния, особенно в фигуре Богородицы, в изгибе торса Благоразумного разбойника. Руку Даниила можно безошибочно определить и в изображении «Ангела, ведущего Предтечу», в артистично исполненных деревьях и горках пейзажа, в подчеркнутой пластичности исполнения фигур.

Удивительно изящен по мотиву и непринужденности исполнения орнамент — прихотливо извивающиеся ветки с листьями, а в центре — чашечка цветка с длинными вьющимися тычинками и стебельками. Мотив отчасти напоминает вологовскую роспись, но выполнен, несравненно, более изящно и динамично. В искусстве орнаментики ощущается привычка к тщательной, изощренной декорировке рукописей.

Выразительно написаны фигуры отшельников — Онуфрия и Макария Египетского, лики царя Давида и пророка Исаии, живо напоминающих нам фрески церкви Петра и Павла в Тырново, особенно — Ивана Рильского. Среди них остались нетронутыми фрески XII века Артемия и Авраама на склонах западной арки южного нефа, написаны вновь Антоний Великий и Савва Освященный, из них не все еще «опознаны»⁵⁸.

Замечательная, невиданная доселе в русском искусстве галерея образов завершается изображением Зосимы в медальоне на западной стороне юго-восточного алтарного столпа. Полуфигура вписана в круг с характерной для Рублева завершенностью композиции, написана широкой и уверенной кистью. Низко опущенная кайма ворота уподобляет голову бюсту. Правая рука, держащая крест, как бы демонстрируя его, отведена в сторону. Лицо Зосимы лишено какого-либо намека на каноничность. Волосы пышной шапкой спадают по сторонам вниз, кверху переходя в правильную окружность. Мужественное лицо с небольшой порослью бороды, некрупные глаза, близко поставленные,

слегка приподнятые брови, прямо устремленный на нас взгляд создают впечатление энергии и в то же время серьезности, почти строгости образа. Блестящая импровизация сочетается с удивительной завершенностью, законченностью характеристики образа. Художник достиг огромной внутренней свободы и высшего мастерства кисти.

Над всем этим миром образов, созданных живописцами, как воспроизведение образов самой жизни, некогда царил могучая фигура Вседержителя. Теперь остался «Христос во славе» центрального свода — Верховный судья из Страшного суда. Рублев давно готовился к нему и искал его. Очень близкий вариант мы видим в Евангелии Андроникова монастыря, другой, более основательный, — в иконе деисуса «Спас в силах».

Но, видимо, во фреске Рублев чувствовал себя особенно свободно и вдохновенно: эта композиция — чудо непринужденности, одухотворенности и гармонического изящества. Нельзя лучше передать божественную природу Христа. Особую зоркость приобрел взгляд, проникающий в душу, глубоко человеческий и даже с легкой улыбкой благожелательности.

Немалой поддержкой человеку в то суровое и жестокое время была вера, что есть в мире могучая и благожелательная к нему высшая благодатная сила, преисполненная справедливости и любви к людям.

В то время трудно было бы без веры. Не успели снять леса и подивиться непостижимому, «богодуховенному» искусству московских иконников Андрея Рублева и Даниила Черного, как над Русью снова страшась беда: нижегородские князья навели на русские города и вези татарское войско с царевичем Талычем, и снова полилась рекою кровь, снова на глазах у матерей убивали их детей, а постарше вели сотнями в рабство. Во Владимире враг был особенно жесток. Протопопом в соборном храме был грек Патрикей, вероятно, немало способствовавший тому, чтобы в такой обстановке начатые работы были кончены. Видимо, был человек незаурядный, и угадывается немалая доля труда, вложенного им в дело, цену которому он мог вполне понимать. От него потребовали выдать всю соборную казну, и когда он отказался, его зверски замучили — жарили живым на костре, привязали к коню; он снес все пытки и мученически погиб. Если бы это было в раннехристианское время, он был бы впоследствии причислен к лику святых, но в годы жизни Андрея Рублева и Даниила Черного на Руси подвигом становилась сама жизнь.

Недаром в центре композиции Страшного суда нашло себе место изображение «Души праведных в руце божией» — отнюдь не обязательное в данном сюжете.

Стенопись владимирского Успенского собора — крупная веха в жизни и творчестве Андрея Рублева и Даниила Черного. Она означала решительный поворот в сторону утверждения реализма в искусстве — как цели и как метода, и этот процесс был необратим. Вот почему «Троица» не могла быть создана после владимирских фресок.

В последующие почти двадцать лет письменные источники нам ничего не сообщают о художниках. Но кое о чем рассказывают их произведения. Кое-что позволим себе домыслить.

Думается, что поездка в Константинополь и в Святую землю в 1411 году была более чем вероятна. Это было необходимо хотя бы для того, чтобы восстановить душевные силы после потрясений последних лет.

Можно предположить, что художники расписали ростовский Успенский собор; восстановленный после пожара и разрушения (работы окончены в 1411 году)⁵⁹. Такой храм не мог оставаться без росписи.

В 1411 году Москва стала жертвой огромного пожара. В это время сгорела, вероятно, и церковь Благовещения, расписанная в 1405 году Феофаном Греком, Андреем Рублевым и Прохором с Городца (фигура, к сожалению, остающаяся совсем неясной). Церковь в 1416 году была построена вновь и, конечно, расписана. Был создан и иконостас — тот самый, о котором летописец сообщает, что в пожар 1547 года сгорел «деисус Андреева письма Рублева». Возможно, работы выполнялись вместе с Даниилом, но в XVI веке имя Рублева полностью затмило собою имя его старшего товарища.

Если иконописцы расписали Благовещенский собор вновь, они должны были повторить первоначальную тематику, по крайней мере — по содержанию главных тематических циклов. Поскольку, как замечено, современная роспись, относящаяся частью к 1508, частью к середине XVI века, отразила особенности системы росписи Феофана, включив в себя темы Апокалипсиса и Древа Иессеева (см. об этом в разделе «Иконостас Благовещенского собора»)⁶⁰, чем подтверждается преемственность сюжетов росписи древних храмов, — тогда и роспись Андрея Рублева и Даниила Черного, как промежуточный этап между росписью 1405 и стенописью XVI века, также должна была повторить эти циклы. Храм в 1479 году выстроен заново, и нет никакой уверенности, что тематика была повторена вновь во всех деталях. Следует отметить лишь, что особенностью иконографии цикла Апокалипсиса в этом храме является соединение его с темой Страшного суда. На столпах были изображены Владимир Киевский, Борис и Глеб. В алтаре представлено несколько композиций из цикла страстей. Ряд этих особенностей встретится потом в росписях Рублева и Даниила.

Около 1417—1420 годов Рублев и Даниил были заняты росписью звенигородских храмов.

РОСПИСЬ УСПЕНСКОГО СОБОРА НА ГОРОДКЕ В ЗВЕНИГОРОДЕ

О времени росписи собора на Городке сведений не сохранилось. Стенопись датировалась началом XV века, что было связано с предполагавшимся в конце XIV — начале XV века времени построения храма¹ (см. гл.2). Но мы убедились, что дата построения собора потребовала пересмотра в сторону удревления. И наоборот, изучение стиля росписи, новые открытия заставляют предполагать, что фрески были созданы позднее, спустя значительный промежуток времени, около 1417—1418 годов (см. ниже). Фрески сохранились фрагментарно.

Кратко — об истории стенописи.

Несмотря на проведенные около 1650 года ремонтные работы², в конце столетия здание снова находилось в бедственном состоянии. В челобитье звенигородского протопопа Андрея 1697 года говорится: «У алтаря из стен многие камни вывалились и левкас отстал... в 13 окнах окончин нет. ... летней порой от дождя и зимой от снега в той церкви служат с великой нуждой». Последовал указ «покрыть каменное и деревянное строение, которое ветхо», окончины сделать вновь³.

Согласно описи архитектора Мичурина 1741 года, «в алтаре стенное письмо облиняло»⁴ и, видимо, не только в алтаре. Н. М. Снегирев приводит свидетельство некоего старожила: «Назад тому 60 лет их [стены] украшали изображения разных святых. На лбе купола был написан Господь Вседержитель в преувеличенном размере»⁵.

С 1830 по 1837 год в соборе были проведены капитальные работы на средства звенигородского купца Рахманова. Вынуты первоначальные дубовые связи, снаружи здание связано железными тягами, арки подделаны на один аршин. Фресковая роспись была заменена клеевой живописью⁶. Но уже в 1887 году стенопись была «возобновлена» масляными красками⁷.

В 1852 году при ремонте иконостаса были обнаружены фрески на алтарных столпах и тогда же «поновлены».

В 1918—1919 годах Всероссийской реставрационной комиссией частично произведены реставрационные работы: тело иконостаса было распилено и сдвинуто между столпами, причем боковые крылья его были вынесены на северную и южную стены. Открытые фрески находились в угрожающем состоянии, произведено бортовое укрепление штукатурки, живопись раскрыта из-под записей⁸. Обнаружены разрозненные, случайно уцелевшие фрагменты росписей в алтаре и на хорах. Реставрационные работы проводились в 1933 году⁹.

Систематическое обследование и реставрация фресок собора на Городке произведены в 1969—1972 годах бригадой реставраторов под руководством В. В. Филатова. Были раскрыты фрагменты росписи в барабане и парусах, на северной и западной стенах¹⁰, они имеют существенное значение для реконструкции первоначальной системы росписи храма и, что особенно ценно, для уяснения стилистических особенностей фресок.

Содержание росписи

Для восстановления первоначального плана росписи собора на Городке кроме подлинных фрагментов уцелевшей живописи мы используем также письменные упоминания отдельных композиций до замены их позднейшей живописью: присмотримся к содержанию масляной живописи, имеющему некоторые черты древности, а также используем аналогии в других ансамблях росписей Андрея Рублева и Даниила.

Мы уже приводили свидетельство «старожила» конца XVIII века о том, что в куполе находилось изображение Вседержителя. Есть и более раннее упоминание этой композиции в «Поморских ответах» Андрея Денисова¹¹.

Вокруг Вседержителя в стенописи 1887 года представлено восемь архангелов, что, по-видимому,

повторяет древнюю роспись, — мотив этот широко распространен в стенописи XIV века, имеются эти изображения в медальонах в трибуне собора Саввино-Сторожевского монастыря и в Троицком соборе лавры, повторившей, в целом, содержание древней рублевской росписи¹². Усиление столпообразности раннемосковских храмов привело к повышению барабана, поэтому роспись его включает в себя еще два яруса: в верхнем — фигуры в рост праотцев, в нижнем — пророков.

От яруса праотцев уцелела нижняя часть от пояса фигуры Евы в синем хитоне и красном гиматии (восточный простенок); изображение Евы имеется также в стенописи XVII века собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря, на том же месте¹³. На противоположной стороне барабана, напротив Евы, сохранились фрагменты двух фигур, расположенных одна над другой: вверху в одежде первосвященника, а под нею — пророка Даниила, опознаваемого по шапочке и пышным волосам.

В юго-западном и западном простенках между окнами — также фрагменты двух фигур, одна из них напоминает Моисея, но живопись сильно утрачена.

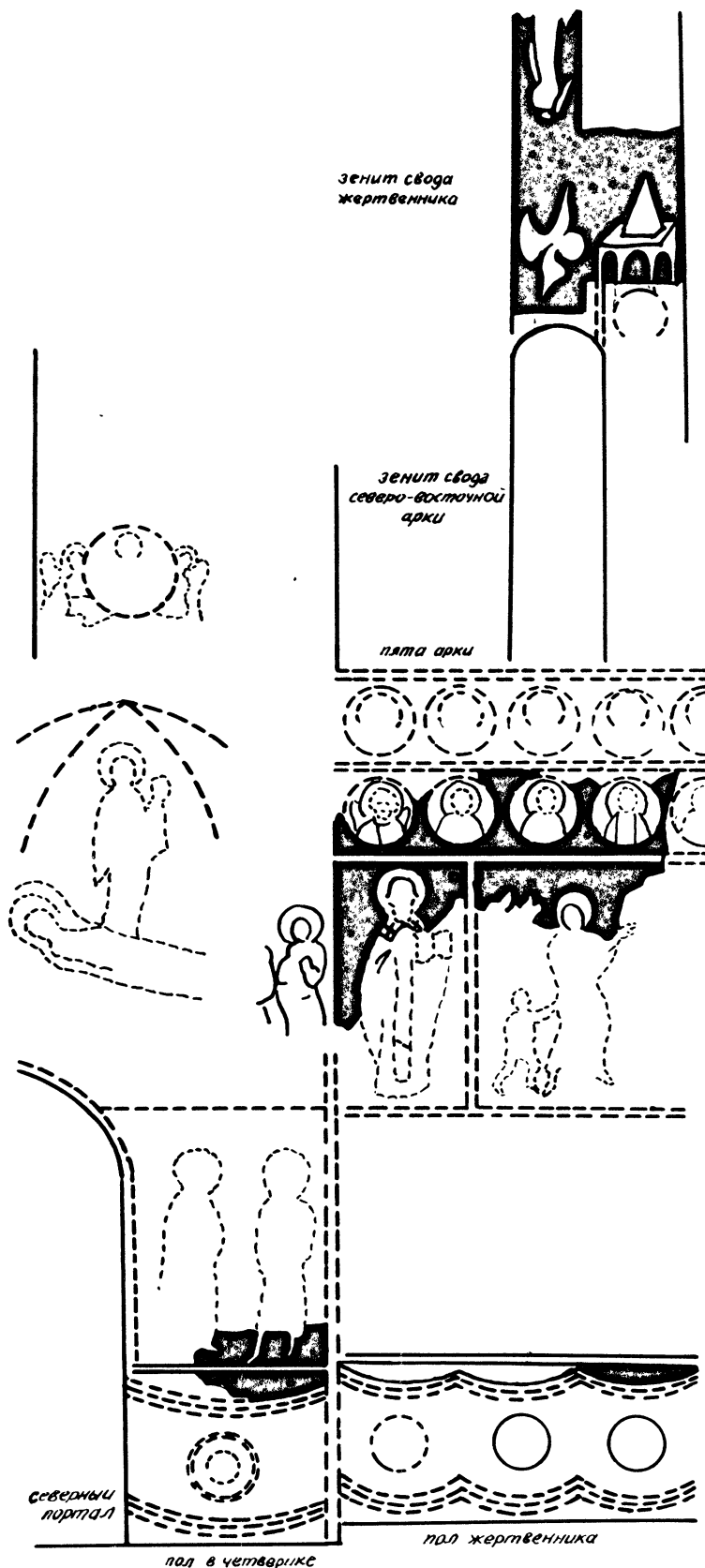
В парусах частично сохранилась фигура евангелиста Иоанна (без Прохора), незначительные фрагменты плата от композиции «Нерукотворный Спас» и небольшой остаток фигуры евангелиста справа от Иоанна, на юго-восточном парусе. Ввиду того, что подпружные арки были надложены почти на метр, плоскость парусов потеряла свою естественную конфигурацию.

Больше всего фрагментов фресок открыто на северной стене, преимущественно в жертвеннике, и они позволяют установить общее распределение по ярусам. В нижнем, первом ярусе жертвенника сохранилось полотно с декоративными кругами, над ними должны были разместиться фигуры в рост (по аналогии с простенком перед иконостасом). В третьем ярусе снизу сохранилась фигура святителя в отдельном обрамлении (Иоанн Златоуст ?), а справа от нее фрагмент композиции «Ангел, ведущий младенца в пустыню».

Выше третьего яруса, между Иоанном Златоустом и окном, расположена в два ряда цепочка медальонов с изображением мучеников (мотив, нередкий в стенописях Болгарии). На крайнем левом медальоне сохранилась надпись: «Оагиос Мамонтос». По мнению В. В. Филатова, здесь представлен цикл календаря.

К предтеченскому циклу относится также роспись свода жертвенника. На северном склоне свода расположена над композицией «Ангел, ведущий младенца в пустыню» сцена «Благовестие Захарии»; напротив, на южном склоне свода — небольшой фрагмент с архитектурным фоном позволяет определить его как «Рождество Иоанна Предтечи». Расположение этих композиций и их иконография близки фрескам владимирского Успенского собора.

На северной же стене, слева от иконостасной стенки, сохранилось три пояса фресок: полотенец, две стоящие фигуры в рост, а выше — остатки крупной композиции «Успение». По мнению В. В. Филатова, «Успение» имело иконографический тип «облачного», поскольку в верхней части



4. Схема росписи северной стены Успенского собора на Городке в Звенигороде

остается много свободного места. Не исключена возможность, что здесь было представлено также «Чудо об Авфонии», поскольку оно присутствует во фреске «Успение» собора Саввино-Сторожевского монастыря, расположенной также на северной стене и, по-видимому, повторившей иконографию рублевской росписи.

Фрески на алтарных столпах не раз публиковались. Здесь размещены: в нижнем ярусе северо-восточного столпа — «Явление ангела Пахомию», на юго-восточном столпе — «Беседа Варлаама и царевича Иоасафа». Выше расположены изображения креста на Голгофе на фоне иерусалимской стены, над ними слева, на северо-восточном столпе — «Флор», справа, на юго-восточном столпе — «Лавр», в медальонах. Над ними — по четыре малых круга с бюстами святых, сохранился лишь фрагмент над Лавром.

Открыты фрагменты полотенец на хорах¹⁴.

Фрагменты открытых фресок позволяют установить точки соприкосновения звенигородских фресок с росписью владимирского Успенского собора — там и здесь в жертвеннике размещен цикл Жития Иоанна Предтечи. Но так как роспись собора во Владимире в значительной степени определялась тематикой древнейшей росписи домонгольского времени, правильным будет заключить, что именно она была первичной и служила в определенной мере образцом для росписи звенигородского собора, а не наоборот. Но уже этим самым ставится под сомнение общепринятая датировка фресок собора на Городке первыми годами XV столетия.

Живопись 1887 года не повторила собою первоначальную систему росписи. Тем не менее, внимательное ознакомление с ней позволяет отметить отражение в ней некоторых сюжетов, восходящих к первоначальной росписи, что не исключает замены некоторых сюжетов другими. Поволение живописи в 1887 году В. В. Филатов связывает с юбилейной датой девятисотлетия Крещения Руси. Рассмотрим ее содержание.

Купол занимает Саваоф с голубем, в барабане — пророки, в парусах — евангелисты. В арке восточного свода — деисус: Христос на престоле, Богоматерь и Предтеча в рост. В конхе алтаря — Саваоф, ниже — «Сошествие Св. Духа», еще ниже — «Тайная вечеря» и «Моление о чаше». В нижнем поясе — творцы литургии: Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Григорий Двоеслов.

В жертвеннике: в конхе Христос в рост, ниже «Распятие», под ним — «Положение во гроб», на северной стене — «Шествие на Голгофу», на южной — «Жертвоприношение Авраама».

В дьяконнике: в конхе — Богоматерь в рост, на южной стене — крупное изображение Георгия в рост (здесь был придел Георгия в честь патрона ктитора храма), ниже — «Величит душе моя Господа» (Коронование Богоматери), еще ниже — «Поцелуй Иуды», «Христос под стражей», «Илья Пророк». На алтарных столпах представлены пророки Захария, Аарон, Исая, Пантелеймон, Давид, Моисей, Елисей, Антоний и Феодосий Печерские, Федор Тирон, Власий, Петр и Афанасий Афонские.

На сводах главного помещения храма: север — «Лестница Иакова», юг — «Неопалимая купина», запад — «Преображение».

Южная стена: в люнете — «Введение во храм», по сторонам от окна — Кирилл Александрийский и Тихон, ниже — «Апостолы у гроба Богоматери».

Западная стена: над хорами в центре — «Воскресение», под хорами «Коронование Богоматери» (центр), юг — «Знамение» и «Скинния Завета», север — «Знамение» и апостолы перед ним.

Северная стена: в люнете — «Рождество Богородицы», по сторонам окна — Митрофан Воронежский и Кирилл и Мефодий.

На восточном простенке над иконостасом — с северной стороны — Николай Чудотворец и митрополит Петр, с южной стороны — митрополит Алексей и Спиридон Тримифунтский.

На западной стороне: юго-западный столп, восточная сторона снизу вверх — Сергей Радонежский, Владимир Киевский, митрополит Иона; на южном простенке — княгиня Ольга. На северо-западном столпе, восточная сторона — Савва Сторожевский, Александр Невский, митрополит Филипп; на северном простенке — Мария Египетская, над нею — киевский митрополит Михаил.

Нет надобности перечислять названия сюжетов, вновь включенных в роспись XIX века, подобно изображению Саваофа в куполе и в конхе алтаря, Митрофана Воронежского и Тихона. Мария Магдалина могла появиться в одну из реставраций XVII века как тезоименитая святая супруги царя Алексея Михайловича — Марии Ильиничны.

Зато следует обратить внимание на такие особенности тематики росписи 1887 года:

присутствие в жертвеннике цикла Предтечи, который имеется во всех росписях Андрея Рублева и Даниила Черного, кроме владимирского Успенского собора также в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря и в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры;

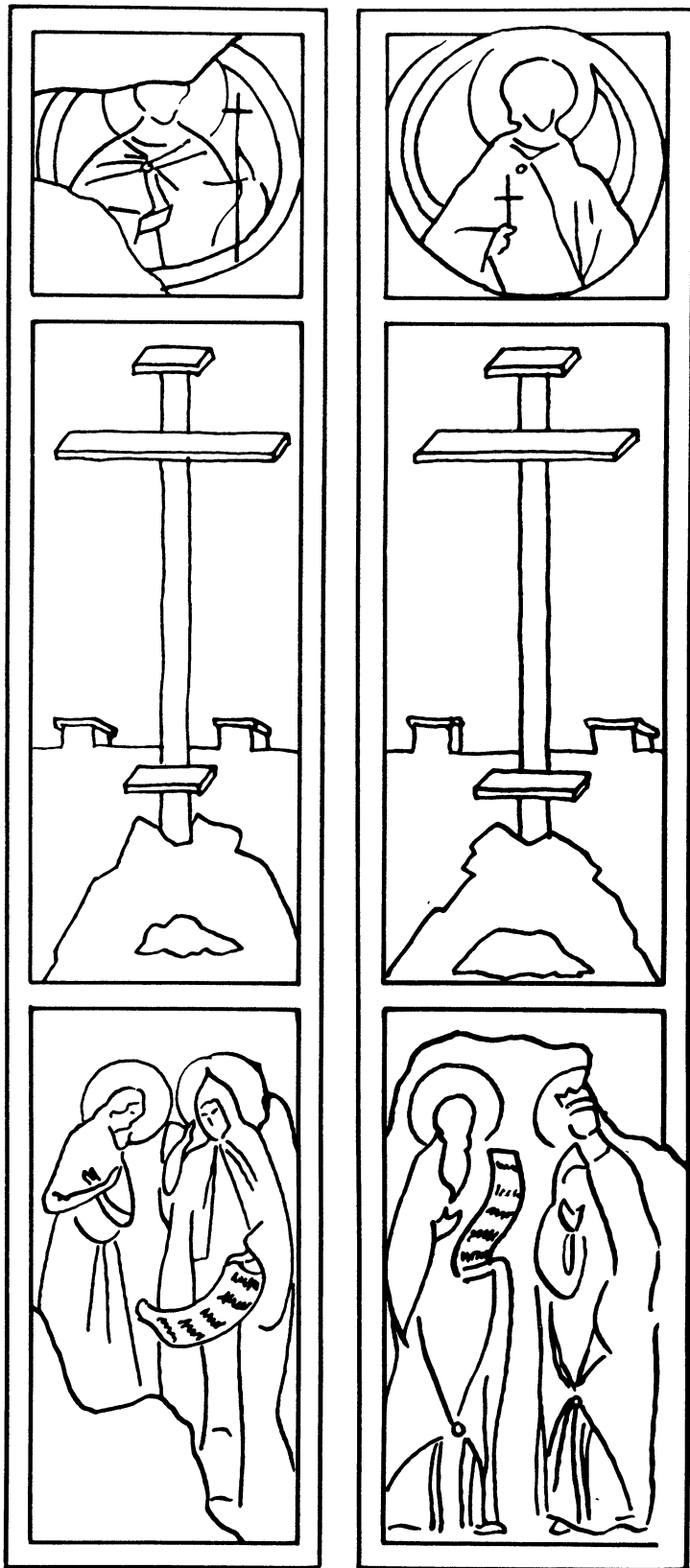
изображение Георгия в рост в приделе Георгия как ктиторское. Позднее придел был ликвидирован;

нечасто встречающееся размещение в алтаре цикла «Страстей», также являющееся характерным для других рублевских росписей. Имеется цикл и в стенописи церкви Петра и Павла в Тырново. Появление «Страстей» должно быть связано с иллюстрацией литургии Иакова — древнейшей литургии восточнохристианской церкви.

Наличие большого количества изображений пророков на столпах в алтаре заставляет предполагать, что они сохранились в качестве реликта от первоначальной композиции «Похвала Богоматери» в конхе алтаря, которая присутствовала, как отметил С. С. Чураков, в росписях круга Андрея Рублева и Даниила Черного.

Изображение среди избранных святых Александра Невского, Владимира Киевского, митрополитов Петра и Алексея известно и по другим памятникам эпохи Рублева. Особое внимание к этим историческим персонажам очевидно и в литературных памятниках той эпохи.

В соответствии с посвящением собора на Городке празднику Успения стенопись, по-видимому, сначала содержала в качестве главной темы



5. Столпы алтарной преграды Успенского собора на Городке в Звенигороде

богородичный цикл. К нему относятся как развитие темы родословия Христа и Богоматери цикл праотцев с прабабой Евой в барабане и ярус пророков, предвозвестивших рождение Христа от Девы. Продолжением темы служит «Похвала Богоматери» в алтаре в окружении пророков; фигура Богоматери в рост в приделе Георгия; богородичные праздники в люнетах и на стенах: Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение (оно, вероятно, размещалось в верхней части алтарных столпов, ныне закрытой иконостасом и потому перенесенной на северную стену), Успение. Существенно отметить, что из праздников богородичных представлены те, которые входят в состав двенадцатых праздников.

Культ Богоматери как покровительницы Москвы определился уже со времени перенесения в Москву митрополичьей кафедры, как наследие Владимира с его кафедральным Успенским собором. Почитание Богоматери особенно возросло после перенесения в 1395 году иконы «Богоматерь Владимирская» из Владимира в Москву.

Размещение на центральном восточном своде деисуса — редкая особенность, вовсе не объяснимая в XIX веке, но понятная в начале XV века, в период сложения высокого иконостаса с деисусом в центре. Можно провести нить к новгородско-псковской иконографии с размещением в XII веке деисуса в алтарной конхе — он находился в этом месте в соборе Юрьева монастыря¹⁵ и в Мирожье. Последствием деисус был вытеснен композицией «Похвала Богоматери». Роспись собора на Городке содержит также ряд других сюжетов чисто новгородского звучания, с ветхозаветной направленностью: «Знамение», «Скиния Завета», «Лестница Иакова», «Неопалимая купина», первосвященники и пророки¹⁶.

Наряду с русскими святыми в стенописи представлены святые восточнохристианской церкви — египетские, сирийские, александрийские, афонские и первоучители славянские Кирилл и Мефодий. Некоторые из них представлены были в Успенском соборе Владимира, другие мы встретим в росписи Саввино-Сторожевского монастыря и на алтарной преграде Успенского собора Московского Кремля. Среди них обычно присутствуют Пахомий с ангелами, Варлаам и царевич Иоасаф Ефрем и Исаак Сирины, Павел Фивейский, Макарий, Антоний Великий, Онуфрий, Феодосий Великий (иногда — Антоний и Феодосий Печерские)¹⁷.

Большинство этих святых мы найдем и в стенописи церкви Петра и Павла в Тырново. Следует обратить внимание, что, несмотря на фрагментарную сохранность тырновской и звенигородской росписей, в этих двух ансамблях имеется целый ряд иконографических параллелей. К их числу следует отнести, кроме обязательных композиций, как Вседержитель в куполе, «Успение», святители в алтаре, также «Явление ангела Пахомию», «Беседа Варлаама и Иоасафа», сцены страстей в алтаре, календарный цикл святых, галерея праотцев, изображение афонских святых.

Можно отметить черты сходства и в декоративном решении. В тырновской и звенигородской росписи предпочтение отдается одиночным или парным фигурам за счет композиций многофигурных. Там и здесь нижний ярус предоставлен фигу-

рам в рост, а в качестве разделительной полосы между вторым и третьим ярусами проходит два ряда цепочки медальонов. Любопытно также отметить сходство декоративного приема обработки цоколя на алтарных столпах мотивом мраморировки в виде набрызгов колера прямо с кисти.

Итак, в содержании росписи и декоративных приемах Успенского собора на Городке отчетливо прослеживается симбиоз трех источников: фресок владимирского Успенского собора, стенописей Новгорода и росписи церкви Петра и Павла в Тырново. Это вовсе не означает, однако, что перед нами механическое соединение разнородных элементов, — влияние, заимствование и т. п. Содержание росписи сравнительно небольшого по размерам храма, не располагающего крупными плоскостями стен, но небольшими простенками, — четкое по программе, емкое по смыслу.

Уже Н. Д. Протасов, издавший впервые фрески алтарных столпов, обратил внимание на заостренность в тематике росписи церковно-политических проблем, почувствовал ее связь с событиями современности¹⁸.

На северо-восточном столпе, как отмечено, внизу представлена сцена «Явление ангела Пахомию». Пахомий Великий почитается церковью как основатель монастырей общежительного типа. Легенда об указании ангела Пахомию оставить отшельничество и создать монастырь с общим житием иноков восходит к истории египетских монастырей в эпоху подъема активности древнехристианской церкви в IV веке, вызвавшей появление таких крупных деятелей, как Константин Великий, Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст (они также представлены в стенописи).

Интерес к этому сюжету в XIII—XIV веках возникает в связи с реформами в области монашеской жизни. Одна из ранних фресок на эту тему появляется в стенописи церкви Петра и Павла в Тырново (около 1236), что связано, как мы отмечали, с подчеркнутой ориентацией на восточнохристианскую церковь в период восстановления Тырновского патриаршества. Сюжет получает распространение на Балканах (например, в Бела церква Янья в Брезове¹⁹), в Южной Италии²⁰, встречается он и в Крыму²¹. Но наиболее широко распространение тема получила на Руси. Фреска «Явление ангела Пахомию» представлена в росписи церкви Рождества на Поле в Новгороде (1390-е). Она нашла себе место в деяниях архангела Михаила, например, в клеймах иконы «Архангел Михаил в деяниях» Архангельского собора Московского Кремля, в одноименной иконе Троицкого собора лавры (XVI в.) и в других иконах этого наименования.

Появление и распространение сюжета на Руси связано с созданием монастырей общежительного типа. Известно, что Сергию Радонежскому было предназначено повторить деяние Пахомия Великого в условиях русской церковной жизни. Из «Жития Сергия» известно, что попытка превращения монастыря в общежительный вначале встретила протест братии, и Сергий вынужден был оставить основанный им монастырь. Впоследствии инициатива Сергия была поддержана константинопольским патриархом, направившим к Сергию посла с дарами — крестом, парамандом, схимой и грамо-

той, призывающей основать общежительный монастырь. Устройство общежительных монастырей вызывалось необходимостью укрепить авторитет церкви в связи с возрастающим ее значением в общественно-политической жизни.

Сцена «Явление ангела Пахомию» показывает, как Пахомий в ветхом рубище, скрестя обнаженные по локоть руки, смиренно внимает облаченному в схиму небесному посланцу с текстом на свитке: «Ангел некий явися Пахомию и рече ему: „еже о себе исправил еси, унше, туне убо седише в пещере“».

Высказывалось мнение, что сюжет отражает особенно близкие отношения князя Юрия Дмитриевича и основателя монастыря на Сторожевой горе, ученика Сергия Саввы²². Но устройство общежительных монастырей в то время было явлением типичным, Юрий, крестник Сергия, не забывал напоминать об этом.

Справа от царских врат на алтарном столпе — фреска «Беседа преподобного Варлаама и царевича Иоасафа», на сюжет эпизода из индийской повести, переведенной еще в XII веке с греческого на славянские языки и уже тогда известной на Руси. Согласно рассказу, преподобный Варлаам проник в царские палаты под видом купца с драгоценностями и сумел внушить царевичу Иоасафу отвращение к благам мира сего, посвятив его в глубины христианского вероучения. Став царем, Иоасаф обращает в христианство свой народ, а затем покидает мир и удаляется в пустыню. На фреске Варлаам и Иоасаф обращены несколько друг к другу, оба одеты в монашеское облачение, у Иоасафа на голове корона. У Варлаама в руках свиток с надписью: «Поведаю ти чадо о бисере бесчени еже есть Христос и зрю тя глубину верою христ...»

Сюжет фрески символически выражает собою идею союза светской и церковной власти, несомненно актуальной в XIV—XV веках. Но так выразительно тема впервые прозвучала в звенигородском соборе, хотя в великокняжеской среде она имела резонанс ранее: умерший в 1393 году сын Дмитрия Донского Иван пострижен с именем Иоасафа. Князь Андрей Углицкий, умерший в 1453 году, был канонизирован как Иоасаф Каменский. Изображение Варлаама и царевича Иоасафа можно видеть на плащанице митрополита Фотия, оно нередки в иконописи, в шитье и миниатюре. В конце XV века эти святые представлены на алтарной росписи Успенского собора Московского Кремля, имеющей программное значение. Фреска собора на Городке становится элементом идеологической программы Юрия, приобретающей значение общегосударственное.

Над фресками представлены триумфальные кресты, а над ними — в медальонах Флор и Лавр. В свое время нами была отмечена причина популярности святых на Руси начиная с конца XIV века. Летописец связывает с днем памяти этих святых событие, непосредственно предшествующее Куликовской битве: собрав свои ратные полки, великий князь «въсхоте... ити в монастырь к Живоначальной Троице и преподобному игумену Сергию... и прииде в монастырь месяца августа в 18 день, на память святых мученик Флора и Лавра»²³. Князь получил благословение Сергия, который дал ему и

иноков Пересвета и Ослябю. С этого исторического момента особенно возрастает культ Флора и Лавра на Руси²⁴.

Почитание Флора и Лавра в Византии связано с их деятельностью как зодчих: святые будто бы построили храм в честь Аполлона, но освятили его в честь Христа и были казнены. Мощи их перенесены в Константинополь, где им поклонялись русские паломники, но открыты они были в Иллирии, и, по преданию, в день открытия мощей прекратился падеж коней²⁵. Культ Флора и Лавра распространился на Балканах, а затем и по всей Руси. В Кремле, построенном Дмитрием Донским, в честь святых воздвигнута надвратная церковь, и ворота получили название Фроловских. Летописец не случайно связал Флора и Лавра с победой на Куликовом поле — конь был главной тягловой силой в крестьянстве, но конница решала исход дела и в сражении. День Флора и Лавра православной церковью празднуется 18 августа, на третий день после Успения — престольного праздника собора на Городке.

Представляет интерес дальнейшее развитие иконографии Флора и Лавра на русской почве — появляется перевод, связывающий святых с «воином из воинов» — архистратигом Михаилом. Икона называется «Чудо о Флоре и Лавре», на ней представлено, как архангел Михаил вручает Флору и Лавру оседланных по-военному коней. Это — один из наиболее распространенных иконографических переводов на Севере, здесь можно было встретить иконы «Флор и Лавр в житии», нигде более не сохранившиеся. В селе Мегрега под Олонцом в честь победы над шведами в 1613 году поставлен храм в честь Флора и Лавра²⁶.

В житийных иконах Флора и Лавра показаны сцены, как святые каменосечцы строят храм, и эта их деятельность находила отклик в душе храмоздателя, каким был Юрий Звенигородский.

Так, может быть, впервые с такой отчетливостью в монументальных росписях Москвы проводится восточноправославная направленность содержания, сочетающаяся с особенностями культа русской церкви.

Формирование концепции восточнохристианских истоков русской церкви становится понятным в свете отмеченной ранее необходимости противостояния агрессии римской церкви. Не говоря уже о прямом натиске на Русь в XIII—XIV веках Тевтонского ордена, в конце XIV — начале XV века южнорусские и западнорусские земли, захваченные Польшей и Литвой, сразу или постепенно попадали вначале под контроль папства, а затем и насильственно окатоличивались. Великий князь Василий Дмитриевич не обладал твердостью характера Дмитрия Донского и делал одну уступку за другой, пока дело не дошло до разрыва отношений с Литвой. Двойственность позиции Софьи Витовтовны осложняла ситуацию, и по-видимому, отчасти результатом этого явилась Флорентийская уния 1448 года. Не признание унии Москвой стало поворотом к исконной русской политике на утверждение православия.

Это хорошо понимал уже Юрий Дмитриевич Звенигородский, умный и дальновидный политик. Он делал ставку на усиление влияния основанных Сергием монастырей, в первую очередь — Троице-

Сергиевой лавры, основывает и сам монастырь на Сторожах. Вот почему в храме княжеского типа, каким был собор на Городке, преобладающей оказывается линия на усиление идеологической роли русской церкви, а наряду с этим утверждение авторитета восточного православия, с которым Русь была связана уже половину тысячелетия.

Вовсе не случайной оказывается общность программы росписей тырновской церкви Петра и Павла и звенигородского Успенского собора. Напомним, что первая роспись церкви Петра и Павла появилась в период борьбы с Латинской империей, объединившей одной целью Болгарию, Никейскую империю и восточную церковь. После завоевания православных стран турками, Россия принимает на себя роль продолжателя этой идеологической линии.

Объединительную миссию Москвы и ее значение как оплота православия понимал уже митрополит Петр, и это особенно выпукло показал митрополит Киприан в составленном им «Житии Петра». Идея русской церкви как хранительницы православия в дальнейшем станет одной из центральных в идеологической жизни Москвы. Одним из этапов развития этой идеи следует рассматривать содержание стенописи Успенского собора на Городке, выражающей собою некие глубинные процессы развития Русского государства.

К моменту создания росписи звенигородского собора русское искусство имело свои сложившиеся традиции декоративного решения стенописи. Тем более обращает на себя внимание ряд элементов сходства декоративного плана опять-таки с росписью тырновской церкви Петра и Павла при всем их, на первый взгляд, очевидном несхождении. Параллель отмечается, например, в предпочтении одиночных фигур святых в рост в нижнем ярусе (в русских стенописях XIV—XV веков этот мотив становится редким), в архитектонике решения стены путем перехода от одиночных фигур к тематическим композициям, а затем к медальонам, расположенным в один или два яруса²⁷; в чередовании ярусов заметно стремление дать устойчивость фигурам нижнего ряда с возрастанием динамики фигур и круговых ритмов вверх. Там и здесь художник перетягивает концы монашеской мантии узлом спереди, не без изящества; фигуры держат в руках развернутые хартии; используется редкий прием имитации полилитии набрызгами и т. п.

Фрески были высоко оценены в художественном отношении и тогда, когда были известны только росписи на алтарных столпах, дошедшие с утратами. После открытия новых фрагментов при реставрации группой В. В. Филатова среди них оказались участки росписи большого живописного достоинства. Исследование фресок с лесов, в процессе работы, позволило составить представление о технике выполнения стенописи и последовательности проведения работ. В. В. Филатовым подготовлена публикация и сдана в печать, автор любезно разрешил мне использовать материал в настоящей монографии, за что я приношу ему большую благодарность. Часть наблюдений извлечены из моей диссертационной работы, когда я имела возможность тщательно ознакомиться с росписью алтарных столпов.

Техника выполнения фресок хорошо прослеживается на изображениях в медальонах Флора и Лавра. Рисунок выполнен по сырому жидкоразведенной желтой охрой и уточнен по контуру серой рефтью. Графья наблюдается только по окружностям и очень тонка. Все участки имеют подмалевок рефтью разного тона, самый густой — на фонах. Фон был прописан, по-видимому, интенсивным сине-голубым цветом, который сохранился в недавно открытой стенописи Саввино-Сторожевского монастыря (также в росписи алтарных столпов), в Успенском соборе он полностью утрачен. Красочная палитра построена в основном на сочетании синих фонов и охряных нимбов, красновато-коричневых, зеленых и оливковых тонов разной градации светосилы и притененности и производит впечатление живописных сочетаний, разнообразных в цвете, но хорошо согласованных между собою колористически. Техника живописи во многом приближается к иконе.

Одежда пишется в три пробела, самый верхний более светлый, иногда слегка подкрашен; прорисовка, как и в иконе, дается обычно в цвете основной прокладки слегка сгущенным, тени незначительно затенены. Лиццо написано по темно-охристому с зеленоватым оттенком санкирю, охрение положено плотным слоем с плавными переходами тонов и белильными движками на выпуклых местах. Красочный слой в ликах и руках большею частью утрачен, поскольку он положен на связующем в технике темперы при завершении работ, по уже подсыхающей штукатурке. Тонкий слой грунта не допускал длительности работы.

Полуфигуры Флора и Лавра написаны уверенно, образы несут в себе большое духовное содержание. О них можно было бы сказать словами летописца, современника Андрея Рублева и Даниила: «Ни ласканию повинуся, ни прещения (угроз) бояся». Флор и Лавр вписаны в медальоны на фоне трех радужных кругов, они облачены в одеяния патрициев и держат крест в несколько манерно изогнутой руке (жест чрезвычайно характерен также для тырновских фресок).

Несмотря на утрату лика, образ Флора производит впечатление внутренней энергии. В незначительное по размеру пространство круга художник прекрасно вписывает поясную фигуру, свободно драпируя ее в малиново-красный плащ, связанный на груди узлом и спадающий широкими, энергичными складками. На плече — шитое золотом оплечье. Плащ накинут поверх голубовато-зеленоватого хитона, переходящего в серо-голубой рукав с золотыми поручами. Широким и свободным жестом Флор держит в отставленной в сторону левой руке крест — знак мученичества, правая рука поднята к груди (по выражению иконописцев — «молебна»). Пространство вокруг фигуры этим как бы раздвигается, плечи кажутся шире из-за небольшого размера головы, и вся фигура Флора с расширяющимися книзу складками плаща выглядит монументально.

Образ Флора полон внутренней силы и достоинства, благородства осанки и изящества движения, фигура вписана в круг, не утрачивая ощущения пластичности формы. Богатую полихромную взаимно контрастирующих и мягко стармонированных

дополнительных тонов создает цветовое решение фрески с сопоставлением синего цвета фона, золотистого нимба, красной и голубой одежды на фоне серовато-синего и голубовато-зеленого кругов славы. Энергичная манера письма, сильная пластика формы — все это знакомо нам в произведениях Даниила, который написал, по общему мнению, все композиции северо-восточного столпа.

Живопись правого, юго-восточного столпа несет на себе все признаки рублевских писем. Лавр — младший брат Флора. В его чертах много юношеской нежности. Покатые плечи и легкий, еле уловимый поворот головы, более сдержанное движение рук раскрывают в нем скорее спокойную грацию, чем волю и энергию, как у Флора. Одежда написана в легких и нежных тонах: зеленовато-голубой плащ накинут поверх розово-оранжевого, неяркого цвета хитона с золотистым оплечьем. Складки описаны энергичными линиями того же цвета, что и одежда, — без прибавления черной краски, но сгущенного по тону. В тенях цвет сохраняет свой основной тон без добавления притенения, что придает живописи особенную легкость и прозрачность.

Абрис головы очерчен четким контуром, образующим в середине закругленную линию правильной формы окружности, переходящую затем в волнистые пряди волос по сторонам. По коричневой «раскрышке» охрой намечены отдельные пряди волос.

Лицо и шея написаны мягко и нежно (плавью), без подчеркивания контура. Теневые места образуются светло-зеленым санкирем, по которому положено теплое охрение. Черты лица прорисованы коричневыми линиями — не замкнутыми и непрерывными, но легко брошенными мазками в виде подвижных, сходящих на нет линий. На выпуклых местах блики положены короткими белильными отметками. Глазное яблоко выделено голубоватым мазком, что создает впечатление голубых глаз.

Лицо Лавра худощавое, в обрамлении густой шапки вьющихся волос, с тонкими чертами; замечательно состоянием задумчивости, погруженности в себя и строгой сосредоточенности. Маленький рот крепко сжат. Взгляд не фиксирован в определенном направлении, но прищуренность глаз, смотрящих из-под слегка приподнятых бровей, придает взгляду особенную, пристальную зоркость.

Непринужденность осанки, переданная едва уловимой асимметрией плавной линии плеч, изящное движение рук, горделивая постанка головы, наконец, волнующий контраст физической незрелости и чистоты облика юноши с его нравственной силой — все это создает образ большой глубины и тонкости психологической характеристики.

Расположенные ниже кресты на Голгофе, как мы полагаем, уходили за иконостас.

Медальоны с изображением Флора и Лавра, как и расположенные над ними более мелкие медальоны в виде радужных концентрических кругов, создавали впечатление парения, перекликаясь с полукружиями арок и сводов. Нижние парные композиции с фигурами в рост воссоздавали чувство устойчивости столпа.

В композиции «Явление ангела Пахомию» Пахомий предстает в убогой одежде пустынножителя —

милоты, едва прикрывающей тело и оставляющей обнаженными руки и ноги. Заостренной реалистичностью фигура Пахомия напоминает Предтечу из деисусного чина владимирского Успенского собора, хотя фреска плохо сохранилась. Представший перед Пахомием ангел облачен в одежду «великой схимы», в которой «всякая плоть спасается», указывающую на высшую степень монашества. Она состоит из мантии — верхней одежды монаха, не имеющей рукавов и облегающей все тело, за исключением головы. По объяснению Симеона Солунского, это одеяние означает «всепокрывающую силу божью», «строгость, благоговение и смирение монашеской жизни». Головной убор «великой схимнической одежды» составляет кукуль, похожий на общемонашеский клобук с тем различием, что он имеет остrokонечный верх и пять вышитых красных крестов, чтобы «этим знаменем отгонять спереди и сзади нападающих на нас». Одежда Пахомия и ангела — темно-зеленого цвета, в верхней части как будто подцвеченная золотистым цветом.

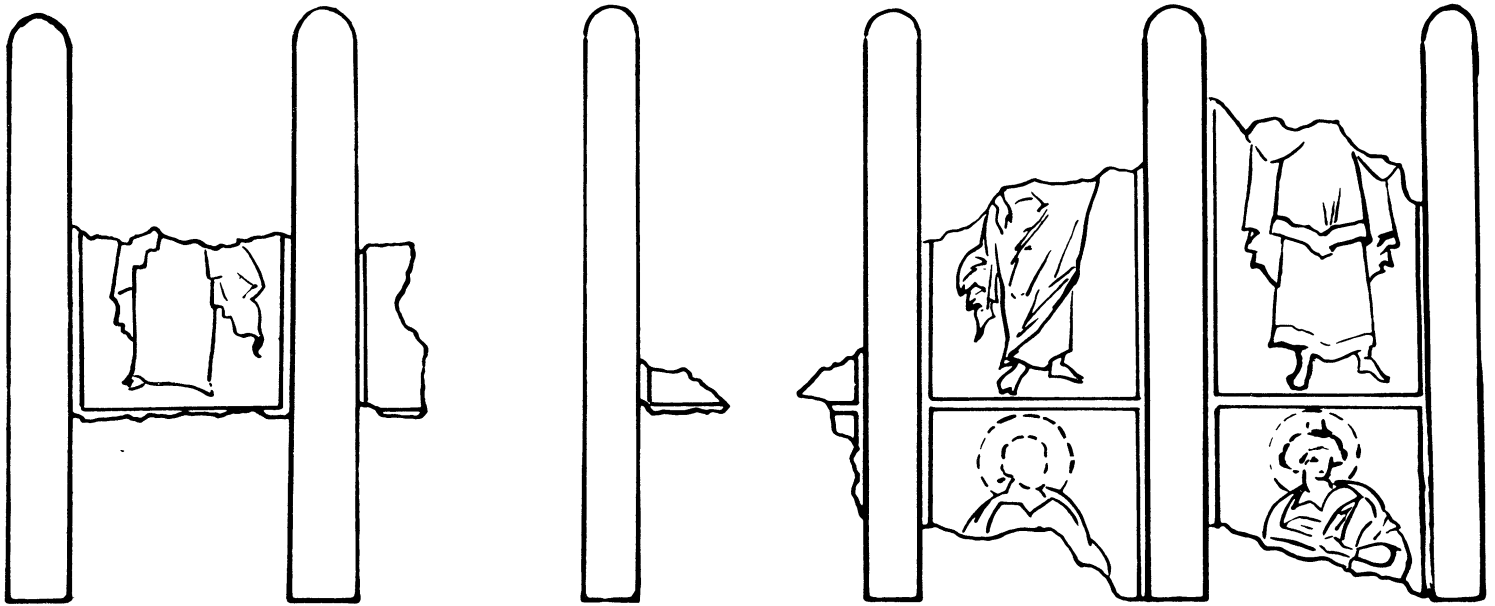
Всклоченные волосы Пахомия, запавшие глаза, худоба тела создают образ отшельника, контрастируя с юной фигурой ангела.

В согласии протекает беседа преподобного Варлаама и царевича Иоасафа. Варлаам имеет вид старца, убеленного честными сединами, с длинной, слегка завивающейся книзу бородой. Вид его преисполнен благообразия. В фигуре молодого царевича выражено почтительное согласие, его обрамленная кудрями голова увенчана короной. Варлаам и Иоасаф облачены в монашеские одежды зеленовато-коричневых и золотисто-зеленых тонов с тонкой градацией цветовых переходов. Наброшенная поверх испода мантия перевязана узлом, как это можно видеть в искусстве XIV—XV веков Византии и на Балканах. Здесь также на фигуру Иоасафа в верхней части как бы падает отблеск золотистого цвета — «фаворского света»²⁸.

Характерны для Рублева гибкие упругие линии, не без изящества обрисовывающие торс фигур. Сцена полна поэтичности и душевной теплоты, особенного чувства достоинства и возвышенности образов.

Несмотря на фрагментарность композиции «Успение» и предтеченности цикла, они представляют несомненный интерес. Цикл Предтечи дополняет наше представление о росписях владимирского собора и позволяет говорить о своеобразии трактовки сюжета. В «Успении» уцелела правая группа с плачущими женами, ангелом и апостолом Павлом. Выразительна сцена оплакивания с выражением отчаяния в заломленных руках женщин, одетых в разноцветные одеяния. Отголоски этой сцены мы найдем в иконе «Успение» Успенского собора Московского Кремля.

Важнейшей особенностью росписи является удивительно тонкое чувство связи с архитектурными формами, тектоника общего решения, что вполне выявляется в стенописи алтарных столпов. Тонким ритмом пронизаны изображения праотцев и пророков в барабане, в них чередуются фигуры в стремительных движениях, сложных и динамических, с более спокойными и уравновешенными. Хотя не дошло здесь ни одной целой фигуры, уцелевшие фрагменты поражают выразительностью, красо-



6. Схема расположения росписи барабана Успенского собора на Городке в Звенигороде. Зарисовка В.В. Филатова

той и совершенством, подобно обломкам античных статуй. Это наиболее смелая и свободная по выполнению живопись великих мастеров.

Замечателен, например, фрагмент фигуры верхнего яруса барабана с изображением праотца (сохранился от пояса до ног). Стопа левой ноги дана в повороте, правая в фас, с отделенным большим пальцем, как у апостола Павла в иконостасе Троицкого собора (наблюдение В. В. Филатова). Поскольку мы вопреки установившемуся мнению считаем Павла произведением Даниила, о чем пойдет речь дальше, можно считать, что и здесь видна его работа. Артистично исполнен рисунок кисти руки со свободно опущенными, несколько безвольными пальцами и чуть отделенным мизинцем — отчасти напоминает аристократичный жест в «Автопортрете» Ван Дейка. Пузырящийся конец плаща исполнен необычно живописно, хотя в основном использованы две краски — зеленовато-коричневая и серо-голубая. Тончайшие наслоения цвета один на другой создают впечатление легкой и прозрачной ткани.

Необычна, подобная блестящему экспромту, полуфигура пророка Даниила в нижнем ярусе трибуны.

Воспользуемся описанием этой фрески В. В. Филатова. Даниил представлен в маленькой шапочке поверх пышных, коротко подстриженных волос. Его торс дан в сложном развороте — голова и левое плечо повернуты влево, а торс вправо. Широкие плечи пророка задрапированы многослойными одеждами с оплечьем золотистой охры. Рукав был ярко-синего цвета. Рука согнута в локте, кисть чуть приподнята. От кисти руки, пальцы которой чуть сжаты и плотно сомкнуты, сохранился только изысканно красивый контур. Положению всей фигуры придана порывистость. Шея прорисована округлыми выпуклыми линиями, подобно тому, как это мы видим у царевича Иоасафа, отчасти напоминающая и Спаса Звенигородского чина.

Пророк Даниил в византийском и древнерусском искусстве обычно выступает молодым щеголем, представленным во фронтальной статуарной позе. Здесь, в барабане звенигородского собора, Даниил предстает с непринужденностью светски изысканных манер. Художника не заботит возможность получить упрек в увлечении изысканной мирской модой в образе холеного великосветского красавца, видимо, он может с уверенностью рассчитывать на понимание со стороны своего окружения. Типична для Рублева постановка фигуры, прочная посадка головы на полной, расширяющейся книзу шее с низким вырезом платья зигзагообразной формы, «достоверность» свободного и верного рисунка, характерная красочная гамма из сочетания золотистых, синих и зеленоватых холодного оттенка тонов.

Но все же великолепие этой эффектно-броской внешности, ранее неизвестной в произведениях Рублева (она свойственна была скорее произведениям Даниила), вовсе не является самоцелью, как самоутверждение некоего идеала земной красоты (лик, к сожалению, почти вовсе утрачен), образ полон внутреннего душевного и духовного порыва.

Ничего хотя бы отдаленно похожего в русской живописи не было, заметно отличается этот образ и от более ранних произведений Андрея Рублева, хотя фигуру Даниила мог создать только он. В новом качестве выступает и творчество Даниила Черного.

Такого рода виртуозность не могла явиться «из ничего». Даже если мы допускаем, что московский двор ничем не уступал любому европейскому двору, Москва никогда не гналась за блеском моды. Иконы русских князей, например Бориса и Глеба, пишутся обычно в современных княжеских одеждах — простых и удобных: на нижнюю одежду накинуто корзно, и только шитая кайма показывает их княжеское достоинство. Еще Святослав удивил спутников Константина Багрянородного, представ

перед ними в белой полотняной рубаше. Правда, судя по портретам Василия Дмитриевича и Софьи Витовтовны на саккосе Фотия, на них уже было достаточно всякой мишуры, но покрой оставался прежний, кафтан у князя не опускался ниже колен, и ноги в наговицах были свободны в движениях.

То, что сумели показать художники в изображениях пророков, свидетельствует более всяких изложенных нами выше выкладок об исчезнувших, канувших в Лету, как принято выражаться высоким стилем, страницах биографии великих русских живописцев. Если бы от всей античной скульптуры осталась одна Венера Милосская, мы и по ней могли бы судить об ушедшей эпохе греческой классики: о высочайшем художественном вкусе и профессионализме, о культе целомудренной красоты нагого тела, об отношении человека того времени к божеству и к идеалу.

Так же многое становится нам очевидным из ничтожных остатков дивно прекрасной росписи звенигородского храма, как из разбитой аттической вазы. Никакие «образцы» не могли бы послужить художникам поводом для воплощения их представлений о красоте, величии, о широте духа пророков, ведущих беседу с самим Господом Богом, если бы они не были достаточно хорошо знакомы с земным воплощением небесной иерархии, каким являл себя двор «боговенчанного» византийского императора, наместника Бога на земле. Вопреки прямой угрозе нашествия османов, придворная жизнь византийской столицы отличалась в то время особенной пышностью, сочетая в себе чисто восточную роскошь с рыцарской куртуазностью. Русские с возмущением видели, что крупные суммы, посылаемые в Византию на ремонт храмов и на организацию отпора завоевателям и стоившие Руси больших жертв, шли на совсем другое. Искусство самой Византии пронизывается новым для нее духом, это хорошо видно на фресках Мистры, в которых религиозные мистерии уподобляются нередко массовым городским увеселениям, подобно позднеготическим или ранневозрожденческим росписям Италии или Франции. Эти веяния времени не прошли мимо творчества художников Москвы.

Мы видели, как раскрепостилось искусство художников после их первой поездки на Балканы и в Византию, когда они могли посмотреть на свое искусство как бы со стороны, расширить собственные возможности. После этого, как мы полагаем, были созданы Звенигородский чин и «Троица». Это гениальные произведения, но в них еще видна тесная зависимость от иконописной школы, ограничивающей возможности самовыражения художников. Совсем новые качества выступают в росписи владимирского Успенского собора, отмеченные нескрываемым стремлением к своеобразному «реализму». Звенигородские росписи являются новым этапом, в них духовность выступает в светском облике, хотя и сохраняет не индивидуальный, но типический характер. Не послужил ли для таких существенных перемен новый внешний толчок в биографии художников?

Обратим внимание на одну примечательную особенность содержания фресок: здесь представлены в основном сюжеты, на которых фиксирует главное внимание в своем «Ксеноксе» иеродиакон

Троицкого монастыря Зосима. Среди них — богородичные влахернские реликвии, глава Флора и Лавра, Неопалимая купина, «чудо о жидовине при Успении Богоматери», «гробы Давида и Соломона» и т. д.

Русские деятели культуры не раз отправлялись в паломничество к истокам православия, в Святую землю. Эти поездки становились настоятельной необходимостью также ввиду усиления тяги к «реалистическому мышлению». Ничто так не укрепляло религиозные чувства в эпоху средневековья, как паломничество, общение с «историческими» местами и реликвиями стран христианского Востока. Если в условиях русской действительности евангельская и библейская история для массы населения всегда оставалась не больше, чем преданием, совсем другое дело на Востоке, где можно видеть «трапезу Авраамову, на ней же угости святую Троицу Авраам под дубом Мамврийским», воочию увидеть и прикоснуться к Ноеву ковчегу, видеть камень, на котором Христос беседовал с Моисеем на «горе Синайстей», и т. п. Эти «реальные» впечатления, о которых так заботилась вселенская церковь, имели гораздо большее значение для умонастроения паломников, чем об этом было принято судить до сих пор. И несомненно, особую притягательность имели паломничества для иконописцев.

Зосима написал свои записки после второй поездки, около 1420 года²⁹, и художники вряд ли могли видеть их до росписи звенигородского собора. Но создается впечатление, что на канву уже осуществленных росписей, которые могли быть известны иконописцам, накладывалось новое, свежее и сильное впечатление от собственных поездок художников в Царьград и в Святую землю. Зосима совершил поездку дважды, Епифаний, Федор и Игнатий — иконописцы и церковные деятели высокого ранга бывали в Царьграде и на Святой земле не раз. После того, как мы высказали уверенность, что Даниил и Андрей бывали в Болгарии и Константинополе в 1390-х годах, нам является еще более «смелая» мысль о том, что Андрей и Даниил, занимавшие в социальной иерархии как иконописцы не менее высокое положение, не ограничились одной поездкой, как не ограничился одним приездом на Русь и Феофан Грек.

Нельзя отрицать, что Андрей Рублев и Даниил Черный создавали свои бессмертные творения, движимые глубокой и искренней верой, той верой, которая, по словам Исаака Сирина, «не есть основное исповедание, но та мысленная сила, которая светом утверждает сердце». Эта вера звала художников в центры православия и одновременно в центры мировой культуры, где они черпали для себя источники вдохновения.

Мы привыкли сводить пути развития искусства к таким абстрактным понятиям, как «влияние», «заимствование» и т. п., как будто все эти понятия существуют в качестве субстанций, обладающих способностью самостоятельного функционирования в некой среде «вообще». С виду разумно-осторожные, эти понятия в действительности мало научны, поскольку они ни о чем не говорят и ничего не доказывают. Есть живые люди и конкретные исторические обстоятельства, и если мы пытаемся реконструировать суть, так ли важны ошибки в

деталей. Все наше рублеведение основано или на гипотезах без достаточных обоснований, или на подсчетах с линейкой в руках, но это не помогает нам заметно продвигаться вперед, создалась явно застойная ситуация. Виной этому, на наш взгляд, преимущественно является как раз дефицит гипотез, которые выдерживали бы историческую проверку.

Уже И. Э. Грабарь и В. Н. Лазарев ощущали необходимость персонифицировать художественные явления, и они смело распределяли произведения между художниками. При этом была непомерно раздута, до потери чувства реальности, фигура Феофана Грека, возникла почти мифическая личность Прохора с Городца, которому было приписано большое количество икон, и в нем считали возможным видеть учителя Рублева³⁰. Едва ли не на последних ролях оказался Андрей Рублев, а Даниил «возникал» лишь при установлении авторства владимирских фресок.

Но эти наслоившиеся одна на другую в трудах большого количества авторов версии — так, будто все это уже не гипотезы, а реальные факты, — исторической проверки не выдерживают. Исследователям ничего не остается делать, как искать новые пути, ошибаться, поправлять себя и других, искать новые аспекты.

После всех оговорок я и считаю возможным предложить гипотезу о том, что Андрей Рублев и Даниил Черный были в странах православного Востока не один, а два раза, а Даниил, возможно, и больше. Кроме приведенных выше аргументов, представим себе такую, вполне возможную картину.

В 1411 году в Царьград отправляется свадебная процессия, а это всегда обставлялось весьма широко. Вместе с княжной Анной ехала большая свита, в ее составе — знатные, уважаемые и почтенные люди. Пока нам известно лишь, что в составе этой свиты был иеродиакон Зосима, возможно был и Елифан Премудрый.

В те времена было принято привозить в подарок и в качестве приданого не только ценности материальные, но еще более и художественные — на Русь везли иконы греческого письма, а в Константинополь — русские³¹.

Среди икон русского письма, которые как раз и должны были воочию показать просвещенной константинопольской придворной публике, что Русь — вовсе не провинция, а равный партнер Царьграда, были почти наверное и лицевые рукописи типа Евангелия Успенского собора и Евангелия Хитрово, иконы письма Андрея Рублева и Даниила Черного. Вероятнее всего, кроме икон Спасителя и Богоматери были также иконы Троицы уменьшенного размера (тут М. В. Алпатов, утверждающий, что «создание Рублева так и осталось неизвестно за пределами Московской Руси», может и ошибаться). И опять-таки, как факт вполне возможный, эти иконы преподносили византийскому императору Мануилу Палеологу и его сыну Иоанну сами художники, как преподносили они иконы великому князю, а потом и царю в Москве.

Итак, гипотеза наша может показаться весьма проблематичной, но и вполне вероятной. Она не совсем беспочвенна, поскольку основывается на вполне реальных, известных по историческим параллелям фактах.

Не в этом ли мы найдем объяснение тем весьма ощутимым переменам, которых отличают роспись в звенигородских храмах как в тематике, так и в художественных образах. В самой Византии трудно найти произведения, в которых столь совершенно синтезировались бы чистота и гармония стиля вместе с чисто светской изысканностью, зримой гармонией, элегантностью образов.

Русская государственность, русская церковь, русское искусство выходили на международную арену как равный партнер самой Империи. Эти крупные выводы являются после внимательного ознакомления с фресками Успенского собора на Городке Звенигорода, их «прочтения». Становится ясной невосполнимость потери ансамбля фресок храма, от которого уцелело лишь немного.

РОСПИСЬ СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ САВВИНО-СТОРОЖЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В ЗВЕНИГОРОДЕ

Несомненно, в ближайшие годы после завершения работ в соборе Успения на Городке была начата роспись собора Саввино-Сторожевского монастыря, которую можно датировать около 1420 года. Независимо от М. А. Ильина мы пришли к тому, что стенопись звенигородских храмов выполнялась как раз в то время, когда Юрий Дмитриевич Звенигородский из-за предстоящих споров о праве на престолонаследование прочно обосновался в своем уделе — Звенигороде. Нас не убеждают, однако, предложенные М. А. Ильиным даты построения каменных храмов Звенигорода, а также мотивы активной строительно-художественной деятельности — показать себя «рачительным хозяином», в этом, несомненно, есть элемент социологического упрощения.

Время создания каменного храма Саввино-Сторожевского монастыря неизвестно. Сам монастырь был основан учеником Сергия — Саввой по инициативе Юрия Дмитриевича в конце XIV столетия.

Большинство событий, связанных с деятельностью Юрия Звенигородского, летописи последовательно умалчивают, они разбросаны по разным источникам. В 1550 году по заданию митрополита Макария было составлено «Житие Саввы Сторожевского» иноком этого монастыря Маркеллом¹. На этот источник полностью полагаться нельзя, но сообщаемые в нем сведения поддаются проверке на основании других материалов. Такую работу проделал С. В. Страхов, и в результате этого история монастыря получила достаточную определенность².

С. В. Страхов отметил, что можно доверять сведению Маркелла о том, что монастырь уже существовал до похода Юрия на камских болгар в 1399 году, когда Юрий будто бы получил от Саввы благословение, исходя из расчета биографических сведений о Савве³. После того, как поход закончился большой победой, Юрий дал Савве «села много и имени довольна на строение монастырское». Это подтверждается жалованной грамотой Юрия Дмитриевича 1404 года: «Язь дал Пречистой в дом на Сторожи отцу своему, игумену Савве села свои...»⁴.

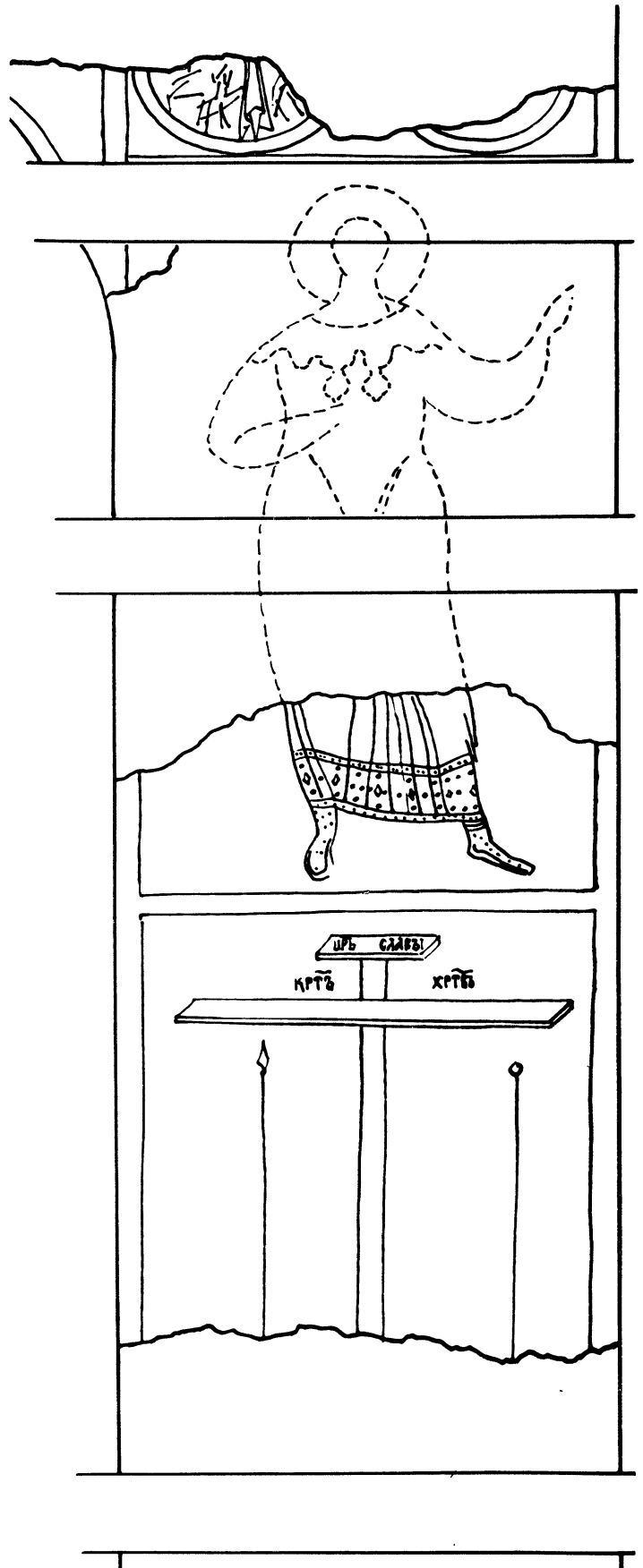
Справедливо предполагается, что тогда и начата была постройкой каменная церковь вместо существовавшей изначала деревянной⁵. Судя по тому, что Савва был похоронен в 1407 году уже в каменном храме⁶, собор в это время был достроен. Дата 1405—1406 года поддерживается большинством исследователей⁷. Она вполне согласуется и с предложенной нами версией о происхождении благовецкого иконостаса из собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря.

В отношении архитектурных форм храм является как бы переходным от храмов конца XIV века к тому типу, который представлен Троицким собором Троице-Сергиева монастыря, продолжая линию развития храма-монумента со ступенчатым покрытием. Как отмечено Б. А. Огневим, система построения храма совсем иная, чем в Успенском соборе на Городке⁸, но и сходство Рождественского собора с Троицким, как отмечает Г. К. Вагнер, «чисто внешнее»⁹. В Рождественском соборе еще сохраняется традиционное соответствие фасадных членений внутренним, от чего отказываются мастера, строившие Троицкий собор, иной и модуль построения. «Приемы построения композиции обоих зданий столь различны, что сооружение их разными артелями несомненно», — пишет автор¹⁰.

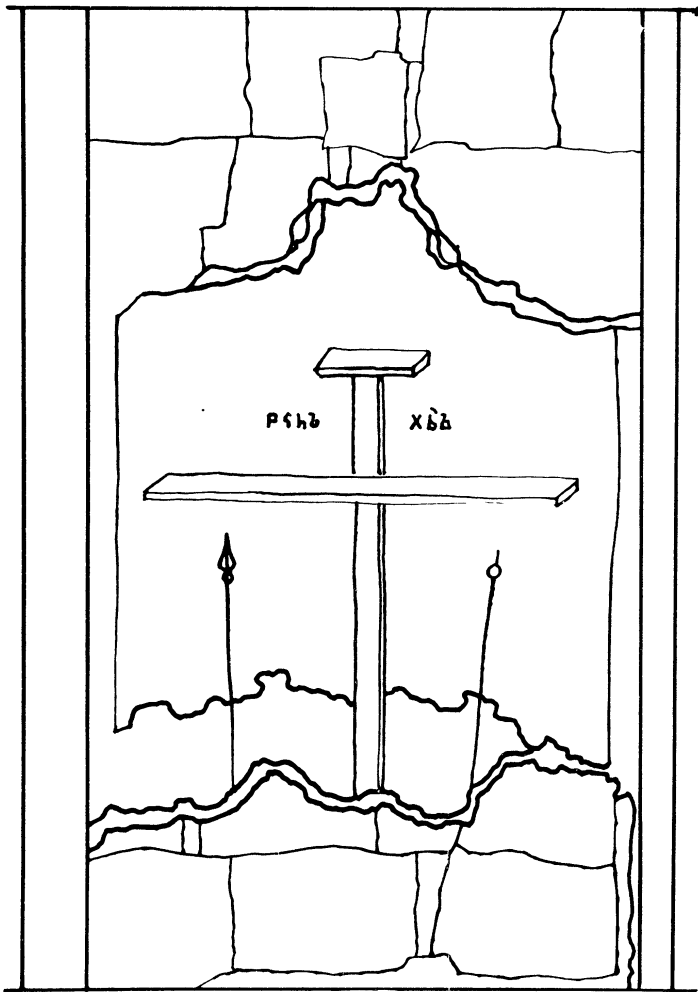
В Рождественском соборе сохранилась первоначальная каменная алтарная преграда, связанная с созданием нового иконостаса с фигурами деисусного чина в рост. Преграда сохранила древнюю роспись с изображением преподобных и пустынножителей в рост, выше, на алтарных столпах, как и в Успенском соборе на Городке, находится изображение Триумфального креста — по форме совершенно аналогичное. Над ними были написаны фигуры в царских или патриаршеских одеяниях в рост, в отличие от медальонов собора на Городке, а над ними — парные медальоны небольшого размера, занимающие ширину столпа.

В настоящее время установлено, что белокаменная стенка преграды толщиной 0,54 м и высотой 2,24 м (выше она надложена кирпичом в XVI — XVII вв.) до росписи ее фресками имела профилировку в виде пилястр с капителями и архитравом, а это подразумевает, что вначале предполагалось, что она будет открыта для обозрения. При росписи храма пилястры (или полуколонки?) были сбиты¹¹. С аналогичным случаем мы встречались в соборе Андроникова монастыря. Это подтверждает предположение о том, что храм был расписан не сразу после построения, а спустя десять — пятнадцать лет.

Фрески были открыты в 1913 году и по сходству с успенскими фресками были отнесены к началу XV века; эта дата и принята в изданиях¹². В. И. Вздорнову принадлежит интересная находка — запись о фресках алтарной преграды в рукописи первой половины XVII века из собрания Отдела рукописей Государственной Российской библиотеки¹³. Приведем ее полностью: «Во святой и великой лавре преподобнаго отца Саввы Звенигородцаго соборныя церкви Рождства пресвятыя Богородицы первое стенное писмо на левкасе вместо иконнаго писма. Та церковь писана: от царских дверей справую страну Арсений Великий, а иных святых лиц не видно, а против леваго клироса от царских дверей



7. Схема росписи северо-восточного столпа. Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Звенигород



8. Схема росписи юго-восточного столпа. Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Звенигород

писаны: Антоний Великий, Павел Фифейский, преподобный Анофрей Великий, по нем преподобный Марко Фраческий афинянин, а та церковь писана в княжение великого князя Георгия».

Г. И. Вздорнов справедливо полагает, что приписка, хотя и поздняя, появилась в стенах Саввино-Сторожевского монастыря и принадлежит лицу компетентному. Но можно ли опираться на нее, как на исторический документ, достоверный во всех сообщаемых им подробностях? Запись сделана спу-

стя два века после выполнения фресок. Автор приписки ошибается уже в том, что помещает Павла Фивейского вслед за Антонием Великим, тогда как совершенно очевидно, что Павел Фивейский представлен в росписи третьим. Эту фигуру нельзя спутать ни с какой другой, поскольку он всегда представлен в плетеной из камыша характерной одежде; именно так и в таком же иконографическом типе Павел Фивейский представлен в тырновской росписи. А так как Марк Фраческий обычно изображен нагим, с повязкой из травы вокруг бедер, то рядом с Антонием Великим стоит Онуфрий Великий. В начале XVII века, конечно, надписи еще сохранились и их мог бы видеть автор записи, но в то время фрески алтарной преграды были уже закрыты иконами местного ряда, и писец пересказывает или монастырское предание, или запись, сделанную по воспоминанию, не вполне точную¹⁴.

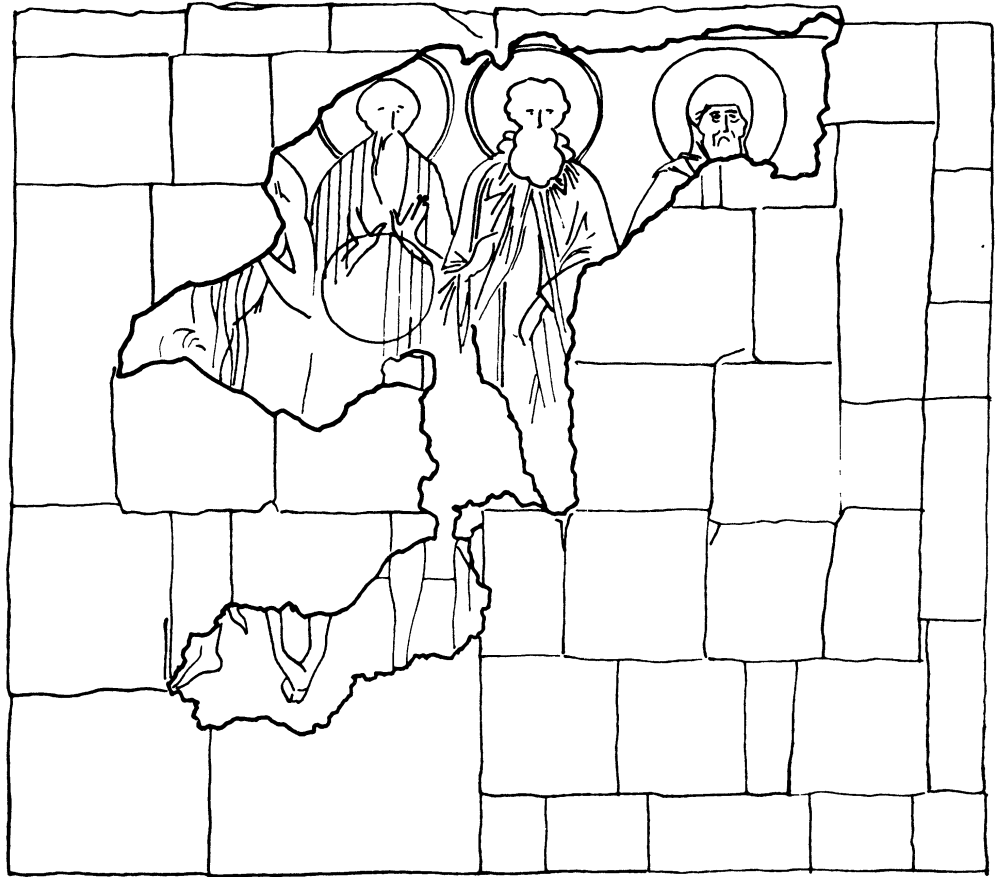
Еще менее можно основываться на приписке в той ее части, где говорится, что «та церковь писана в княжение великого князя Георгия». Подборка Г. И. Вздорновым сведений о титулатуре Георгия Дмитриевича как «великого князя» имеет существенное значение вообще, но не как основание для датировки росписи именно тем отрезком времени, когда Георгий — Юрий имел на это формальное право. В стенах Саввино-Сторожевского монастыря это имя всегда было окружено пиететом ктитора монастыря, а в XVII веке было уже безопасно именовать его великим князем, поскольку острога фамильной распри потеряла свое значение, как потеряла уже в XVI веке, в момент написания Маркеллом жития Саввы. Можно поставить под сомнение вывод Г. И. Вздорнова о датировке фресок Рождественского собора 1425—1434 годами также и на основании того, что в годы открытой борьбы Юрия за престол ему уже было недосуг заниматься благоукрашением храма Саввино-Сторожевского монастыря. Другое дело в период времени после 1417 и до 1425 года, когда он демонстративно сделал местом пребывания Звенигород.

Таким образом, с нашей точки зрения, поздняя датировка рождественских фресок неприемлема, но и прежняя, ранняя, должна быть отклонена. Мы, следовательно, возвращаемся к той точке зрения, что Андрей Рублев и Даниил Черный после завершения росписи собора на Городке расписали собор Рождества Богородицы около 1420 года.

Современное состояние памятника затрудняет определение автора фресок. Но так же недостаточно данных утверждать, что «в росписи преграды... принимал участие даже не ученик Рублева, не его сотрудник, а весьма далекий последователь, искусство которого тяготеет больше к середине, чем к началу XV столетия»¹⁵. Как раз с фресками владимирского Успенского собора роспись Рождественского собора вполне сопоставима, а фигура Антония Великого имеет особенно большое сходство. И если нельзя утверждать непосредственное авторство во фресках Рублева, то участие Даниила более чем вероятно.

Что касается фигур неизвестных святых над Триумфальными крестами, как и самих крестов, — это, бесспорно, стилистически однородные явления с росписями собора на Городке, вплоть до сходства применяемых пигментов, техники выполнения и

9. Схема росписи алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. Звенигород.



палеографии надписей. Вряд ли живописцы артели иного состава стали бы так рабски подражать живописи и композиционному решению расположенного рядом храма с росписью Рублева и Даниила. Фигуры на алтарных столпах в царских одеяниях знакомы нам уже по росписи владимирского Успенского собора, и нужно попытаться определить, кому из подвижников церкви предоставлено столь ответственное и почетное место.

Можно предположить, что первые изменения в интерьере Рождественского собора произошли в XVI веке, когда иконостас был взят отсюда в Благовещенский собор. Не случайно иконы иконостаса этого собора датировались XVI веком¹⁶. В XVII веке, когда царь Алексей Михайлович обратил на монастырь внимание в связи с предпринятой им кампанией по освобождению Смоленска, здесь были произведены крупные строительные работы с возведением каменных стен, башен, построением царских и царицыных палат, придела Саввы Сторожевского при соборе и т. п., были возобновлены и росписи. Работа произведена в 1650 году крупной группой иконописцев под руководством царского иконописца Степана Григорьева Резанца с участием костромичей Василия Ильина и Семена Павлова, ярославцев Ивана Филатова (Филатьева), Константина Ананьина и московскими кормовыми иконниками большей статьи¹⁷.

Мы несколько раз говорили о том, что по отношению к древним памятникам в стенописной практике было в обычае придерживаться старого плана росписи. Это издревле существовавшее правило приобрело значение почти политической программы в XVII веке в связи с тем, что с обостре-

нием социальной борьбы в искусстве посадских городов появилась тенденция критической оценки в иносказательной форме деятельности правящей феодальной верхушки — царя и патриарха¹⁸. В противовес этому была выдвинута консервативная программа «возобновления» древних памятников зодчества и стенописи с сохранением первоначальной, древней программы росписей. В Успенском соборе Московского Кремля это приняло характер буквальной перерисовки композиций и воспроизведения их заново (стенопись 1642 года). Так понималась в это время роль Москвы как хранительницы ортодоксального православия. Об этом сообщает И. Е. Забелин: «В этих случаях, при необходимых возобновлениях, старина всегда строго придерживалась своих старых образцов, какие существовали на порушенных местах, и обыкновенно воспроизводила их, относительно стенописи, в полной точности, если и не ту же черту, то всегда с соблюдением первоначального состава изображений. Восстанавливая эти изображения, иконописцы прежде всего снимали с оставшихся очертаний точные прорисы, затем покрывали стену грунтом-левкасом и снова по ней пролагали рисунок снятой прорисы, по которому и производилось иконо- или стенописание в собственном смысле, то есть изобразительная раскраска очертаний»¹⁹.

Как обстояло дело с росписью Рождественского собора 1650 года? В то время, спустя всего двести с небольшим лет, стенопись рублевского времени была, конечно, в основном своем составе сохраненной, хотя и имела повреждения от времени. Естественно допустить, что иконописцы должны были следовать ей, как они это и делали во многих

других случаях. Обратимся, однако, к самим росписям, в настоящее время освобожденным от записей и загрязнений.

Здесь мы встретим, с одной стороны, подтверждение приведенного правила, а с другой — мы столкнемся и с некоторыми неожиданностями. Решить прямо вопрос о том, что все сюжеты повторены, мы не можем, ввиду того, что отдельные композиции, в частности ктиторские патроны, все же заменялись. Поэтому придется присмотреться к стенописи 1650 года внимательнее.

С первого взгляда нас, казалось бы, ожидает разочарование: стены и своды храма заполняет столь типичная для XVII века система росписи с изображением таких циклов:

на сводах — двенадцатые праздники;

в лонетах — сцены из апокрифического жития Богородицы;

второй ярус сверху — Акафист Богородице;

третий сверху — цикл цветной триоди, в который вклинились: на южной стене — Рождество Христово, на северной — Успение (на том же месте, как в соборе на Городке), на западной над порталом — Рождество Богородицы;

в нижнем ярусе — Вселенские соборы.

Согласно посвящению храма Богородице, здесь подробно развернуты богородичные циклы, более подробно, чем в Успенском соборе на Городке, поскольку и размеры храма крупнее.

Почти в этом составе представлена тематика росписи в Успенском соборе Московского Кремля (1642), где работали многие из тех же иконописцев, что и в Звенигороде (1650). Относительно Акафиста предполагается, что впервые цикл в полном составе представлен в стенописи Ферапонтова монастыря. «Система росписи, — пишет И. Е. Данилова, — подобная ферапонтовской, в русских церквях более ранней поры не встречается. Прообраз ее приходится искать главным образом в сербских и болгарских храмах XIII—XIV веков, в которых были очень популярны богородичные темы»²⁰. Не столь определенно пишет Т. Н. Михельсон, отмечая, что в русской письменной традиции Акафист Богородице известен с XI—XII веков, но остается вопросом, «сложилась ли иконография Акафиста в Ферапонтове или еще раньше в памятниках, не дошедших до нашего времени»²¹.

В куполе традиционно представлена фреска Вседержителя; в барабане — праотцы и Ева²². Их изображения присутствуют также в соборе на Городке. В конхе алтаря — «Похвала Богоматери», на алтарной арке — пророки со свитками. Эти сюжеты реконструируются также в составе рублевских росписей по Троицкому собору и Успенскому собору на Городке.

В жертвеннике устроен придел Иоанна Предтечи с композициями жития, в том числе и «Изведение Предтечи ангелом в пустыню», несомненно присутствовавший во владимирском Успенском соборе и в соборе на Городке.

С южной стороны устроен придел Николая Чудотворца с изображением этого святого в конхе. В соборе на Городке придел посвящен патрону ктитора храма — Георгию; изображение Николая Чудотворца в Успенском соборе Звенигорода располагалось на восточной стене.

Из одиночных святых следует отметить присутствие Владимира Киевского и Александра Невского — эти святые имеются и в соборе на Городке, в стенописи XIX века. Случайно ли такое совпадение в росписи XVII и XIX веков? Едва ли.

Киевский князь в это время (XV в.) рассматривается как общий предок князей, что служило делу единения. В «Задонщине» есть такие слова: «Братие и князи русския, гнездо есмя великого князя Владимира Киевского»²³. Как патрон великокняжеской семьи почитался и Александр Ярославич Невский, князя стали официально почитать после якобы чуда восстания Александра Ярославича из гроба перед Куликовской битвой»²⁴.

Конечно, некоторые святые были включены вновь, как, например, патрон царя Алексея Михайловича Алексей Человек Божий, представленный в росписи дважды, или Михаил Малейн — соименный святой отцу царя Михаилу Федоровичу. Однако невозможно отрицать наличие ряда композиций, несомненно унаследованных в XVII веке от первоначальной росписи. При внимательном рассмотрении их окажется, несомненно, значительно больше.

Дает ли это право говорить о том, что циклы — акафистный и Вселенских соборов также перешли в стенопись 1650 года от древней росписи?

Исследуя росписи на тему Вселенских соборов в XV веке, Г. В. Попов, отмечая их присутствие в Волоколамском соборе, высказал предположение, что они могли находиться и на алтарной преграде Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря²⁵.

Что касается Акафиста Богоматери, то напомним, что тема представлена в иконе «Похвала Богородицы» московского Успенского собора конца XIV — начала XV века²⁶. Неизвестно, в каком отношении она стоит к стенописи этого храма, появление ее есть основание связывать с пребыванием на митрополичьем столе Киприана. Если первоначальная роспись церкви Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря уже имела в своем составе акафистный цикл и цикл Вселенских соборов, что отрицать мы уже прямо не можем, неизвестно, появились ли эти циклы впервые в росписи на почве Звенигорода или они в это время уже имелись в московском Успенском соборе (доаристотелевом).

В пользу того, что Акафист и Вселенские соборы уже были в Рождественском соборе сначала, могут свидетельствовать такие факты, как тесные связи Руси с Византией и Балканами именно в рублевское время. Позднее, с падением Византии, они уже не были столь непосредственны и систематичны. Обратим в связи с этим внимание на то, что цикл Вселенских соборов имелся в церкви Петра и Павла в Тырново — в нартексе²⁷.

Так или иначе, мы имеем достаточно оснований для того, чтобы допустить возможность присутствия в изначальном плане росписи Рождественского собора рублевского времени основного состава фресок, который в 1650 году был лишь повторен. Вывод этот, конечно, требует дальнейшего тщательного обоснования. Но если он подтвердится, это коренным образом изменит наш взгляд на творчество Андрея Рублева и Даниила Черного не только в отношении их личного вклада в историю



10. Зарисовка стенописи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. Звенигород.

отечественного искусства как живописцев, но и покажет их роль в сложении русской иконографии монументальных росписей, оказавшейся жизнеспособной на протяжении всего последующего периода развития стенописи в России.

Можно себе представить, насколько обогатится представление о путях развития древнерусского искусства в последующее время, насколько расширится представление о мире образов Андрея Рублева и Даниила Черного. И если удастся установить, что иконописцы XVII века — Степан Григорьев Резанец и Василий Ильин добросовестно, как это описывает И. Е. Забелин, старались воспроизвести композиции Андрея Рублева и Даниила (а имена авторов росписи им были, конечно, известны), можно по этим копиям изучать композиционные принципы живописи рублевского времени, принципы декоративного оформления интерьера. Тем самым откроется новая перспектива в исследовании на научной основе творчества Рублева и Даниила.

В свое время мы отмечали благотворное влияние на стенописцев XVII века дионисиевской палитры, рублевского рисунка и композиции²⁸. Особенно сильное воздействие искусство Рублева оказало на одного из талантливейших живописцев XVII века, костромича Василия Ильина, который в расцвете своего дарования погиб от морового поветрия²⁹. В его творчестве видна поистине рублевская свобода и изящество, тяга к реализму, психологичность образов. Напомним его изумительный цикл Апокалипсиса в Богословском приделе церкви Троицы в Никитниках (Москва), паперти церкви Николая Надеина в Ярославле, росписи паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, папертей костромских храмов Троицкого собора Ипатьевского монастыря, церкви Воскресения на Дебре. Работа в Саввино-Сторожевском

монастыре, непосредственное общение с произведениями Андрея Рублева и Даниила стали для этого талантливейшего художника середины XVII века огромным творческим стимулом.

Многое из приобретенного им в этой работе он сумеет передать своему наиболее одаренному ученику — великому художнику Древней Руси Гурию Никитину.

Так восстанавливается преемственность поколений художников России на протяжении трех столетий, что не могло не оказать своего положительного влияния на уровень мастерства, на художественные достижения искусства.

Некоторые композиции собора Рождества Богородицы несут на себе явственную печать иконографии и рисунка Рублева, как сцена «Успение». Решение композиции не вполне идентично «Успению» собора на Городке — там она вытянута по вертикали, соответственно плоскости стены, здесь имеет горизонтальную протяженность. Но элементы иконографии, как присутствие ангелов среди апостолов, оплакивающие жены и т. п., — родственны, рисунок проникнут чисто рублевским изяществом. Стоит обратить внимание на расположенную напротив, на южной стене композицию «Рождество Христово» со сценой избиения младенцев по приказу царя Ирода, близкую одноименной композиции Троицкого собора лавры. Если обе восходят к рублевской росписи, что весьма вероятно, нельзя пройти мимо того факта, что социально острая тема царя Ирода, получившая широкое распространение в живописи XV—XVII веков как красноречивое иносказание, вошла в русскую живопись в творчестве Андрея Рублева и Даниила Черного. Совершенно очевидно, что стенопись собора Рождества Богородицы не должна пройти мимо внимания исследователей творчества художников, как это было до сих пор.

Уцелевшие фрагменты изображения пророков (или патриархов?) на алтарных столпах показывают тот же вкус к роскоши, который проявился уже в иконостасе Благовещенского собора и владимирского Успенского собора в изображении архангелов из деисусного чина. Шитая камнями и жемчугами кайма во фреске и в иконописи имеет почти идентичный рисунок — из крупных камней треугольной формы, с более мелкими по краю. Интерес к нарядности одеяния заметен уже в иконостасе Благовещенского собора. В иконе «Благовещение» шитое оплечье у ангела почти идентично с оплечьем юного пророка на южном алтарном столпе собора Рождества Богородицы: на фреске край ворота украшен фестонами, от которых в середине спускаются вниз завершения в виде сердечника. В «Благовещении» такая кайма украшает плечо ангела и подол хитона. Это своего рода «визитная карточка» или как бы вторая половина разорванного листа бумаги. Одна эта деталь убедительно свидетельствует в пользу того, что благовещенский иконостас в Рождественском соборе находился в своей родной среде. В пользу этого говорит и созвучие изумительных по интенсивности синеголубых одежд Богоматери из чина и колористически-насыщенной стенописи храма.

Вернемся к содержанию росписи собора Рождества Богородицы.

Мы видели, с какой отчетливостью провозглашена во фресках Успенского собора на Городке идея о союзе светской власти и церкви, о политическом значении монастырей, о восточнохристианских истоках русской православной церкви. Звучание этой программы значительно усилено в росписи Саввино-Сторожевского собора. На самом виду показаны крупнейшие авторитеты восточной церкви. Панорама Вселенских соборов придает теме вселенское звучание. Акафист и цикл Протооевангелия активно развивают богородичную тему, как патрональную для Московского княжества. В царственной роскоши одеяний библейских персонажей находит свой отзвук возрастающая пышность богослужения, откровенно соседствующая с убожеством риз монашествующих подвижников церкви.

Так, скромный с виду монастырский храм вырастает в одно из звеньев развития идеи государственного строительства России с зигзагами его реальных путей, осмыслением роли Москвы.

В стенописи Рождественского собора Андрей Рублев и Даниил Черный решали крупные задачи, для чего они использовали не только опыт русского искусства, но и искусства стран восточнохристианского мира. Созданная художниками программа стенописей стала на последующие триста лет идеологической программой государственного строительства, выражением центральных идей русской церкви, исповедующей убеждение в верховном, божественном патронате России.

РАБОТЫ В ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОМ МОНАСТЫРЕ

На протяжении тридцати лет своей творческой жизни Андрей Рублев и Даниил Черный были связаны в своей работе с Юрием Дмитриевичем Звени-

городским. Начало положено было в 1390-х годах созданием иконостаса Успенского собора на Городке. Прошло около десяти с небольшим лет, и они написали иконостас для Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря (Благовещенский иконостас). В последние десять лет их жизни эта связь была особенно прочная. Начиная примерно от 1417 года они расписали подряд два храма в Звенигороде. Наконец, их последний труд также связан с ктиторовством князя Юрия — создание иконостаса и стенописи Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря.

Юрий закончил давно задуманные им работы по благоуукрашению звенигородских храмов. Крестник Сергия, он постоянно поддерживал отношения с Троицким монастырем, тем более что он был расположен на пути в принадлежащий Юрию Галич. В 1422 году совместно с князем Владимиром Андреевичем Серпуховским, на земле которого находился Троицкий монастырь, и при активном участии игумена Никона состоялось торжественное открытие мсцей Сергия Радонежского. В этом же году было предпринято строительство каменного храма «помоганием христоробивых князей» и в особенности Юрия, названного в житии Никона «великодержавным», его же рука «простерта къ строению паче всех беаше» (см. гл. 6). С этого времени и на последующие двадцать пять лет Троицкий монастырь стал крупной опорой в борьбе Юрия Звенигородского, а затем и его сыновей за московский великокняжеский стол.

Монастыри располагали большими материальными средствами и возможностями для воздействия на ход усобицы, к их помощи прибегали и московские князья (к Кирилло-Белозерскому и Ипатьевскому монастырям).

Юрий был, несомненно, не только дальновидный политик, но и подлинный ценитель искусства. Видя приближение художников к старости, он пожелал, чтобы они выполнили еще одну видную работу, оставив о себе добрую память. В этом его намерения совпали с желанием Никона, который настоял на приглашении иконописцев, несмотря на тяжелейшие условия голода и морового поветрия. О Никоне нередко можно прочесть, что, вопреки нестяжательству Сергия, он охотно принимал щедрые вклады от знатных лиц селами и деньгами. Но без этого нельзя было затевать ни строительные, ни художественные работы, и мы можем только благодарить судьбу за то, что они смогли свершиться.

Возникший в гуще политической борьбы и социальных невзгод, храм пережил их, выдержал и осаду монастыря интервентами в 1608—1610 годах и сохранился до наших дней, как одно из замечательных творений древнерусского зодчества и живописи.

Троицкий собор представляет собою уже знакомый нам в раннемосковском зодчестве тип белокаменного храма, с кубическим телом здания, динамически переходящим путем ступенчатых арок, снаружи оформленных закомарами килевидной формы, в широкий башнеобразный барабан¹. Стены извне декорированы лентой орнамента из трех поясов, средний украшен перевязанными между собою крестиками.

Окна барабана — крупные, вместо обычных восьми — десять, что создает более благоприятные условия для лучшей освещенности интерьера. Необычна особенность конструкции — наклон стен к центру, достигающий до 45 см, что создает впечатление устремленности вверх, не в ущерб устойчивости. Наклон начинается выше арок порталов и потому остается незаметным; наклонены и четыре квадратных пилона, переходящих в арки параболической формы. По убедительному мнению исследователя памятника В. И. Балдина, эти особенности архитектуры могут быть объяснены желанием создать наиболее благоприятные условия для размещения и осмотра живописи². Снаружи над западным порталом предусмотрено устройство крупного киота и размещение фрески, по-видимому — Троицы, которой посвящен храм. Хоры отсутствуют, что способствует впечатлению единства внутреннего пространства.

При построении храма была сооружена каменная алтарная преграда. Здесь, на высоте двух метров кладка преграды выложена из белого камня блоком того же размера, что и в кладке стены, но уже не только в среднем промежутке между столпами, как в Саввино-Сторожевском монастыре, но и в боковых участках между столпами и стеной. Выше идет кирпичная надкладка более позднего времени³.

Первоначальная каменная алтарная преграда Троицкого собора имеет следующие особенности. Кладка ее не примыкает вплотную к столпу, но отстоит от столпа на 2 см, благодаря чему между кладкой и столпами образуется зазор. Строители храма, оставляя промежуток между столпом и преградой, имели целью предотвратить возможность деформации столпа от давления кладки преграды при нагрузке иконостаса.

Заслуживает внимания также вторая особенность алтарной преграды Троицкого собора. На лицевой стороне преграды, в верхней части, по сторонам в углах имеются выступы в виде высеченных на верхних блоках импостов, на которых должны крепиться тябла иконостаса. Существующая ныне конструкция иконостаса и сейчас еще своими боковыми вертикальными столбами, примыкающими к южной и северной стороне, опирается на консоли древней каменной преграды. Эта деталь подтверждает, что замена легкой сквозной преграды массивной каменной стенкой была вызвана конструктивными соображениями дать надежную опору для крупных, тяжелых икон. Впоследствии эту роль принимает на себя тело иконостаса.

Иногда приходится сталкиваться с мнением, что преграда Троицкого собора не имела росписей и даже не была оштукатурена. Штукатурка на ней была, и фрагменты ее видел В. И. Балдин. Конечно, она имела роспись. Фрагменты росписи сохранились и в проемах окон.

Таким образом, в Троицком соборе изначально был задуман высокий иконостас, который и сохранился до нашего времени с известными перестройками⁴. Хотя письменные источники сообщают только о подписи храма стенным письмом, совершенно ясно, что тогда же был создан иконостас. Как обычно, мастера выполняли стенопись летом, а иконы — зимою.

О СТЕНОПИСИ ТРОИЦКОГО СОБОРА ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА МОНАСТЫРЯ

Роспись храма, выполненная Андреем Рублевым и Даниилом Черным, до нашего времени не сохранилась. Церковь была расписана около 1425—1427 годов, но в 1635 году стенопись была заменена новой. Лаврский летописец записал: «...а старое письмо в ней обветшало, что было подписано при игумене Никоне»⁵. Однако и на росписи XVII века во время реставрационных работ, произведенных в 1949—1952 годах⁶, было обнаружено три слоя записей. Местами живопись XVII века утрачена вместе с грунтом. Ее опись, однако, сохранилась, она была составлена в 1777 году позолотчиками при поновлении стенописи собора (см. Приложение 1—16).

Таким образом, С. С. Чураков, задавшийся целью найти в позднейших росписях отражение плана рублевской стенописи⁷, имел перед собою значительный круг материалов: участки стенописи XVII века, описание стенописи конца XVIII столетия, а также круг аналогов, которые в той или иной степени могли примыкать к рублевской традиции. Среди них на первом месте стоят: роспись Успенской церкви Волотова поля XIV века, ферапонтовская роспись, фрески московского Благовещенского собора и другие.

Стенописи Троицкого собора XVII века автор уделяет первостепенное внимание, не без основания полагая, что иконописцы получили задание повторить не только содержание, тематику росписей, но и композиции, поскольку в большинстве из них заметно отражение стиля XV века.

В XVIII веке Андрей Рублев и Даниил Черный были канонизированы, как местночтимые святые, а в «Житии Сергия» и в «Житии Никона» говорилось о росписи Троицкого собора этими иконописцами.

Особый интерес С. С. Чураков проявляет к росписи собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря Звенигорода из-за близости иконографического плана к росписи Троицкого собора⁸.

Автор внимательно рассматривает фрески Троицкого собора по узлам. В стенописи купола и барабана С. С. Чураков правильно усматривает следование новгородской традиции: в изображении кроме архангелов также серафимов и в появлении праотцев (в Спасе на Ильине праотцы представлены вместе с пророками). На московской почве праотцы появляются в стенописи московского Успенского собора, что автор объясняет силой традиций, восходящих к Рублеву и его эпохе. На сходство с росписью этого храма мы обращали внимание при рассмотрении системы росписей Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря.

Будем следовать за автором в разборе иконографии, произведенном весьма внимательно. Отмечая, что для стенописи XVII века характерно размещение в алтаре композиции «О тебе радуется» или «Великий выход», С. С. Чураков замечает, что присутствие в росписи Троицкого собора «Похвалы Богородицы» сближает ее с кругом более ранних памятников, начиная с Ферапонтова монастыря. Напомним, что эта композиция имела, по-види-

тому, в позднейших поновлениях живописи Рублева в Успенском соборе на Городке и в рождественской росписи Звенигорода. Размещение ниже «Похвалы» Евхаристии также свойственно памятникам скорее дорублевского времени — если в XVII веке ее и помещают, то не на восточной, а на западной стене. Столь же необычно размещение в алтаре цикла Страстей, и мы на это указывали выше. Кроме Петропавловской церкви в Тырново он имеется только в церкви Федора Стратилата и Спаса на Ильине. В XVII веке страсти включены в роспись алтаря стенописи церкви Николы Надеина, расписанной в 1640—1641 годах (Ярославль) артелью ярославских, костромских и московских иконописцев под руководством Иоакима (Любима) Агеева. Этого художника, вместе с Василием Ильиным, С. С. Чураков и считает руководителем работ по возобновлению стенописи Троицкого собора в 1635 году. Можно говорить скорее о влиянии рублевской системы росписи Рождественского и Троицкого соборов, удержанной в стенописи художниками XVII века, на стенопись ярославского храма, чем наоборот. С. С. Чураков обращает внимание на близость композиции «Снятие со креста» с иконой на эту тему из иконостаса рублевского времени, объясняя это тем, что «мастера, прежде чем сбить со стен фрески Андрея Рублева и Даниила Черного, каким-то образом их фиксировали. То же ощущение следования мастерами XVII века рисунку композиций XV века не оставляет нас и в следующем ярусе»⁹. Здесь представлена «Служба святых отец», хорошо знакомая по иконографии новгородских росписей XIV века и ранее. Композиция «Собор Богоматери» на западной стене алтаря в стенописях XVII века не встречается, она есть в Ферапонтове, замечает автор, и «звучит как перепев песни XV века. Особенно созвучны античные по духу олицетворения „Земли“ и „Пустыни“, держащие в руках вертеп и ясли»¹⁰.

Целиком соглашаясь с наблюдениями и выводами С. С. Чуракова, сделаем небольшую поправку, которая, однако, подтвердит главную мысль автора. Композиция «Собор Богоматери» имеется в той же стенописи ярославской церкви Николы Надеина, находится она в алтаре Благовещенского придела, занимая всю низкую, но широкую конху. Здесь также обращают на себя внимание олицетворения «Земли» и «Пустыни», поражающие красотой и правильностью рисунка и сходством с этими же фигурами в «Страшном суде» владимирского Успенского собора. Но это прямое подтверждение догадки С. С. Чуракова о том, что перед тем, как сбить фрески, их каким-то образом фиксировали. Любим Агеев и Василий Ильин, похоже, буквально копировали рублевскую живопись и потом использовали копии в своей последующей работе. Недаром икона «Собор Богоматери» (или же «Рождество Христово») была популярна в искусстве костромичей и ярославцев — напомним прекрасные иконы этого наименования в церкви Воскресения на Девре в Костроме и иконы ярославских музеев¹¹.

Большой интерес представляет роспись жертвенника после раскрытия живописи XVII века. Здесь в конхе представлена полуфигура Предтечи, в его руке — чаша с младенцем Христом. Эта фреска восстанавливалась во всех трех рублевских

росписях, где в жертвеннике представлены фрагменты композиций жития Предтечи (владимирский Успенский собор, собор на Городке и Рождественский собор Звенигорода). В своде — святители в рост в кругах. В соборе на Городке на стене — Иоанн Златоуст в рост, над ним — полуфигуры мучеников в кругах. План декоративного оформления жертвенника почти совпадает.

Еще более примечательна роспись нижележащих участков стены жертвенника, где на северной стене показаны сцены страстного цикла «Сон учеников в Гефсиманском саду» и «Поцелуй Иуды», на южной стене около иконостаса — «Явление Христа Марии Магдалине», а в апсиде — «Встреча Лукою и Клеопой Христа по дороге в Эммаус» и «Беседа в Эммаусе». В нижнем ярусе — фигуры архидьяконов в рост.

С. С. Чураков обратил внимание на то, что сюжеты посмертных явлений Христа в жертвеннике встречаются в Архангельском соборе Московского Кремля, и они могут быть связаны с рублевской росписью, которая оказала на них влияние¹². Мы добавим к этому такие примеры, более близкие рублевскому циклу, как стенопись главного алтаря Благовещенского собора Московского Кремля, где показано «Явление Христа Марии Магдалине», «Явление Христа апостолам на море Тивериадском» и «Явление Христа на пути в Эммаус». Фрагмент композиции «Явление Христа на пути в Эммаус» есть также в жертвеннике церкви Петра и Павла в Тырнове, в росписи, относящейся к 1392 году, в которой, как мы полагаем, участвовали московские мастера. Следовательно, существовала определенная традиция размещения сцен посмертных явлений Христа в жертвеннике и алтаре, она восходит к болгарским стенописям и распространилась в памятниках рублевского времени и в памятниках московского круга, связанных с рублевской традицией. Ни о какой «случайности» или «совпадении» говорить не приходится. Вероятнее всего, эта тематика связана с композициями страстного цикла.

Роспись дьяконника содержит в алтарной конхе «Богоматерь Знамение», а на западной стене «О тебе радуется», — по мнению С. С. Чуракова, относящихся к творчеству мастеров XVII века. Но, возможно, «Знамение» сохранилось от первоначальной росписи — напомним, что в стенописи собора на Городке XIX века «Знамение» представлено в «Неопалимой купине» на южном своде и внизу под хорами, что может свидетельствовать об определенном интересе к этому сюжету, вероятно, и в рублевской стенописи.

На парусах Троицкого собора традиционно изображены евангелисты, а в простенках трибуна — на восточной и западной стороне — Нерукотворный Спас, на южной — полуфигура Предтечи, на северной — Эммануил. В соборе на Городке на восточном простенке раскрыта живопись XV века с фрагментом композиции «Нерукотворного Спаса». Здесь рублевский план совпадает с новгородской традицией (Нередица, Мирож) и продолжается в ферапонтовской росписи.

На подпружных арках Троицкого собора изображены фигуры праотцев и пророков в рост, что совершенно не характерно для XVII века, когда

было принято помещать здесь апостолов из числа семидесяти, но известно по новгородским стенописям XIV века (праотцы и пророки есть в стенописи XIX века собора на Городке).

Изображения на столпах Троицкого собора С. С. Чураков относит к древним изображениям мучеников Георгия и Димитрия, Константина и Елену, представленных на восточной стороне юго-западного столпа (ср. фрески собора на Городке и Саввино-Сторожевского монастыря) — на этом же месте святые представлены в Благовещенском соборе (1508), в также «Троицу» и «Преображение», представленных на юго-западном и северо-западном столпах, в верхнем ярусе с восточной стороны. Большинство святых на столпах автор относит к XVII веку, связывая их с тезоименитыми святыми царской фамилии.

Но мы не можем пройти мимо таких совпадений в стенописи Троицкого собора и собора на Городке, которые могут иметь объяснение лишь в восхождении к рублевской традиции. Флор и Лавр имеются в соборе на Городке, на восточном столпе, в Троицком — на юго-западном столпе, с западной стороны, и здесь же Косьма и Дамиан (см. тырновскую роспись). В живописи XIX века собора на Городке есть на столпах изображения Пантелеймона и Марии Магдалины.

Размещение «Троицы» и «Преображения» на столпах С. С. Чураков относит к рублевскому времени, но едва ли верно объяснение, что «Преображение» негде было написать, поскольку западная стена была занята «Страшным судом», а именно на западной стене этот сюжет был размещен в Рождественском храме¹³. Для выяснения этого вопроса следует привлечь в качестве аналога ныне утраченную роспись Богоявленского собора. Богоявленского монастыря в Костроме, созданную в 1672 году Гурием Никитиным и Силой Савиным с использованием отдельных участков живописи 60-х годов XVI века (мы отмечаем архаичность ее иконографии). Здесь, на северо-западном и юго-западном столпах в нижнем ярусе имелись обращенные к центральному нефу композиции — на южной стороне северо-западного столпа — «Богоявление» (храмовый праздник), а на северной стороне юго-западного столпа — «Троица». Можно говорить о традиции изображения «Троицы» и других праздников на столпах.

В сводах Троицкого собора представлены преимущественно двенадцатые праздники в хронологическом порядке — с юга на запад, север и восток, но между ними вклиниваются и другие сюжеты христологического цикла. С. С. Чураков заметил, что «Вознесение» на восточном своде представлено как в росписи Боянской церкви 1259 года: на северном склоне помещена Богоматерь с ангелами, в своде арки в круге — Христос, а на южном склоне — апостолы¹⁴. Большинство композиций праздников на сводах, как отмечает С. С. Чураков, близко композициям рублевского иконостаса.

Южный и северный коробовые своды заняты полуфигурами преподобных на северном и преподобных жен на южном сводах. Такой мотив есть в волотовской церкви, и на миниатюре «Житие Сергия» показано, как Андрей и Даниил пишут именно такие полуфигуры, подписывая Троицкий собор. В

восточном люнете южного свода есть композиция «Причащение в пустыне Марии Египетской преподобным Зосимой», она же есть в ферапонтовской росписи; фреску Зосимы мы видели в росписи юго-восточного столпа владимирского Успенского собора.

Так, на основании разбора росписи 1635 года в алтаре, на сводах и на столпах, используя наблюдения С. С. Чуракова, дополнив их нашими собственными и сопоставив с созданными Рублевым и Данилом ансамблями владимирского Успенского собора, Успенского собора на Городке и Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря, уцелевшими или поновленными, мы должны прийти к заключению, что во всех ансамблях сквозь привнесенные позднее изменения достаточно отчетливо в общих чертах, как и в деталях, проступает тематика — программа и план росписей времени Андрея Рублева и Даниила Черного. Во многих случаях выявляется также сходство иконографии, композиции, а отчасти и стиля — это очевидно в стенописи Троицкого собора. Не менее явственно это и в стенописи собора Рождества Богородицы Саввина монастыря.

Удостоверившись в этом, мы с большей степенью уверенности сможем приступить к рассмотрению основного состава росписи в более общем и широком плане¹⁵.

Здесь представлены в основном следующие циклы:

Верхний ярус в люнетах — продолжение праздничного цикла и жизнь Христа; второй и третий ярусы сверху — продолжение христологического цикла, чудеса Христа; четвертый — Вселенские соборы на южной и северной стене; нижний пояс — полотенца. Западную стену занимает «Страшный суд», но с боков сюда заходят композиции из цикла христологического.

Общий план росписи в значительной степени приближается к плану собора Саввино-Сторожевского монастыря благодаря наличию там и здесь христологического цикла (по триодиям) и цикла Вселенских соборов. Разница в том, что в Рождественском соборе два верхних яруса занимали сцены Протоевангелия и Акафиста, что связано с посвящением храма Богородице, а в Троицком соборе — чудеса и деяния Христа. В Рождественском соборе композиция Страшного суда отсутствует.

В каком отношении находится роспись стен со сводами? С. С. Чураков заметил некоторые отступления от канонического расположения праздников и отдельных композиций на сводах. Это верное замечание, но понять причину этого можно лишь учитывая закономерность, существующую во взаимосвязи росписи стен и сводов. Вопрос заключается в том, что содержание росписи сводов нельзя рассматривать отдельно от росписи стен, последняя в значительной степени определяет первую¹⁶. Византийский принцип расположения на сводах праздников в хронологическом порядке на Руси подвергся коррективу и не из-за торжества бессистемного «коврового» принципа (мнение В. Н. Лазарева)¹⁷, но по той причине, что роспись сводов должна была координироваться с ансамблем росписи в целом. Каждый раз следует уяснить причины тех или иных изменений в порядке расположения сюжетов. В

древнерусских росписях это могло быть связано с расположениями по триодям или же зависеть от принятого в том или ином храме устава богослужения, от особо местночтимых праздников. Большую роль играет присутствие главной доминанты программы росписи. Если главной темой стенописи является Символ веры, это диктует свой порядок размещения сюжетов, полностью нарушающий хронологию событий церковной истории, как это можно видеть в стенописи Архангельского собора или Софийского собора Новгорода (согласно реконструкции). В богородичном храме, где главное внимание уделяется циклу Протоевангелия или Акафисту, праздничный цикл сводов более последователен, хотя иногда он перекрещивается с росписью стен. В храме, посвященном Спасу, за основу принимается цикл христологический, и он начинает или прямо объединяться с тематикой росписи сводов, или вклиниваться в догматический ряд двенадцатых праздников.

В храмах, посвященных Троице, могут быть два варианта выбора доминанты: деяний Троицы, преимущественно — Ветхозаветной, примером чему может служить стенопись Троицкой церкви в Вяземах, но более ранние прототипы следует искать, по-видимому, во Пскове, в Троицком соборе¹⁸; или деяний Христа, христологического цикла, как это видно в Троицком соборе Данилова монастыря (роспись Гурия Никитина и Силы Савина; 1662—1668), или же в Троицком соборе Сергиева монастыря. В этом случае роспись сводов может прямо начинаться собою христологический цикл и кончать его, сливаясь с ним. Частично это произошло и в Троицком соборе.

Христологический цикл на Руси известен с росписи Софии Киевской, и ему нередко предоставлялись для росписи стены. Он сокращался, уступая место богородичному циклу, или ветхозаветным сюжетам, но уже в домонгольское время евангельская история Христа получила вполне развитый вид, как это отмечалось и в киевософийском цикле, и в особенности в Мирожье. Вопрос, следовательно, может идти лишь о выборе сюжетов из обширного круга евангельских повествований. Прочтение их дает много для уяснения религиозно-философских воззрений эпохи создания фресковых циклов, но оно требует внимательнейшего изучения как всего комплекса росписей, так и отдельных его элементов.

По отношению к христологическому циклу Троицкого собора Сергиевой лавры такая работа еще не начата, статья С. С. Чуракова оказалась незаслуженно преданной забвению, как и вообще наша наука изучения древнерусского искусства развивается преимущественно в области формально-иконографической или формально-стилистической, тогда как разрывать содержание (смысл) темы и содержание образа не представляется возможным. Активно, впрочем, проявляется интерес и к историзму тематики, но вместе эти разновидности исследовательского метода объединяются крайне редко, что является скорее счастливым исключением.

Опасность такого рода методологических увлечений стала ясна уже на заре формирования области изучения древнерусского искусства как науки. В

редакционной статье альманаха «Русская икона» можно прочесть слова, не потерявшие актуальность и в наши дни: «Никакое искусство не представляется нам чем-то внешним, чем-то оторванным от жизни, от нашей жизни и ее творческих задач, и от породившей это искусство культурной среды. Нам непонятно желание видеть в художественном памятнике значок, который можно вынуть из цепи других подобных ему значков и рассматривать независимо от нашего исторического и духовного бытия... Если же в изучении русской иконописи до сих пор почти безраздельно господствовал именно такой формальный метод, если икона рассматривалась лишь как совокупность археологических признаков, то с этим заблуждением надо раз навсегда покончить... настало время синтеза, создания единой истории...»¹⁹.

Не утратили своей злободневности и слова Н. П. Кондакова: «По своему историческому происхождению и образованию икона явилась переживанием высшей художественной традиции, а по своему развитию представила замечательные явления художественного мастерства...»²⁰. И далее, по поводу панегирических восхвалений древнерусской иконы на реставрационных выставках: «Образованные наспех обозрения выставок и частных коллекций и периодические издания открыто пренебрегали критической и исторической стороной дела, прославляя новооткрытое „великое“, „вдохновенное и прекрасное искусство“, „крупное приращение мировых художественных ценностей“. Освобожденная от критики мысль отрывала в иконописи особую „свободу идеализации“, которая будто бы „не знает времени и пространства, живет среди неведомых гор и равнин“, «отделена, по существу, пропастью от истории, литературы, самой природы и жизни...»²¹.

Этой же болезни подвержена и наша наука рублеведения. Мы изучаем творчество Рублева с линейкой и циркулем в руках, подвергаем химическим исследованиям пигменты, привлекаем массу иноземного иконографического материала, но искусство Андрея Рублева, а тем более — и Даниила, по-прежнему остается вырванным из своей среды, и дальше идеи о «выражении идеалов эпохи Куликовской битвы» мы почти не продвигаемся. Между тем мысли и чувства художников еще можно прочесть, хотя и в далеком отражении, на стенах, которые они когда-то украшали своими росписями.

Итак, перед нами в стенописи Троицкого собора развитый христологический цикл. О том, как можно многое сказать через его посредство, мы уже знаем из знаменитого «Слова о законе и благодати» Киевского митрополита Илариона, построившего всю свою необычайно содержательную речь на материале росписи соборного храма святой Софии, и в самой росписи уже были заложены эти идеи.

Мы знаем об этом и по произведениям Гурия Никитина. Художник по-новому прочитывал Евангелие, открывая в нем забытые в яростной церковной полемике современников слова о том, что высшее проявление веры — это любовь. Это и дало ему нравственное право написать на стенах Троицкого собора Ипатьевского монастыря как итог: «Всем же изографное воображение в духовное наслажде-

ние во вечные веки. Аминь». Гурий Никитин и его товарищи в своих радостных, как летнее утро, стенописях рассказывали о добрых делах — их совершали Христос и апостолы в окружении горожан, и все они — с добрыми лицами — приветливо взирают со стенописи и призывают к добру.

Теперь, когда мы начинаем больше узнавать об искусстве Рублева и Даниила, освобождаясь от гипноза «непознаваемости» Троицы, а значит, и Рублева, мы начинаем чувствовать живую переключку образов Гурия Никитина и Василия Ильина с миром рублевских образов. Да и сюжеты и их трактовка покажутся близкими и знакомыми. Плачущие жены в Успении Богоматери — ходатайницы за род человеческий; Марфа и Мария, с душевной щедростью встречающие Христа; Христос, склоняющийся перед грешницей и изгоняющий торгующих из храма; Христос, «накорми пять тысяч народа»; притча о блудном сыне; Христос, исцеливший расслабленного и беснующегося, — многие, если не большинство из перечисленных композиций, появились в русских стенописях рублевской поры едва ли не впервые. Появились не потому, что их видели в Византии или Сербии, или кто-то их занес к нам. А может быть, видели, но заново открылся смысл христианского учения, и достаточно было открыть Евангелие и прочесть в трудную минуту, может быть, безысходного горя, чтобы понять, в чем же заключается великий завет — «любите друг друга».

От христологического цикла Андрея Рублева и Даниила протягивается непрерывающаяся нить в русской монументальной живописи на столетия вперед, превращаясь в гимн добру и красоте. Она нам и помогает понять, что же внесли художники в отечественное искусство, оставив по себе добрую память. Их интересовали также национальные основы русской культуры; и образы русских подвижников, защитников Родины начинают занимать все больше и больше места.

Страшный суд в Троицком соборе занимает значительную долю западной стены, но не всю. Перенесенный на большую стенную плоскость, этот монументальный сюжет вначале совместился с сюжетами христологического цикла. Фрески сильно утрачены и здесь необходима опись 1777 года для воссоздания панорамы всей композиции. Многие в ней напоминают стенопись владимирского Успенского собора. Сохранилась надпись над ликом неверных: «жиды, ляхи, литва». «Жиды» — это те, кто исповедует иудейскую веру и кто предал и подверг казни Христа, они обычны в восточнохристианской иконографии. Но типичны для русских, как XV, так и XVII века, — «ляхи» и «литва», а в ферапонтовской росписи среди «неверных» показаны «фрязины». Мучения грешников показаны, как и во владимирской росписи, «в кружках», чисто символически. Среди святых — Георгий Новый — болгарский святой, Мартирий (см. в Нередице).

Ряд композиций — «Севастийские мученики», «Три отрока в печи огненной», «Даниил во рву львином» — стали к этому времени распространенными, но отметим опять-таки, что «Даниил» и «Три отрока» есть в дьяконнике церкви Петра и Павла в Тырново.

Вселенские соборы встретились нам уже в росписи звенигородского Рождественского собора. После Андрея и Даниила они становятся частыми. Теперь, когда мы смогли убедиться в том, что в стенописях XVII и даже XIX века рублевский план росписи удерживался сознательно, с небольшими отклонениями, можно поставить вопрос о том, когда же появился этот цикл на Руси?

Исходя из того, что цикл этот имеется в московском Успенском соборе, учитывая тяготение к традиционности росписей, возникает мысль — не появился ли ряд Вселенских соборов уже в первой росписи московского Успенского собора, украшенного фресками при Феогносте приезжими греками, — сюжет этот был достаточно хорошо известен в росписях стран восточнохристианского круга²². Но против этого есть возражения. Политическое положение Москвы было тогда не столь твердым и определенным, чтобы брать на себя задачи общеправославного масштаба. Такая ситуация могла возникнуть во втором десятилетии XV века, во время бракосочетания византийского наследственного принца и московитской княжны.

Мы позволяем себе исторические реконструкции, без которых, впрочем, не обходится ни одна, как принято говорить, гипотеза, — они лишь бывают завуалированы в большей или в меньшей степени.

Мы уже предложили версию, что Благовещенский собор был построен вновь после пожара огромной силы 1411 года. Трудно допустить, что не пострадал от пожара стоявший рядом Успенский собор, к тому же его внутренний вид в окружении вновь возведенных и украшенных фресками храмов, по-видимому, оставлял желать много лучшего. Мы только из позднейших событий 1547 года узнаем о написанном для Благовещенского собора деисусе письма Рублева, продолжателем троичской летописи таких фактов не упоминает. Более чем вероятно, что после пожара 1411 года потребовался ремонт и Успенский собор, после чего была поновлена или написана вновь его стенопись. Это и был самый удобный момент для пересмотра программы росписей. Близким к этому времени является и создание иконы «Богоматерь с акафистом». В это время и могла возникнуть та система росписи, которая включает в себя циклы Вселенских соборов и Акафиста и которая удержалась в редакции росписи 1515 года после построения нового кафедрального собора Аристотелем Фиораванти в 1479 году и до настоящего времени, будучи повторенной в росписи 1642 года²³. Политическое значение этой программы несомненно. В ее разработке мог участвовать только что прибывший из Константинополя митрополит Фотий, активно искоренявший ереси и вполне владевший всеми познаниями в области иконографии. Роспись, если она была произведена, выполнялась наверно Андреем Рублевым и Даниилом Черным. Поэтому, приступая к стенописи церкви Рождества Богородицы Саввина монастыря, они имели уже вполне разработанную программу. Этим и объясняется близкое сходство плана росписи этого храма с росписью московского Успенского собора, как мы полагаем.

Естественно поставить в качестве исследовательской темы сопоставление циклов Акафиста и

Вселенских соборов Рождественского в Саввино-Сторожевском монастыре и московского Успенского собора.

Здесь возникает вопрос — может быть, эта роспись в Звенигороде ориентировалась на роспись одноименного храма Рождества Богородицы, построенного матерью Юрия Звенигородского, великой княгиней Евдокией, — храм, как известно, был расписан в 1395 году. Но те незначительные фрагменты, которые уцелели от древней росписи, показывают, что там, как и в Благовещенском соборе, был представлен Апокалипсис²⁴. Если мы остановимся на предложенной гипотезе, тогда вполне понятно, что эта система росписи, которая была вновь создана в Успенском соборе столицы, воспроизведена в богородичном храме Звенигорода в момент нарастания противоречий и приближения политической дискуссии за овладение властью.

После изложенного неудивительно, что ответственный цикл Вселенских соборов появляется и в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря, роль которого в назревающих событиях нельзя преуменьшить. Впрочем, сюжеты не заключали в себе прямого вызова противникам Юрия, но свидетельствовали лишь о верности и преданности православной церкви.

Таким образом, перед исследователями творчества Андрея Рублева и Даниила Черного открывается новый фронт работы, который предоставит возможность испытать проницательность и широту познания ученых. Мы в настоящей монографии имеем возможность лишь наметить вехи для дальнейших поисков.

Роспись Троицкого собора — последний подвижнический труд великих художников — может многое раскрыть в мировоззрении Рублева и Даниила. Она может стать свидетелем того огромного вклада, который имело творчество художников в разработке путей дальнейшего развития русского искусства. В евангельской тематике Андрея Рублева, отмечает С. С. Чураков, «сохранилась философская концепция творчества Рублева»²⁵. В итоге проделанной скрупулезной работы автор приходит к вполне обоснованному выводу о том, что «в сохранившейся росписи XVII века Троицкого собора до нас дошел первоначальный иконографический план его росписи XV века»²⁶. Хотелось бы надеяться, что будущие рублеведоведы не отпугнет трудность предстоящей работы.

Отмечая большую композиционную близость отдельных сцен росписи 1635 года рублевским иконам, С. С. Чураков правильно обращает внимание на то, что «перед нами яркий пример того, как через возобновление росписей XV в. мастера XVII в. сами приобщались к великому искусству прошлого»²⁷.

ИКОНОСТАС ТРОИЦКОГО СОБОРА

Иконостас Троицкого собора прошел через все исторические невзгоды и сохранился на своем исконном месте. Правда, его конструкция и вид претерпели ряд изменений: изменили свой состав иконы местного ряда, добавлен праотеческий ряд с

«Отечеством» (вариант «Новозаветной Троицы») в центре и над ним — Распятие с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом.

Говоря об архитектуре Троицкого собора, мы коснулись также первоначального вида алтарной преграды. Обратим внимание на то, что при обследовании нами алтарных столпов было обнаружено наличие на внутренней стороне столпов двух пазов, которые предусматривали изначальное помещение в них горизонтального тябла для крепления иконостаса. Это указывает на уже сложившийся и ставший обычным высокий иконостас. Однако отметим, что такие изготовленные при построении и выкладке столпов выемки (они имеют правильную форму, которой нельзя достигнуть, если их выдалбливать позднее) только две: более крупная, на расстоянии от каменной алтарной преграды в 2,5 м для деисусного чина, а вторая, выше, на расстоянии 1,25 м от первой — для верхнего тябла, замыкающего собою праздничный ряд. Третьего отверстия — для ограничителя пророческого ряда — в столпах нет. Был ли изначала пророческий ряд? Этот вопрос возникает здесь, как и во владимирском Успенском соборе.

Приведем доводы в пользу того, что пророческий ряд был.

После того как праздничный ряд стали устанавливать выше деисусного, ансамбль потребовал дополнительного завершения, чтобы восстановить плавный ритм фигур в нимбах и связать их с архитектурным интерьером — арками и сводами.

Состав пророческого ряда соответствует рублевскому плану росписи, в которой верхние участки столпов предоставляются пророкам. Иконе «Богородица Знамение» в росписях также уделяется значительное внимание.

Учитывая, что при стоянии вблизи алтарная композиция с «Похвалой Богородице» за иконостасом становится невидимой, необходимо было дать ей «замену» в виде пророческого чина.

Иконы производят впечатления древних, восходящих к XV веку (не позднее середины).

Однако имеется целый ряд аргументов, которые заставляют поставить под сомнение начальное присутствие в иконостасе пророческого ряда. К ним относятся значительно более низкий уровень выполнения икон, чем в деисусе и праздниках. Даже если допустить, что иконы пророческого ряда выполняли помощники, то все же общий рисунок должны были подготовить ведущие мастера. Здесь он вялый и невыразительный.

Иконы пророческого ряда несогласованы масштабно с другими ярусами: они тяжелые и громоздкие по силуэту. Их членения между фигурами нарушают общий ритм и архитектуру решения нижележащих ярусов иконостаса.

Отсутствует паз для верхнего тябла пророческого чина. Впрочем, по мнению В. В. Филатова, первоначально верхнего, замыкающего тябла могло и не быть, как в церкви Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря, где иконы пророческого ряда закреплены наклонно.

Спешность работы, которая вынуждала выполнять лишь самые необходимые работы, тогда как устройство пророческого ряда еще не стало традицией.

Для окончательного решения вопроса должны быть проведены специальные исследования, которые должны учесть также и высказанные соображения.

Остановимся на деисусном и праздничном ярусах.

Оценка троицкого иконостаса, как и других иконостасов рублевского времени, приняла характер выявления разных почерков и привела к разнообразию мнений. Мы высказывали свое суждение о неправомочности в принципе такого подхода, который мешает восприятию монументального ансамбля как единого целого. Более верной является, с нашей точки зрения, позиция М. В. Алпатова, который, отмечая значительное количество участников, пишет, что первенствующее значение имеет не степень одаренности или искусности мастера, но гармония целого. «Иконостас был создан не для того, чтобы каждая отдельная икона порознь от другой рассматривалась вблизи, как картина. Он рассчитан был на зрительное восприятие издали. Тот, кому удастся настроиться на этот лад и увидеть иконостас как нечто цельное, убедится в том, что, несмотря на частые расхождения между отдельными иконами, этот поистине прекраснейший иконостас из всех древнерусских памятников действительно образует подобие стройного и согласного хора, из которого хотя и вырываются отдельные звонкие голоса, но никогда не разрушают впечатления цельности. Единство иконостаса иного порядка, чем позднейших рядовых иконостасов, выполненных в одной манере, одной кистью. Высокие художественные качества икон Троицкого иконостаса противоречат закону абсолютного единообразия»²⁸.

В. Н. Лазарев, несмотря на свою в целом спорную концепцию о том, что расцвет творчества Рублева приходится на рубеж первого и второго десятилетий, которые он считает «временем наивысшего творческого подъема», и расценивая иконы иконостаса Троицкого собора таким образом, будто они «знаменуют определенный спад творчества Рублева»²⁹, тем не менее посвящает им следующие строки: «Деисусный чин Троицкого собора принадлежит к числу выдающихся памятников древнерусской живописи. Он включает в себя пятнадцать больших икон, поражающих красотой и смелостью своих цветовых сочетаний. Участвовавшие в исполнении чина художники отдавали предпочтение чистым, сильным и ясным краскам, которые обладают удивительной звучностью. В каждой из икон эти краски настолько тонко друг с другом сопоставлены, что они как будто начинают жить новой жизнью. Эта новая жизнь рождается из новизны цветового сочетания, в котором определяющим является соседство красок. Вот почему одна и та же краска совсем по-разному воспринимается в зависимости от колористического контекста. То она полыхает пламенем киновари, то переливается нежно-розовыми оттенками, то приближается к густому малиновому тону. В иконах чина самое примечательное — это как раз цветовые сочетания. Так, например, на иконе «Вседержитель» мы находим сопоставление красных, голубых, серебристо-синих, зеленых и золотисто-коричневых тонов, на иконе архангела Михаила — голубовато-синих и

алых, на иконе апостола Петра — синих и желтых, на иконе Иоанна Богослова — интенсивных синих и серовато-зеленых, на иконе Андрея — голубых и фиштактовых, на иконе Василия Великого — розовых, черных, розовато-красных, белых и водянисто-голубых, на иконе Дмитрия — ярко-красных, серовато-зеленых, белых и золотисто-желтых. При этом зеленый цвет почвы имеет в каждой иконе свой оттенок. Уже простой перечень основных красок деисусного чина наглядно говорит о том, насколько высокой была колористическая культура Москвы»³⁰. Описание это перекликается с характеристикой цветовой палитры Рублева, данной Н. Н. Волковым, в Приложении II, 7. И тем не менее В. Н. Лазарев утверждает, что это — спад, говоря о «несомненном влиянии на подвизавшихся в Троицком соборе мастеров» Феофана.

Теперь можно со всей твердостью сказать, что Феофан не имел никакого отношения к тем высоким иконостасам, которые уцелели до наших дней. И вообще его участие в создании высокого иконостаса более чем проблематично. Стоит обратить внимание на то, что Звенигородский чин, к которому Феофан не имеет ни малейшего отношения, создан в пору большой художественной активности Феофана. Но никакого влияния Феофана в нем нет, как нет и в последующих работах. Икона не была сильным местом Феофана, но это несколько не снижает достоинств художника как признанного мастера фрески.

Мы привели выдержки из трудов видных исследователей творчества Рублева. Этому иконостасу посвящена обширная литература, которая, несомненно, поможет будущим исследователям в их работе, согласятся ли они с выводами авторов, или будут их оспаривать. Но — как говорится — в спорах рождается истина, к тому же у отдельных авторов есть много верных наблюдений. Мы не можем вдаваться в детальное рассмотрение всех имеющихся публикаций³¹, поскольку нам пришлось бы слишком далеко уклониться от главной темы. Наша задача — постараться дать объективный творческий портрет художника.

Скажем несколько слов об истории иконостаса и о современном его состоянии. Подобно стенописи Троицкого собора, иконы иконостаса много раз поновлялись. Это объясняется как неблагоприятными условиями (большое скопление народа, обилие свечей, копоти, колебания температурно-влажностного режима), так и высоким уровнем благосостояния монастыря, позволявшем тратить большие средства на благоустройство храма. Скорее можно удивляться и радоваться тому, что иконы вообще уцелели, чем сетовать на урон, понесенный живописью. Автор настоящей монографии имеет ясное представление о сохранности живописи ввиду непосредственного участия в реставрации этого уникального памятника (см. «Послесловие»).

Нельзя прежде всего воспринимать лики фигур деисусного чина как авторскую живопись в том виде, как они есть. Работа по реставрации выполнялась мастерами высокой квалификации, но сохранность была такова, что приходилось иметь дело с руиной. С целью придания иконам экспозиционного вида и по старой привычке реставраторов прежней

школы лики «собирались», как бы конструировались заново с использованием на местах утрат записей и загрязнений, а иногда и пропиской контуров и черт лица. Это хорошо видно на изображении головы апостола Петра, которая буквально «собрана» из уцелевших фрагментов путем тонировки старой олифой, благодаря чему явно рублевское произведение получило весьма условный, безжизненный контур головы. Еще более явственно это на голове апостола Павла, имеющей сплошные утраты по контуру, в изображении глаз, бороды и усов, где по олифной тонировке наведены заново брови, веки и «тараканьи» усы. Все это особенно очевидно при сравнении с иконой «Апостол Павел» Звенигородского чина — обе иконы написаны одним мастером. Это же касается и силуэтирования фигуры Павла, делающее ее плоской, что вовсе было не свойственно мастерам рублевского круга. Отчасти это касается и праздников, где в некоторых иконах авторская живопись полностью утрачена и заменена позднейшей, как в «Распятии» фигура Христа. Но и там, где красочный слой оказался более сохранным, слишком старательные тонировки делают фигуры подчеркнута силуэтными, а цвет утрачивает звучность. Среди этих потерь все же есть островки более сохранный живописи, и по ним можно судить о колорите, о характере моделировки формы и вообще об уровне живописи. Не имея навыка мысленного расслоения авторской живописи от «творчества» реставраторов, можно сделать ошибки в оценке художественного строя икон. Правда, благодаря удивительным особенностям живописи рублевского круга с ее звучностью цвета и колористическим волшебством, все же удается почувствовать художественные достоинства икон.

Нельзя забывать также, что живопись иконостаса писалась в расчете на соседство со стенописью, также обладавшей большой силой звучания цвета. Поэтому нельзя говорить о подчеркнутой декоративности колорита. Достаточно вспомнить фрагменты росписи алтарных столпов Саввино-Сторожевского монастыря, как станет ясна необходимость усиления интенсивности цвета икон иконостаса. Думается, что его изначальный колористический настрой приобрел бы свое истинное звучание только в комплексе с — увы! — уже утраченной стенописью. Теперь мы видим только слабый отголосок того, что было сначала. Поэтому нужно не только настроиться на восприятие иконостаса издали, как правильно советует М. В. Алпатов, но и попытаться вообразить себе мысленную реконструкцию всего ансамбля³².

Мы все-таки придерживаемся убеждения, что первоначально яруса пророков не было, иначе он мог бы заслонять фреску конхи «Похвала Богоматери», которую он собою заменил. Он появился, вероятно, после того, как роспись алтаря покрылась копотью и стала не видна. Поэтому ансамблевое решение иконостаса остается таким же, как в благовещенском и владимирском иконостасах, при полной доминанте деисусного чина. Праздничный ряд имел значение лишь догматически принятое и художественно выгодное ажурное завершение иконостаса, подчеркивающее монументальность иерархического предстояния деисусного ряда. Тот

художественный уровень, на котором он был выполнен по рисункам ведущих мастеров, вполне достаточен для этой цели. Конечно, его выполняли несколько мастеров, и на некоторых иконах работали сразу два иконника, как, например, в «Положении во гроб»; здесь левую часть иконы писал один мастер, а правую — другой³³. Поэтому наше преимущественное внимание, в отличие от предшественников, будет обращено не на праздники, а на иконы центрального деисусного чина.

Совершенно очевидно, что средник писал Рублев³⁴. Мы дали высокую оценку иконе «Вседержитель» из владимирского иконостаса, но здесь образ достиг своего высочайшего совершенства. Могушая, полная величия фигура исполнена отточенным рисунком в сильном и мажорном звучании золотистых, густо-синих и алых цветов. Идеально правильный рисунок³⁵ фигуры в сочетании с безупречным владением цветовой тональностью создает впечатление монументальности и парения, силы и легкости. Здесь — ставшая для Рублева привычной деформация линии бедер и живота, которая идет не в подмышку, как нужно бы, но выходит почти к середине груди. Незаметный с первого взгляда прием играет не последнюю роль в создании впечатления «бестелесной плоти». Покатая линия плеч, изломанная линия низко опущенного ворота, мощная пружинистая шея — все это индивидуальные признаки того, что можно назвать манерой письма Рублева. Но самое главное — это хорошо знакомый нам по типу и выражению безмерной доброты лик Спаса, каким мы его знаем по Спасу Звенигородского чина и владимирского иконостаса, однако здесь не столь уверен и жизнеутверждающ взгляд, чувствуется затуманенность печалью. Нужно только вспомнить, в какое время создавались эти произведения, — это были годы народной скорби.

Участие Рублева в письме деисусного чина большое. Кроме Спаса им полностью написаны фигуры апостола Петра, Иоанна Богослова, апостола Андрея, архангела Гавриила (у архангела Михаила он написал только голову), Георгия. Все, к чему прикасалась рука Рублева, узнается по плавности и гармоничности рисунка, контур фигуры как бы пульсирует, передавая скрытое движение. Мы узнаем рублевские произведения по удивительной простоте, естественности позы и особенному чувству смирения и душевной мягкости, деликатности. Образам Рублева свойственно то сочетание условности и реальности в их равнодействии, которое отмечалось и в иконах Благовещенского собора. Можно ли говорить о спаде искусства Рублева? Абсолютно нет. Здесь художник умеет сочетать зрительную красоту с такой глубокой человечностью, какая была незнакома ранее русскому искусству и не будет знакома долгое время спустя.

Нетрудно узнать и почерк Даниила Черного. Блестящий рисовальщик и колорист, он все же работал в совершенно другой манере, чем Рублев, хотя некоторые его произведения и признаются «рублевскими».

До сих пор всеми специалистами, кажется, без исключения, признавалась рублевской превосходно написанная икона «Апостол Павел». В ней есть устойчивое чувство спокойной собранности при

естественности движения и красоте колорита в сочетании темно-вишневого гиматия с пурпурным отливом, гармонирующего с синим исподом, светло-зеленым поземом и золотом фона. Но ни в рисунке, ни в цветовой гамме нет ничего рублевского, это типичное для Даниила произведение. Рисунок несколько усложнен, поза как бы придумана, хотя и выполнена весьма искусно. Рублев так написать не мог. Особенно видна манера Даниила в письме лика. Хотя он сильно утрачен, сохранившееся охрение на выпуклых местах ясно показывает склонность художника к пластической разделке мускулатуры лица. Это мы встречали в изображении апостола Павла Звенигородского чина — в несколько смягченном виде, а также в изображении Предтечи деисуса владимирского Успенского собора и в троицком иконостасе. Характерна для Даниила и красочная гамма с предпочтением плотных, темных тонов. Ее же мы видим в изображении чиновной иконы Богоматери из Владимира и в троицком иконостасе. Уровень мастерства Даниила таков, что его произведения отдают то Феофану, то Рублеву.

Напомним то, о чем мы говорили в главе «Международные культурные связи». Фигура апостола Петра в троицком иконостасе почти точно повторяет фигуру Петра фрески церкви Петра и Павла в Тырново. Тогда как икона «Омовение ног» праздничного ряда содержит в себе фигуры апостолов, копирующие фреску в Иваново. Икона создана по рисунку, принадлежащему, судя по манере, Даниилу. Мы постоянно чувствуем переключку с болгарскими памятниками, что невозможно объяснить ничем иным, как непосредственным знакомством с ними.

О праздниках Троицкого собора многое написано, и они заслуживают внимания мастерством и психологической характеристикой образов.

Вряд ли следует расценивать как отрицательное явление присутствие в исполнении работы большого количества мастеров — без этого объем работы просто не мог быть выполнен. Но разделение труда между мастерами было столь рационально, что это отнюдь не отражалось на уровне работы в целом. Мог ли выполнить готический мастер всю скульптуру, если бы он работал один? Коллективное выполнение работ крупного масштаба производилось во все времена³⁶.

Последняя сохранившаяся до наших дней крупная работа Андрея Рублева, выполненная им вместе с Даниилом Черным, — иконостас Троицкого собора лавры — по достоинству оценена. Любуясь цельностью и красотой ансамбля, мы убеждаемся, что художник, руководивший всей работой и написавший несколько икон собственноручно, искал идеалы в окружающей действительности и умел их выразить в своих образах.

ИКОНЫ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА. 1410—1420-е

Среди сохранившихся до наших дней могут быть названы несколько икон, связанных с творчеством Андрея Рублева и Даниила Черного позднего периода.

К 1409—1411 годам относят икону «Владимирская Богоматерь» из владимирского музея³⁷, автор-

ство Андрея Рублева представляется бесспорным. Икона написана в связи с передачей подлинной византийской иконы в Москву, приближаясь к ней по размеру.

Богоматерь с младенцем Христом написана на золотисто-охряном фоне под оклад. Иконография лишь в самых общих чертах повторяет прославленный оригинал. В иконе Рублева построение фигуры более свободное, рисунок более плавный, сильнее выявлен жест рук, выражающий благоговение. Правой рукой Богоматерь едва касается младенца, совсем невесомого. Характерен типичный для Андрея Рублева и Даниила лебединый изгиб шеи, почерк художника виден в правильном округлом очерке головы, легком выпуклом очерке лба, переходящем к глазу. Колорит подчинен спокойной гармонии холодноватых тонов. Необычайно мягко написаны лики Богоматери и младенца. Несмотря на частичную смывость красочного слоя на ликах, образ Богоматери поражает духовностью, чистотой, погруженностью в свои чувства, красотой и глубиной душевного состояния. Когда сравнивают византийский оригинал и рублевскую копию с него, справедливо отмечают полноту и различие выражения национального идеала в этих произведениях, равных по величию воплощения художественного образа.

С Рублевым связывают также икону «Богоматерь Владимирская» (небольшого размера, пядничная, т. е. размером в пядь) из Государственного Русского музея, выполненную значительно раньше. Были и другие иконы, несохранившиеся, но о них упоминают источники (см. гл. 5).

Прочно связалась с творчеством Андрея Рублева также упоминавшаяся выше икона «Спас в силах» малого размера (18×16 см) из собрания Государственной Третьяковской галереи. Иконографически изображение Спаса в силах соответствует типу Спаса из деисусного чина, в самостоятельном виде не получившему распространение. Вернее всего, икона первоначально принадлежала деисусному чину типа походных иконостасов.

В связи с этим важное значение имеет исследование В. И. Антоновой, которая вносит существенную поправку в вопрос о происхождении иконы³⁸. Она считалась ранее принадлежавшей собранию известного коллекционера К. Т. Солдатенкова, но это было следствием ошибки в документации при передаче в ГТГ и ГРМ, куда икона поступила из Румянцевского музея, из Отделения христианских древностей, где значилась в собрании П. И. Севастьянова, собрание вывезено им из поездки на Афон и в страны Ближнего Востока. Икона числилась как произведение афонской живописи XVII века. По предположению В. И. Антоновой, икона «Спас в силах» была вывезена П. И. Севастьяновым из одного из русских монастырей «Святой горы» (Пантелеймонова монастыря?). Как мы видели, в начале XV века русские обитатели получают значительные привилегии от византийских императоров, предполагается одновременно усиление паломничества из Руси на Афон, щедрые дары посылают и русские князья.

Но вполне вероятно, что икона была привезена самим Рублевым, или написана им здесь, на Афоне. В. И. Антонова убедительно датирует икону 1411

годом, к этой датировке присоединяется и В. Н. Лазарев. Но именно в это время, по нашему мнению, состоялась вторая поездка Андрея и Даниила в Византию.

Живопись иконы «Спас в силах» исполнена не в обычной технике иконы моленного типа, как принято писать произведения станковой живописи, рассчитанные на обозрение вблизи. В ней сохранены стилистические особенности, характерные для деисусов крупного размера, в декоративном ключе. Сильное трезвучие золота, киновари и глубокого синего цвета создает сильный колористический эффект. Фигура Христа облачена в сияющие золотыми пробелами одежды, контур охвачен сплошной золотой линией. Подобный этому прием мы видим в изображении Зосимы — фреске владимирского Успенского собора, где он уместен для расчета на расстояние. Этими средствами пользуется художник и в иконе «Спас в силах» из Васильевского чина, и в солдатенковском «Спасе», и в небольшой иконе «Спас в силах», поскольку она является лишь частью ансамблевой композиции. Тип Христа, рисунок фигуры во всех деталях сохраняют все признаки манеры письма художника.

Подобного рода иконы могли быть поднесены в дар членам императорской фамилии Мануила Комнина.

Несомненно, в мастерской Андрея Рублева и, вероятно, при непосредственном участии художника создана икона «Преображение» из церкви Спаса на Бору. Икона местная, размер ее — 125×90 см³⁹. «Преображение» — один из любимых Рублевым сюжетов, и эта икона имеет сходство с другими композициями того же наименования. Но исполнена икона совместно с помощниками — им принадлежит письмо ликов и горок, а также, вероятно, письмо павших ниц апостолов. Это произведение требует специального изучения, возможно, икона поновлялась позднее.

Из мастерской Андрея Рублева и Даниила Черного вышла также икона «Успение» (ГТГ, № 28626), поступила из Кирилло-Белозерского монастыря. Икона находилась в местном ряду иконостаса Успенского собора, размер ее 145×115 см. В описях 1621, 1635 и 1668 годов об иконе записано: «Образ местной Успения Пресвятыя Богородицы Рублева письма»⁴⁰. По мнению В. И. Антоновой, икона вложена в более древний Успенский собор этого же монастыря князем Можайским и Белозерским Андреем Дмитриевичем⁴¹ (княжил между 1389 и 1432 годами).

В. И. Антонова считает, что икона написана Андреем Рублевым с учениками, И. Э. Грабарь писал, что икона — «пока единственное известное нам произведение станковой живописи стиля Даниила Черного»⁴². В. Н. Лазарев отвергает оба мнения, указывая, что «ее автор несомненно хорошо

знал рублевское искусство, как знал он и произведения новгородского мастерства»⁴³. При датировке и атрибуции иконы «Успение» следует учитывать те реставрации, которые претерпела икона в последующие годы⁴⁴. Основу иконы составляет, несомненно, живопись Андрея Рублева и Даниила Черного. Лики написаны тем из художников, который писал лики апостолов в иконе «Преображение» из церкви Спаса на Бору. Иконографически произведение приближается к фрагментам фрески «Успение» из собора на Городке и отчасти из собора Саввино-Сторожевского монастыря. В рисунке с живыми, гибкими и плавными линиями участие Рублева очевидно, нельзя исключить также и участие Даниила Черного. Следует обратить внимание на орнамент ложа Богоматери с чередованием трехлепестковых цветов и загибающимися по сторонам усами, охваченными вьющейся веткой с почками. Этот мотив с точностью воспроизведен на кайме иконы «Дмитрий» из благовещенского иконостаса, он же присутствует на обрамлении окна алтаря церкви Петра и Павла в Тырново (окно расширено в XVI веке и мотив воспроизведен заново, повторяя древний).

Замечательная цельность композиции, живой порыв в движениях апостолов, динамический ритм, умение сохранить объемность фигур при главенстве общего плоскостного построения, как и сильное глубокое звучание колорита, — все это уже утеряно в живописи конца столетия, когда вступают в силу новые стилистические черты, будь это круг Дионисия или иконотворчество Новгорода позднего времени.

Характерным для Даниила произведением позднего периода является икона «Рождество Христово» из Рождественской церкви Рождественской слободы в Звенигороде (собр. ГТГ, № 22952, размер иконы 71×53 см). Если даже допустить, что использован рисунок Андрея Рублева, живопись ближе к манере Даниила подчеркнутой пластичностью фигур, любовью к «бытовизму» в трактовке отдельных деталей. Письмо горок и кустарника с каллиграфически разделанными кронами весьма напоминает приписываемые Даниилу фрески из жития Предтечи владимирского Успенского собора. Не характерна для Рублева и разбеленность цвета, лишенная прозрачности и глубины рублевской живописи. Мастерство и естественность экспромтной живописи иконы «Рождество Христово» вполне отвечают нашему представлению о манере письма замечательного художника Даниила.

Мы рассмотрели иконы, стилистические особенности которых позволяют связать их с кругом Андрея Рублева и Даниила Черного. Наряду с этим существует немало упоминаний икон «рублевского письма» в письменных источниках, которые остаются нам неизвестными.

4. ПИСЬМЕННЫЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ИКОНАХ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Письменных сообщений об иконах Андрея Рублева много, но большинство из них принадлежит коллекционерам, страстно желавшим иметь в своем собрании икону «рублевского письма» и обычно выдававшим желаемое за действительное, редкие каталоги обходились без икон «письма Андрея Рублева». Кроме того, уже замечено было, что некогда слова «письмо Рублева» значили — «списано с иконы Рублева»¹. Такого рода сводки приписываемых Рублеву икон можно найти у И. М. Снегирева² и Д. А. Ровинского³, А. И., М. И. и В. И. Успенских⁴, Н. П. Лихачева⁵ и у других авторов. Этим упоминаний мы касаться не будем, приведем перечень сведений, которые могут иметь значение документального источника.

Целый ряд сведений об иконах «Рублева письма» содержат вкладные книги и описи Иосифо-Волоколамского монастыря. Приведем некоторые из них. Запись во вкладной книге монастыря:

«Лета 7069/1561 дал арфимандрит Симоновский Олексей по своей братии — по Даниле, да по Григорье по Васильевых детех Ступишина образов... да складни путные, обложены серебром, Рублева письма: на одной половине образ Пречистыя со младенцем, да Иоанн Богослов, а другой половине мученик Христов Никита, да Никола Чудотворец, да Первоученик Стефан»⁶.

Запись Иосифа Волоцкого об иконах Рублева в Послании к Борису Васильевичу Кутузову с жалобой на князя Федора Борисовича:

«Да поставил у меня Феодосий иконник иконы Одреева письма, промена им двадцать рублев. И князь Федор сам приехал в монастырь, да не поехал с монастыря, доколе икон не взял. И яз не почел ему давати того дея, толко мне ему давати и мне погибнути от бога в гресе, да еще нечем будет и братья покоити»⁷.

В челобитной волоколамских монахов старцу Ионе Голове в 1515—1522 годах записано: «...преподобного отца нашего государя игумена Иосифа, сам господине Ионе помниши, сколько книг с собою принес и святых икон... четыре иконы, три Рублева письма Андреева»⁸.

Савва Крутицкий в «Житии Иосифа Волоцкого», составленном в 1540 году, писал: «Иосиф начат князя Федора Борисовича Волоколамского мздоу утешати и послал к нему иконы Рублева письма и Дионисиева»⁹.

В описи икон монастырского собора 1545 года старец Зосима и книгохранитель Паисий отметили девять икон письма Андрея Рублева, назвав иконы: «Да на левой стороне у дверей у царьских икона пречистые Богородицы Одигитрия Рублева письма, обложена серебром и золочена. Оу Пречистые 9 гривен серебряны, 7 золочены, а две не золочены, а у Младенца 8 гривен серебряны, золоченых 7, а осмая не золочена. Да у тое ж иконы пелена оксамитна, крест на пелене, дробниц двадцат серебряны и золочены да обнизаны жемчужком мелком, да подпись у креста жемчужком же сажена... за левым клиросом, на столпе Да в нижнем ряду деисус, писано на нем 6 святых образов, а кажуть

Рублева письма, а в середках Спасов образ припись московская, а поставил тот деисус Касьян архимандрит... над царскими дверьми... Да на среднем тябле обложенных же икон серебром пядниц и золочены: икона Иван Предтеча сидячей, икона образ Пречистые Рублева письма, да у ней гривна серебряна, а другая золотая, на лице сель»¹⁰.

Имеется упоминание об иконах Рублева неизвестной вкладчицей: «...а дала иконы Андреева письма Рублева, а цена им двадцать рублей»¹¹.

В Кирилло-Белозерском монастыре находилась икона Андрея Рублева «Успение», упоминаемая в приходно-расходных книгах 1614 года и описях 1621, 1635 и 1668 годов¹².

Запись об иконах «Спас» и «Умиление» письма Рублева в Духовной грамоте князя Ю. А. Оболенского (1547—1565): «А жене моей княгине Ульяне приказчики мои дадут милость божию, образ Спасов вседержителей да образ Пречистые Умиление Одреева письма Рублева, образ Ивана Предтечи»¹³.

Согласно описанию середины прошлого века, четыре иконы письма Андрея Рублева находились в церкви Нерукотворного Спаса села Новоспасского (Деденева) Дмитровского уезда: «„Нерукотворный Спас“ и „Богоматерь Владимирская“ — по семейному преданию Головиных — благословение великого князя Василия Дмитриевича в 1391 году родоначальника Головиных Стефана Васильевича Комрина или Ховрина (до крещения — мурза князь Местига-Пада) и сына его Григория Ховры. Ховрины — потомки императорской фамилии Комнинов, владели некогда в Крыму Судаком, Кафою, Манкубою и Балаклавою и выехали в Россию на службу к великому князю Василию Дмитриевичу. В селе Новоспасском имеется и еще икона Нерукотворного Спаса, — сообщает биограф Головиных П. Казанский, — образ малой меры, писанная также по преданию Рублевым, которая издревле находилась со всеми Головиными в походах... Древний образ Одигитрии — Смоленской Богородицы, писанный блаженным зографом Рублевым, сею святынею благословил великий князь Василий Васильевич Темный крестил своего и родоначальника Головиных, князя Ивана Владимировича Голову»¹⁴. Автор сообщает, что икона Одигитрии — фамильная святыня, во всем подобная находящейся в Новодевичьем монастыре. Ею благословляют всех новорожденных, вступающих в брак, сопровождают ко гробу. «Эта святая икона есть защитница, Покровительница, Путеводительница и Наставница всего их рода от колыбели и до могилы, переходя от одного поколения к другому»¹⁵.

Архимандрит Леонид сообщает об иконе «Спас Нерукотворный» Андрея Рублева, принадлежавшей Головиным в селе Введенском (Першино) близ Звенигорода (потом Салтыковым)¹⁶.

Сохранились упоминания о том, что иконы Андрея Рублева имелись в старообрядческом Данилове монастыре на реке Выг¹⁷, и, возможно, нет оснований эти сведения расценивать как «легендарные».

В XVII веке в Образной палате Московского Кремля хранился «застенок Пречистые» письма Рублева¹⁸.

Кисти Андрея Рублева приписывалась икона «Богоматерь Умиление» — моление Марфы Иоанновны. После ее реставрации к выставке трехсотлетия дома Романовых она была перенесена ко гробу в Новоспасский монастырь. Размер иконы 9,5×7,5 (вершков)¹⁹.

Ряд авторов сообщает о произведениях Андрея Рублева на Волыни²⁰.

Изображение Андрея Рублева и Даниила Черного имелось на иконе Всех святых второй поло-

вины XVII века Преображенского старообрядческого кладбища. Перевод иконы имелся в собрании В. П. Гурьянова, издан А. И. Успенским²¹. Здесь изображены Андрей Рублев, Даниил Черный («Даниил Спосник») и Игнатий-иконописец, вместе с другими святыми они кладут земные поклоны.

Из миниатюр с изображением Андрея и Даниила следует назвать иллюстрации лицевого свода XVI в. (так называемый «Остермановский летописец»²²) и миниатюры лицевых житий Сергия Радонежского XVI и XVII вв.: ГРБ; № 8663, л. 229, 230 об., 262—290 (см. литографированное издание 1853 г. и БАН, 34.3.4, л. 269 об. — 270²³).

5. ШКОЛА АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Андрей уже при жизни был окружен помощниками и учениками. Созданная живописцем мастерская была центром выполнения крупных работ по созданию иконостасов и росписи храмов. Сохранившиеся благовещенский, владимирский и троицкий иконостасы показывают участие в выполнении их разных мастеров, судя по наличию разных почерков. Попытки установить авторство, атрибуцию отдельных икон или групп произведений предпринимаются постоянно, но твердых результатов они пока не дают. После целенаправленных усилий И. Э. Грабаря, М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева, носивших скорее общий характер, более тщательное исследование было проведено по отношению к троицкому иконостасу Н. А. Деминой¹, а к благовещенскому — Л. А. Щенниковой². В результате этого труда некоторые иконы были выведены из круга собственно «рублевских писем», как обнаруживающих определенную художественную индивидуальность. По-видимому, здесь должна быть проведена работа с таким же вниманием, как и по изучению творчества Андрея Рублева и Даниила Черного, и она потребует немало усилий в связи с необходимостью классификации и атрибуции весьма значительного круга памятников раннемосковской живописи с учетом работы московских мастеров и в других городах. Не останутся в стороне и Ростов Великий, Углич, Ярославль, Вологда и другие города.

Мы ограничиваемся рассмотрением лишь тех памятников, которые несут на себе более или менее явственную печать «рублевской традиции» или «рублевской эпохи» или же, наконец, сопутствуют им.

Одним из таких памятников является деисусный чин Успенского собора Дмитрова, недавно раскрытый из-под записей³.

Иконы опубликованы В. М. Сорокатым как памятник начала XV века. Отметив ряд особенностей, сближающих живопись чина с иконами XIV века, с произведениями Андрея Рублева и Даниила, указав также на весьма ощутимые различия между ними, автор заключает: «Деисус Успенского собора в Дмитрове принадлежит иной, нерублевской линии развития московского искусства, но причастность его авторов к созданию нового языка художественных форм, который смог воплотить идеи высокого иконостаса, позволяет связывать его с ранним этапом этого движения в искусстве Москвы представленным иконостасом 1408 года»⁴. С этой датировкой нельзя согласиться, хотя мы разделяем высокую оценку мастерства создателей дмитровского иконостаса. Иконописцы владеют рисунком и умеют строить форму, хотя при завершении работы, вероятно — помощниками, они сбиваются на раскраску, например — в письме ниспадающего внизу хитона Петра и Павла. Палитра художников позволяет извлекать из нее сильные живописные эффекты, но неплохо чувствуя цвет, мастера «гасят» его черными описями и лессировками в тенях. Умение создать образ художественно-выразительный уживается рядом с явно ощутимой схематиза-

цией приемов письма и усилением декоративного начала. Все это заставляет отодвинуть дату возникновения иконостаса к более позднему времени — к 30-м или 40-м годам, когда главные свершения эпохи Рублева и Даниила уже состоялись и каждый иной живописец мог использовать их в меру своих возможностей.

То же можно сказать об иконе «Иоанн Предтеча» из Николо-Песношского монастыря (ныне в МиАР), вопреки мнению М. А. Ильина об авторстве Андрея Рублева⁵.

Среди последователей Рублева были художники весьма талантливые, о чем говорилось не раз. Таким, в частности, был автор иконы «Архангел Михаил» из поясного деисусного «облачного» чина собрания ГИМ первой четверти XV века.

Наряду с весьма свободной переработкой творческого опыта Андрея Рублева и Даниила Черного известны случаи и прямого копирования их произведений. Неоднократно копировалась «Троица» (одна из ранних копий — «Троица» второй половины XV века из Коломны, ныне в ГТГ⁶), делались списки с икон «Богоматерь Донская»⁷ и «Богоматерь Владимирская»⁸. Впрочем, под списком подразумевалось повторение рисунка, композиции иногда путем перевода на промасленную бумагу, а также приблизительное сходство в цвете по его состоянию на тот момент (большая или меньшая закопченность). Техника живописи, приемы исполнения, выразительность образа не ставились необходимым условием копирования, поэтому древние повторения икон не являются копиями в современном значении этого слова.

Открытия последних лет позволяют нам заметить и более убедительные примеры преемственности в творчестве художников середины XV века от искусства Рублева и Даниила. Обратим внимание на весьма большое сходство фрагмента фрески с изображением пророка Даниила в звенигородском Успенском соборе на Городке (см. выше) и фрагмент одноименной фрески собора Пафнутьево-Боровского монастыря, почти идентичных по рисунку, весьма характерному⁹. Несомненно, художник повторил звенигородскую фреску как образец. Собор Пафнутьево-Боровского монастыря расписывали в 1467 году иконовики Митрофан и Дионисий. Руководитель работ — Митрофан — неоднократно упоминается письменными источниками¹⁰. Б. Н. Флоря рассмотрел их и пришел к выводу о том, что это была значительная фигура своего времени. Вначале — инок, а потом соборный старец Симонова монастыря, в 40-х годах он выступает уже немолодым человеком и принадлежит к поколению непосредственных учеников Рублева¹¹. По-видимому, у Митрофана учился Дионисий. Симонов монастырь имел свою иконописную мастерскую: основатель монастыря, игумен, а затем архимандрит Федор, племянник Сергия Радонежского, был иконописцем. Впоследствии он стал архиепископом Ростова Великого. Свое первоначальное художественное образование Федор получил, как справедливо полагают, еще в Троицком

монастыре у Сергия, до поставления в игумены Симонова монастыря, как, вероятно, и Епифаний Премудрый. В Симоновом монастыре иночествовали иконописец Игнатий Грек и Иоанн Златый¹².

Пребывание в разных монастырях не мешало иконописцам объединяться в совместных работах или учиться у того или иного мастера по желанию.

Митрофан, вероятно, участвовал в росписи звенигородского храма как ученик Рублева. Это соображение является при ознакомлении с другим фрагментом росписи Пафнутьево-Боровского собора фреской Спас на престоле. Фреска весьма близко напоминает рублевские Спасы не только по композиции или приемам выполнения, но и такими особенностями типа Христа, как некрупные, близко поставленные и зорко смотрящие глаза, широко открытый ворот. Подобно Спасу благовещенского иконостаса, Христос облачен в белый хитон.

Влияние искусства Андрея Рублева испытали на себе также иконники Троице-Сергиева монастыря. Это вполне естественно, если тем более признать, что художник здесь находился дважды: в 1390-х годах, «на послушании» у Никона, и в 1425—1427 годах, во время работ по росписи храма. В середине XV века документы Троице-Сергиева монастыря упоминают имена иконописцев Степана, Ивашка и Тимошки, Степанова сына¹³. В связи с этим следует обратить внимание на следующие факты.

В иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданном в 1497 году, ряд икон должен быть отнесен к более раннему времени — в их числе следует назвать иконы «Спас в силах», «Снятие с креста», «Положение во гроб» и некоторые другие¹⁴. Эти иконы, как можно предполагать, принадлежали иконостасу деревянного храма, построенного в 1440-х годах.

Иконы праздничного чина «Снятие со креста» и «Положение во гроб» имеют разительное сходство в живописи с одноименными иконами иконостаса Троице-Сергиевой лавры, точно повторены иконография и композиция иконы «Спас в силах». Появляется мысль — не был ли автором троицких праздников иконописец Степан, которому посчастливилось принимать участие в работах вместе с Андреем Рублевым и Даниилом Черным, а в 1440 году он

выступает ведущим при создании иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря? Возможно, в его мастерской написаны также пророки троицкого иконостаса. Эти предположения более чем вероятны, и, возможно, появляется еще одно имя художника, заполняющее промежуток времени между эпохой Рублева и Дионисия. Полагаем, что эта задача — не совсем безнадежная.

Сын Степана Тимофей вместе с Дионисием, Ярцем и Коней участвуют в работе по реставрации иконостаса владимирского Успенского собора, переданного в 1481 году в московский Успенский собор (см. главу «Иконостас владимирского Успенского собора»).

Существовали, несомненно, и другие формы воздействия искусства Андрея Рублева и Даниила Черного на своих младших современников, иконников следующего поколения. Художники, по-видимому, щедро делились своим опытом, а их рисунки размножались и использовались в качестве «образцов». Но дело заключается не только в непосредственных контактах или подражании творчеству художников (например, иконы иконостаса собора Кирилло-Белозерского монастыря, написанные заново в 1497 году, — а их большинство — восходят к иконографии троицких икон).

Гением Андрея Рублева и Даниила Черного созданы высокие эстетические и этические нормы, определившие развитие искусства последующего периода. Искусство великих художников показывало воочию все широчайшие возможности иконописного метода и заключенных в нем художественных средств. На этот опыт опирались Дионисий и Иван Паисейн, Василий Ильин и Гурий Никитин.

Гурий Никитин, несомненно, изучал произведения Андрея Рублева и Даниила, и они помогали ему создавать на основе традиционного иконописного метода образы, наполненные реалистическим содержанием и глубокой психологической характеристикой. В то время наследие живописцев составляло неотъемлемую часть художественной жизни Московского государства, оно указывало путь создания экономными средствами емких образных характеристик, призывало к высшим целям искусства — служению народу.

6. ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ ОБ АНДРЕЕ РУБЛЕВЕ

Сведения об Андрее Рублеве содержатся, кроме летописей¹, в «Житии Сергия», «Житии Никона», в «Духовной грамоте» Иосифа Волоцкого, в святцах и других источниках.

Житийные повести Сергия Радонежского и Никона наряду с летописями являются одним из главных источников для изучения биографии и творческой деятельности Андрея Рублева. В них сообщается о построении каменных храмов Андроникова и Троице-Сергиева монастырей, об украшении их стенописью, рассказывается о некоторых существенных чертах характера и духовного облика художников, о дружбе Андрея и Даниила и их кончине.

Сведения эти содержатся в разных редакциях с существенными разночтениями, — в одних случаях дополняя друг друга, в других оказываются различными и даже противоречивыми. Возникает необходимость произвести текстологическое исследование соответствующих статей в «Житиях» Сергия и Никона по их основным редакциям.

«Житие Сергия»

«Житие Сергия» было составлено впервые около 1418 года учеником Сергия Елифанием Премудрым на основании более ранних записей². Епифаниевское «Житие» оканчивается описанием преставления Сергия (1392); открытие мощей, состоявшееся в 1422 году, в него не попало³.

Епифаниевская редакция в своем полном виде не сохранилась, она была использована Пахомием Сербом в последующих переработках. Целью их было сокращение текста для удобства чтения при богослужении, а также дополнение новыми, посмертными чудесами. Появилась необходимость дать некоторым событиям иную политическую окраску, сообщить новые сведения о деятельности учеников Сергия.

Параллельно с работой над «Житием Сергия» Пахомий трудился над составлением «Жития Никона», ученика Сергия и его преемника. При переработке «Жития Сергия» некоторые главы были дополнены теми сведениями, которые Пахомий собрал, работая над «Житием Никона», вследствие этого история текста этих двух агиографических памятников тесно переплетается.

Так возникло несколько редакций «Жития Сергия» и «Жития Никона», которые в совокупности отражают сложную картину истории текста и последовательность работы Пахомия над епифаниевским протографом. Это обстоятельство требует одновременного рассмотрения сведений по двум «Житиям» — Сергия и Никона.

«Житие Сергия» как историко-литературный памятник стало объектом изучения ряда исследователей, в результате чего стали обозначаться контуры научной классификации⁴. Существенные поправки и дополнения в систематизации материала внесли недавние исследования Б. М. Клосса, и мы будем придерживаться принятой им классификации⁵.

В «Житии Сергия» интересующие нас сведения содержатся в главе «Об Андронике» (или «О составлении Андроникова монастыря»), где сообщается об основании монастыря и о построении храма. В редакции, которая является позднейшей по времени переработкой Пахомия епифаниевского «Жития», имеются также сведения о росписи храма Андреем Рублевым. Эти же сведения содержатся в некоторых редакциях главы «Обретение мощей».

Следует учитывать, что отдельные статьи «Жития» иногда перерабатывались в ходе работы над той или иной редакцией, в других случаях текст оставался без значительных изменений. Из-за этого то или иное чтение статьи не всегда совпадает с редакцией «Жития» в целом.

Взаимоотношения между редакциями «Жития Сергия» и повести об Андрониковом монастыре могут быть выражены таблицей № 1.

Табл. № 1

Ред. повести об Андр. мон.	Издание текста или рукопись	Ред. жития по Клоссу	Ред. по Яблонск.
1	ГБЛ, Больш. 20	IV, I-я пахом.	Б
2	Тихонр., отд. I, с. 60—63 по сп. Тр. 746 и Тр. 771		
3	Тихонр., отд. I, с. 128—131 по сп. Соф. 1358 и Тр. 116	V, I пахом. + епиф.	А
4	Тихонр., отд. II, с. 33—35 по сп. Тр. 136 и Тр. 736, Син. 637, Тр. и Тих. 704	VII, 4 пахом.	В
4 или 5		X, 5+3 пахом.	Г
4 или 5	ВМЧ, сент. 25—30, 1408—1463. Син. 986, Рум. 506	IX, 4 пахом.	Д
6	Тихонр., отд. II, 61—65	XI, простр. епиф. +2, 4, 5 пахом.	Е

Текст статьи изучен нами по большому количеству списков (всего около ста), но для наших целей достаточно привести опубликованные источники, поскольку они отражают основные разночтения. В тех случаях, когда неопубликованные списки «Жития Сергия» содержат некоторые новые сведения, мы будем их дополнительно приводить⁶.

Пять основных редакций повести об Андронике (или об Андрониковом монастыре) различаются между собою как хронологическими рамками, так и по существу своего содержания. Достаточно четко прослеживается последовательность работы Пахомия над текстом от первой, отражающей, как есть основание полагать, епифаниевскую редакцию, до пятой.

Первая редакция до сих пор остается неопубликованной, если не считать извлечений из нее в одной из наших публикаций⁷, мы публикуем ее по списку ГРБ. Больш. 20, л. 106 об. — 108. Для удобства сопоставления первой и второй редакции публикуем тексты параллельно.

* См.: Тихонравов Н. С. Древние жития Сергия Радонежского. М., 1892 (1916).

И /при/иде к нему нѣкий юноша, к с(вя)т(о)му Сергию, и моляше его, чтобы облещися въ святыи образ иноческый. Святыи ж(е) Сергий моление его приатъ, и тако постригаетъ емоу власы, и облачить его въ иночскый образъ, и нарече имя емоу Андроникъ. И тако живыи самъ в кѣлии, якоже пове/лѣ емоу святыи Сергий. Разсоудителный же старецъ любляше зѣло безмлъвие и молчание. Въздержание его и троуды великы кто исповѣсть — еже на всякъ день: овогда пощениемъ, овогда послушаниемъ въ всем бо тѣшася ревнитель быти святому Сергию. И сице пребывая многа времена, работая богу день и ноцъ. Пребыс(тъ) же Андроникъ и живыи оу святого Сергия в послушании, в повиновении лѣтъ доволна. Дивное то, честное паче человекъ житие поживше съ многымъ смиренномудрием, навик же от святого Сергия всякому иноческому житию, — яко исправлению его и самому святому Сергию дивитися, зря в нем множ(е)ство добродѣтели. И о семь зѣло моля бога святыи Сергий, яко даруесть б(ог)ъ крѣпость, что совершити до конца свое течение. И тако поживше десят(ъ) лѣтъ въ всяцем послушании, приидеж(е) емоу сицевы помыслъ: еже изыти из монастыря и сътворити свой монастыр(ь), — еже быс(тъ). И се творяшеся — *еще живъ был митрополитъ Алексий*. (Здесь и далее курсив наш. — В. Б.) Святыи ж(е) Сергий с ним бѣседовахом посѣщения ради — нѣкая д(у)шеполезная словеса. Святыи ж(е) Сергий въпроси его и глаголя: «Владыко святыи, брань нѣкая приходит на мя. Приходятъ ко мнѣ в поустыню и желяють иноческаго жития, и тогда всег(о) отрѣцаются. И поживъ лѣтъ 5, или 6, и десят(ъ), или множае и потом сановъ восхошут и отходят. И ты како ми повелѣваеши святыи владыко, бл(а)гословити ли их или ни». И рекъ емоу тогда митрополитъ Алексий (*а еще живъ сый*): «Сергие, имаши самъ от бога дарованное ти разсоуждение. Коего ж(е) видиши могоуща спасти стадо Христово, и ты не възбрани, отпусти его. Аще кого видиши — хочеть славы ради человекьскиа отитти, и ты тем възбрани и не отпусти их». *И пакы по семъ времени минуовше и наставше инному митрополитоу Кипрѣаноу, и посылает по святого Сергия*. И призваноу емоу бывшу, и бѣсѣдующи им о душевнѣй ползѣ, и рече емоу митрополит: «Возлюбленне, хоцъ едино прошение, прошно оу тебе, еже даруеши ми». Святыи ж(е) Сергий отвѣща: «Еж(е) что хоцещи, святыи владыко, вся твоя сут(ъ)». Он же рече: «Хоцоу // того, благослови мнѣ Андроника». Святыи ж(е) Сергий реч(е): «Аще, владыко, требуеши, то все пред тобою: волен еси во мнѣ и в моей братии». И того Андроника пославъ митрополиту. Митрополит же посла доволню милостыню монастырю. Реч(е) же Андроникъ: «О владыко святыи! Повели ми, да обрящу гдѣ мѣсто подобно на строение монастырю». И благослови его митрополит. Он же недалече шед, за рѣку Язову, и он обрѣте мѣсто и позва митрополита. И прииде ту митрополит и видит мѣсто подобно на строение монастырю. И тако, сътворше молитву и благослови, основаста церковь. И реч(е) Андроникъ: «Святыи владыко, которого святого повелиши въздвигнути?». И отвѣща митрополит:

«Егда пловяху ми от Костянтина град(а), *идох на рускую землю*, и тогда внезапно въздвижес(ъ) вътр великъ и мори, яко погружатис(ъ) кораблю. И тогда азъ общахся. глаголя, аще господь богъ поможет ми, во нѣ же день изыдоу на пристанище, и когорога святого прилоучитя праздник, и тому церковь създати их. И абие помощию божиею предста море от волнения своего, и пристахом на пристанище месяца августа в 16 день. И общахся поставити церковь образ Нероукотвореннаго Спаса. И забываюс(ъ) // в дѣлах церковных. Н(ы)нѣ же хоцъ оупразднитися и исполнити обѣтъ свой». И тако въскорѣ абие *създана бысть церковь зело красна*. И егда съвершися, и приидит митрополитъ съ всем крилосом и освятить церковь во имя пречестнаго Нероукотвореннаго образа Спаса. Постави же ту игоумена Андроника и подавая емоу потребная на оустроение монастырю. Съставиша ж(е) общежитие, иже стоить да иже до сего дни благодатию Христовою. Той ж(е) предреченный Андроникъ зѣло честно поживъ в добрѣ, въ всяком въздержании и в молитвѣ пребывая; бяше бо кротокъ и смиренъ сердцемъ и кротка бо оучителя благоразоумный оученик. И великого ради жития его — и от инных странъ приходяду и приспеваше и благословения сподобис(я) от него. Братии же числом множашеся и приспѣваше. Здѣ ж(е) о Андроникѣ скратимъ и пакы на подлежащее възвратимся.

ГРБ. ОР, Больш. 20, л. 106 об. — 108

2 ред.

Прииде ж(е) нѣкий юноша къ святому Сергию, моля его, да облечеть и въ святыи иночскый образ. Святыи ж(е) моление его не прѣзрѣ, и тако острижает емоу власы, и облачит его въ святыи иночскый образ, и нарече имя емоу Андроник. И тако бѣ живыи сам в келии, якож(е) повелѣ святыи тѣи разсоудителный старецъ: зѣло бо любляше бѣ безмлъвие и млчание. Въздрѣжания ж(е) его и труды кто исповѣсть — еже на всякъ день, ово пощением, ово ж(е) послушаниемъ въ всем бо тѣшася ревнител(ъ) быти святому. И сице прѣбываа многая врѣмена, работаа богу день и ноц(ъ). Прѣбыс(тъ) же Андроник живыи у святого въ послушании и в повиновании лѣта доволна, дивное то и чистое паче человекъ житие поживша съ многым смѣренномудрием, навик же от святого всякому иноческому житию, — яко исправлению его и самому святому старцу дивитис(я), зря в нем множася добродетел(ъ). И о сем зѣло моляше бога святыи, яко да дарует емоу крѣпос(тъ), еже съвершити до конца свое течение. И так(о) пожив 10 лѣтъ въ всяком послушании. Прииде ж(е) емоу сицевый помыслъ: еже изити из монастыря и сътворити свой монастыр(ь), — еже и быс(тъ). Се ж(е) творяшеся — *еще живу сущу Алексиу митрополиту*. Прииде ж(е) тогда Алексие митрополит посѣщения ради къ святому. Бесѣдующима ж(е) има душеполезная нѣкая словеса. Сергие ж(е) въпроси его, глаголя: «Сут(ъ) брат(ъ)я нѣкая егда приходятъ въ святыи иночскый образ, тогда всег(о) отрицаются, живше ж(е) 10 лѣтъ, ини ж(е) множае, потом санов хотят. Ты ж(е) како повелѣваеши владыко святыи, благословити или ни». Митрополит же к нему: «Имаши от бога

дарованное ти разсуждение, его же видиим могуща пасти стадо Христово, не възбраняй ему. А его ж(е) видиши — славы ради человеческыя, таковым възбранѣй». *Сѣдящима ж(е) има надолзѣ, пакы глагола Алексие:* «Възлюбленне, хоцю едино прощен(и)е, аще даруеши ми». Святый ж(е) отвѣща: «Еже хощеши, владыко святыи, вся твоя сут(ь)». Он же рече: «Хошу, да благословиши мнѣ Андроника». Святый же рече: «Рѣхъ ти: его ж(е) аще трѣбуеши, волен бо еси въ мнѣ и в моей брат(ь)и». И так(о) поим Андроника, иде въ град, дав доволну милостыню монастыру. Рече Андроникъ: «Владыко святыи, идем як(о) да обрящем мѣсто подобно, идѣж(е) монастыр съставити». Иде ж(е) митрополит съ Андроником, иж(е) недалече отшедше за Язуо, и обрѣтше мѣсто таково, и тако, сътворше молитву, основаста церков(ь). Прѣжде же рече Андроник: «Владыко святыи, в кое имя велиши основати церков(ь), въ котораго святого?» Он же рече ему: «Егда пловяхом от Константина град(а), *хотѣхом на русскую землю*, тогда внезапно въздвижес(я) вѣтр велик въ мори, як(о) и погружатис(я) кораблю. Тогда обѣщася, глаголя, аще господь поможет ми, вѣн же день изыду на пристанище, и котораго святого прилучится праздник, тому церков(ь) създати. И абие помощию божию прѣста море от влѣнения своего, и пристахом въ пристанище месяца август(а) въ 16. И завещах поставити церков(ь) образ Нерукотвореннаго Спасова, но забываю в дѣлех церковных, ныне же хощу упразднитися и исплнѣнѣти обѣт свой». И тако въскорѣ абие създанна быс(ть) церков(ь) зѣло красна. И егда съврѣшися, приде митрополит съ всѣм клиросом и освятивъ церков(ь) въ имя пречистаго образа Нерукотвореннаго. Постави ж(е) ту игумена Андроника. Даа ему и потребная на устроение монастыру. Съставиши ж(е) общежитие, иж(е) стоит даже и до сего дне благодатию Христовою. Тѣм же прѣдреченный Андроник, зѣло честнѣ и добрѣ пожив, въ всяком въздержании и молитвѣ прѣбываа: бѣше бо кроток и смѣрен сердцем кроткаго бо учителя благоразумным ученикъ. И ради великаго его житиа от иных стран прихожаху поне токмо благословенна сподобилсѣ от него. Братиям же число множаашес(я) и прѣспеваше. Зде ж(е) о Андроницѣ да скратим и пакы на прѣдлежащя да възвратимся.

Тихонравов Н. С., Древние жития Сергия Радонежского, Отдел I. с. 60—63

3 ред.

Таже хоцем вашей любви сказати о друзѣм оученицѣ святого старца Сергия о Андронице. Еже быс(ть) Андроникъ рода отчѣства святого старца Сергия, града Ростова. И много лѣт поживе оу блаженнаго Сергия въ зѣлном послушании и въ чернеческом исправлении, и зѣло любяше преподобный Андроника добродетелей его ради и свершеннаго послушания, въ всем бо Андроникъ подобяся житию святого старца своего ревнитель быти. Сиче пребывааа многа времена оу блаженнаго, работаа богу день и ноцъ, и навиче облаженнаго Сергия всяко добродѣтельное житие. Нѣкогда ж(е) прилоучися вещь сичева. Приде Алексѣй митрополит посѣтити святого старца въ монастырѣ, и быс(ть)

бесѣдоующима има душеполезнаа словеса. Сергие же възпроси митрополита, глаголя: «Владыко святыи, прости нас, хотим слышати от твоеа святыни, соуть братиа нѣкаа егда приходят в святыи иноческый образ, тогда всего отрицаются, поживше нѣколько лѣт добродѣтельным житием, божию благодатию събравши плоды духовныа, и посем начальства възприемлют, игоуменьства и честь велию обрѣтают. О сем, святыи владыко, како повелѣваеши?». Митрополитъ ж(е) рече: «Разсужение имаши, честный старче, дарованное ти от бога, его ж(е) вѣси. Чад своих, достигши тоя мѣры, могуща пасти стадо христово, — не възбраняй тѣм, еже ес(ть) на ползу, да множитсѣ стадо христово въ похвалу и честь преподобствиа твоего; да оуслыши глас господа бога: «Благый рабе вѣрный, вѣ малѣ вѣренъ, — надо многыма тя поставлю, вѣниди въ радость господа своего». А его ж(е) видиши дрѣзающа на сие славы ради человеческыа, сему подобает възбраняти. Его ж(е) вѣси от своих чад стройна на сие дѣло моужа искоусна, требует мое смирение и молит преподобствие твое: да ми даси единого от оученикъ твоих на строение монастырю, зѣло бо желаю такова старца; понеж(е) обѣщася нѣкогда создати монастырѣ, долженъ есмь исполнити обѣт свой. Пловущоу ми нѣкогда от Царяграда къ роуской земли, вѣнезаапоу въздвижесѣ вѣрѣ велии в мори и быс(ть) ноужа велика, яко и погружатисѣ кораблю. Тогда обѣщася, аще господь богъ поможет ми достигнути пристанища, въ который прилучитсѣ котораго святого имя, тому церковъ поставлю. И тако благоволением божиимъ преста море от волнения своего, и быс(ть) тишина велика. И достигохом пристанища без пакости месяца августа въ 16, и тако приходх на Роусскую землю. И нынѣ долженъ есмь поставити церковъ во имя Нерукотвореннаго образа Спасова. И замедлих въ дѣлех великих, нынѣ же хощу исполнити обѣтъ свой, церковъ поставити и монастыр(ь) оустроити, аще ли б(ог)ъ поможет. А его же желаю оу тебе полуочити, — даръ, възлюблен тобою и мною. Да ми даси оученика своего възлюбленаго, Андроника, на сие дѣло стройна». Блаженный ж(е) Сергие рече: «Святыи владыко, раби твои вси есмы. А его ж(е) хощеши, Андроникъ рабъ твой, в роуцѣ твои предаю тебе, да оустроитъ господь богъ желаемое тобою въ славу свою и въ похвалу величества святыни ти». Митрополитъ ж(е) Алексѣй давъ милостыню доволноу блаженному съ братиею и поем Андроника съ собою; изыде от монастыря и, пришед въ град Москвоу, посылает Андроника поискати мѣста потребна къ строению монастыря. Андроникъ ж(е), шед обрѣте мѣсто оугодно, недалече града, на рѣцѣ на Явузѣ и, пришед, възвѣсти митрополиту. Митрополитъ ж(е), шед, видѣ мѣсто оугодно къ строению манастырскому и възлюби, и сътвори молитвоу, и основа церковъ. И тако въскорѣ создана быс(ть) Нероукотвореннаго образа господа Спаса нашего Иисуса Христа. И егда свершисѣ церковъ, тогда пришед Алексѣй митрополитъ съ всѣм клиросом и освати церковъ, и вдасть икону свою чудноу въ церковъ — образ Спасовъ во имя праздника, еже и донынѣ стоит; и оустрои мѣсту тому игоумена Андроника строити монастыр(ь); и вдасть емоу еже на потребу доволно, и давъ благословение, и отиде. И тако състави Андроник

общее житие, и оумножившемся скоро братиамъ благодатию христовою. И быс(ть) обитель велика зѣло, еже и нынѣ видима ес(ть) нами, стоитъ стройна и честна, и *церковь камена красна и подписана чудно зѣло*. Андроникъ ж(е) честнѣ и добрѣ пожитъ въ великомъ въздержании и троудѣхъ, бѣ же старецъ кротокъ и смѣренъ сердцемъ, кроткаго оучителя благоразоумный оученикъ. И ради великихъ его добродѣтелей мнози отъ далечихъ странъ собрашася къ нему честны и велици старци. И тако многа лѣта благооугоднѣ поживъ и стадо христово добрѣ благочестно оупасе, въ старости глоубоцѣ къ господоу отиде, его ж(е) възлюби, въ мѣсто себе благослови и игуменомъ своего ученика, именемъ Саву, зѣло духовна старца добродетелна.

Тихонравов Н. С. Древние жития Сергия Радонежского. Отдел I. С. 128—131.

4 ред.

О сставленъи Аньдроникова монастыря. Потреба же ес(ть) и се сказати о оученицѣ святого, Аньроникуу именемъ. Сѣи бѣше и градъ и отечества святого. И оубо юнъ сѣи възрастомъ, прииде блаженному отцу в манастырь и иноческаго жития сподобленъ бывъ отъ него, и многа лѣта пребые(ть) въ свершенѣмъ послушании святого, всякими же добродѣтелями оукрашенъ сѣи, и тѣмъ святыи зѣло любяше его ради добраго произволения и цвѣтоущихъ в немъ добродѣтелей, и темъ отецъ моляше бога о немъ, еже свершити ему доброе течение. Сѣи оубо чюдный желаниемъ побѣждаемъ, еже обитель створити и въ немъ обыще житие сѣставити, и помышляше во оумѣ своемъ, и, на бога възлагая, глаголаше, аще боудеть богу оугодно, сей можетъ и на дѣло извести. И тако ему помышляющоу, прииде нѣкогда къ святому митрополитѣ Алексиеу въ манастырь посѣщения ради. И бывъшоу обычному благословению и бѣседѣ, глагола митрополитъ къ святому: возлюбленне, едино хоцоу просити оу тебя благодѣтельство, яко да дароуетъ ми духовная ти любовь». Добрый же онъ пастырь къ архиерею отвѣща, яко ничто же ес(ть) въ манастыри, еже ес(ть) възбранно тобѣ. Архиепископъ же рече: «Хоцоу, да ми даси единого от оученикъ своихъ; хоцоу оубо, бога на се помагающоу ми, манастырь сѣздати. Слоучи бо ми ся нѣкогда, егда плавахомъ отъ Коньстянтина града, вѣтроу великоу быти въ мори, яко и кораблю съкроушатис(я) отъ зѣлныхъ волнъ и всѣмъ смертию яростнѣ претящи; и начаша, иже въ корабли, молити бога, съ ними же и азъ начяхъ всесильнаго молити бога, яко да избавитъ ны надлежащая скорби; и обѣтъ свой дахъ богу, яко во нь же ден(ь) аще въ пристанище присѣтанемъ и котораго аще прилоучитс(я) святого день, въ то имя сѣздати церковь. И отъ того часа море предста отъ волнения своего и в великоу тишину преложис(я). Достигохомъ же въ присѣтанище месяца августа 16, и по моему обѣтоу помыслихъ сѣставити церковь Нерукотворенаго образа господана нашего Исуса Христа. И нынѣ, времени зовоущоу, хоцоу исполнити обѣтъ свой». Отецъ же отвѣща: «Его ж(е) требоуеши, азъ не възбраняю». Архиепископъ же рече: «Хоцоу, да ми даси Аньдроника». Святыи же по прошению его дастъ емоу Анд-

роника. Дастъ же митрополитъ милостынню доволноу в манастырь, сам же пакы въ градъ възратис(ь), поемъ и Андроника съ собою. И орбѣтше мѣсто таково къ строению манастырьскому, и тако, богу поспешествующоу имъ, сѣздана быс(ть) церковь зѣло красна во имя господана великаго бога и Спаса нашего Исуса Христа, честнаго его образа Нерукотворенаго. И всѣмъ церковь оную чюднѣ оукраси и честноую иконоу образа Христова, отъ Коньстянтина града принесеноу, чюднѣ златомъ оукрашеноу, в ней постави, иже ес(ть) и донынѣ благодатию христовою. Вроучи же старѣйшинство предреченному Андроникуу и вся, елика на потребу манастырьскаго строения, дароуетъ емоу, и обыще житие сѣставляетъ, Прииде же и свьтыи въ манастырь и похвали мѣсто сие, его ж(е) благоизволи сѣздатися въ славоу святого ти имени». И поучивъ ихъ о пользѣ, въ свой манастырь пакы възратис(я). В малѣ же времени происхожаше слава велия о чюдномъ Андроницѣ, яко и многимъ къ нему стицатис(я), Онъ же бѣ вся оуправляя и елико множаашес(я) стадо его, толико и подвигомъ большимъ приимашес(ь), въздержанию зѣлномуу прилежа и всенощномуу бѣдѣнию, постоу же и молитвѣ. И кто исповѣсть, елика онъ добрый мужъ собою исправи, коегождо бо яко отецъ наказоуа и обыще соглашение творя, запрѣщаше же и моля, възставляя на невидимыя врагы и тяготы всѣхъ нося. И братствоу великоу оумноживъшоус(ь). Аньдроникъ же добрѣ поживъ и вроученое емоу стадо добрѣ оупасъ; разумѣвъ же свое къ господоу отхожденье и вроучаетъ паству своему оученикуу, Савѣ именемъ; самъ же въ смиренни богу мира духъ предасть.

Тихонравов Н. С. Древние жития Сергия Радонежского. Отдел II. С. 33—35.

5 ред.

Начало монастыря Андроникова.

Потреба же ес(ть) и се сказати о сставленн(и) монастырей от оученикъ блаженнаго, въ предвѣдѣщее слово скажетъ. Преже начнемъ о оученицѣ его преподобнемъ, Андроникѣ именемъ. Сей бо бѣше градоу и отечества святого Сергия, и оубо юнъ сѣи възрастомъ, прииде ко блаженному отцу в манастырь, иноческаго жития сподобляетс(я) отъ него; и многа лѣта пребывъ оу него въ совершенномъ послушании, всякими добродѣтельми оукрашенъ сѣи, тѣмъ и свьтыи зѣло любяше его — ради произволения и цвѣтоущихъ в немъ добродѣтелей. И моляше бога о немъ отецъ, еже свершити емоу доброе течение. И по многихъ лѣтѣхъ сей оубо чюдный мужъ Андроникъ, желаниемъ побѣждаемъ, еже обитель створити и обыще житие в ней сѣставити. И сия помышляя въ оумѣ своемъ и на бога възлагаше, глагола: «аще боудеть богу угодно се, можетъ и на дѣло произвести». И сиа оубо тако. Прииде же нѣкогда преподобному Сергию Алексѣю митрополитѣ во обитель, посѣщения ради: имяше бо любовь къ святому премногоу, и сѣоузъ духовный, и о всемъ сѣвѣтъ творяше с нимъ. И тако бесѣдоущима има къ себѣ, и прииде до сего, митрополитъ рече ко святому: «Возлюбленне, едино хоцоу просити оу тебе благодѣтельство, яко да дароуетъ ми духовная ти любовь». Старецъ же къ

архиерѣю отвѣща: «Святѣй владыко, в роуку твою вси есмы, и ничто ж(е) възбранено святыни ти». Архиепископъ же рече: «Да ми даси единого от оученикъ своихъ, хощу бо — аще ми богъ поможетъ — начать оустроити монастырь. Случи бо ся нѣкогда, пловоущим от Константина града къ роускимъ странамъ, къ своей митрополи, вѣтру же велию, бывшую в морѣ, яко и кораблю съкроушиться от зѣлнаго вълнения и всѣмъ смертию яростнѣ претящи, и вси, иже в корабли, начаша молити бога. С ними же и азъ в ноужди зѣлнѣ тако ж(е) начахъ всесилнаго молити бога, яко да избавит ны надлежаща скорби, и обѣтъ свой дахъ богу, вън же день доправитъ господь въ пристанище котораго святого, в тое имя създати церковь. И от того часа преста море от волнения своего и в тишиноу великоу преложися. И достигохомъ въ пристанище мисяца августа 16. И хощу исполнити обитъ свой, церковь поставити въ имя Нерукотворенаго образа Господа нашего Исуса Христа, и оустроити хощу монастырь, и съставити благодатью христовою обще житие; и прошу от твоея любви, да даси ми возлюбленнаго ти оученика и мнѣ желаемаго Андроника». Святѣй ж(е), прошения святителя не преслоушавъ, да дасть емоу Андроника. Митрополитъ же, вдавъ милостыню доволноу в монастырь, и отиде, поимъ Андроника со събою, и обрете мѣсто благоугодно къ строению монастырьскому, на рецѣ Яоузѣ. Създана бысть церковь в липотоу въ имя великаго Спаса Господа нашего Исуса Христа, честнаго его образа Нерукотворенаго, и ту чюднѣ оукраси и честною икону образа Христова, юже самъ принесе от Костянтина града, чюдну и златом оукрашеноу, въ церкви постави, еже и донинѣ стоитъ благодатью Христовою. Вручивъ ж(е) старшинство предреченному Андронику и вся, елика на потребу монастырскаго строения, дарова емоу. И тако обще житие составляется(я). По мале ж(е) времени прииде и святѣй Сергие видѣти строение оученика своего на оно мѣсто и, видѣвъ, похвали и благослови, глаголя: «Господи, призри с небеси, и виждь, и посѣти мѣсто сие, его ж(е) благоизволи създатис(я) въ славу святого ти имени». И поучивъ о ползе, и паки възвратися въ свою лавроу. И тако повсюдоу исхождааше слава велиа о чюдномъ Андроника строении, яко многымъ к нему стецахоуся. Он же добръ оуправляя, и елико стадо множашеся, толико подвигомъ болшимъ онъ приимашеся, въздержанию зѣлно прилежа и всеощному бдѣнию, посту же и молитвѣ. И кто исповѣсть, елика добрый онъ мужъ събою исправи: коегождо бо яко отецъ наказоуя и объще съглашение творя, запрещае же, моля, въставляя на невидимыя врагы и тяготы всихъ нося; бѣше бо образомъ кротокъ, такова бо оучителя кротка благоумный оученикъ. Братствоу же оумножающус(я) премногоу, и бысть монастырь великъ и славенъ благодатью божию и строениемъ добродѣтелна мужа Андроника. И тако благоугоднѣ поживъ лѣта доволна и врученное богомъ стадо емоу добръ оупасъ, разоумѣвъ еже къ господу свое отхождение; и вручае паству своему оученику, Саве именемъ, въ добродѣтеляхъ зѣло сияющоу; и наказавъ о ползѣ, ко господу отиде, его же измлада възлюбил, мисяца июня въ 13. Тако ж(е) и сей преподобный отецъ нашъ, великий в добродѣтеляхъ Сава,

сдержаше преданую емоу паству въ благочестии, чистотѣ и въ святости мнозѣ и от великодръжавныхъ князей и во вся страны всѣми почитаемъ быс(тъ), ради великихъ его добродѣтелей и чюднаго и изряднаго его житиа. И наипаче оумножися стадо его добродѣтелныхъ мужей(ей) и великихъ, честныхъ, от нихъ же и мнозѣ произведени быша въ честныя мѣста на игоуменства, ови же на епископства. И, тако многолѣтнѣ и благоугоднѣ, благочестнѣ пожыгъ, къ господу отходит, еже по смерти и чюдеса показавъ, от сихъ едино явлено скажетъ. Некий бо от оученикъ его, его ж(е) мнози свѣдѣтъ в наша лѣта, священноинокъ именемъ Ефреъмъ, от бѣса блуднаго страстию боримъ бѣ и вѣроу влекомъ, притече ко гробу преподобнаго Савѣ и призываеъ отца, да поможетъ емоу, злѣ стражоущу и скоро тѣмъ часъ получи исцеление. По времениж(е) въ оной обители бывшоу Александроу, ученику предпомянутого игмена Савы, мужоу добродѣтелноу, мудроу, изрядноу зѣло; такъ же и другому старцоу его, именемъ Андрѣю, иконописцоу преизрядну, всѣхъ превосходящоу въ моудрости зѣлнѣ и сѣдины честны имѣя и прочии мнозѣ. Сима добръ строащима обитель благодатью христовою, и сътворше съвѣтъ благъ со братиею и, богу помогающоу, создаста въ обители своей церковь каменую, зѣло красную, и подписаниемъ чюднымъ своима роуками оукрашиша в память(ь) отецъ своихъ. Си ж(е) до нынѣ всѣми зрится в славу Христу богу. И сия тако симъ чюднымъ присноминаемымъ мужемъ оустроившимъ и благоугодно поживше, ко господу отидоша, къ обителемъ отецъ своихъ, и с ними да сподобить ихъ общникомъ быти памяти ихъ и небеснаго царствиа. Сиа же до зде.

Тихонравов Н. С. Древние жития Сергия Радонежского. Отдел II. С. 61—65.

Табл. 2

Состав статей в повести об Андрониковом монастыре

Статьи	Редакция	1	2	3	4	5
Заголовок: об Андронике об основании монастыря		+	+	+	+	+
Иноческие подвиги Андроника: подробно кратко		+	+	+	+	+
Желание Андроника основать монастырь		+	+	+	+	+
Посещение Сергием митрополита Алексея		+	+			
Посещение митрополитом Алексеем Сергия			+	+	+	+
Беседа об иноках, желающих санов		+	+			
Митрополит посылает Сергия Алексей посещает Сергия		+	+			
Просьба Киприана об ученике		+				
Просьба Алексея об ученике			+	+	+	+
Рассказ митрополита об обете				+	+	+
Выбор места для монастыря.						
Андроник		+				
Митрополит и Андроник				+	+	+
О построении церкви		+				
Об освящении церкви и рассказ об обете		+				

Статьи	1	2	3	4	5
Об установке иконы Спаса			+	+	+
О процветании монастыря	+	+	+	+	+
О построении церкви			+	+	+
О росписи церкви			+		
Посещение и молитва Сергия				+	+
Кончина Андроника и поставление Саввы игуменом			+	+	+
О построении каменной церкви и ее росписи			+		
Кончина Саввы				+	+
Чудо о Ефреме					+
О построении игуменом Александром и Андреем каменной церкви и росписи ее, преставление их					+

Как видно из табл. 2, 1 и 2 редакции повести об Андронике заканчиваются сведениями об основании им Андроникова монастыря и о процветании монастыря. 3 и 4 редакции продолжают рассказ до преставления Андроника и поставления на игуменство его ученика Саввы. 5 редакция сообщает о преставлении Саввы, а затем говорит о построении игуменом Александром, учеником Саввы, и старцем Андреем каменного собора, его росписи и о преставлении их. Ряд существенных разночтений имеется и в других сведениях. Но прежде, чем мы их рассмотрим, отметим важный для нас факт, что статья об Андронике (или об Андрониковом монастыре) меняет свое место в «Житии Сергия», что показывает табл. 3.

Табл. 3

Последовательность состава статей в «Житии Сергия»*

1 ред.

О начале монастыря на Кержаче
 О Симоновском монастыре (и Высоком)
 Преставление митрополита Алексея
 О Митяе
 О побеждении татар и иже на Дубенке о монастыри; в этой же главе:
 Об Андронике и о создании Андроникова монастыря
 О посещении Богоматери
 О видении божественного огня
 О преставлении святого
 О появлении мощей

2 ред.

О составлении обители иже на Кержачи
 О Симоновском монастыре (и Высоком)
 О преставлении митрополита Алексея
 О Митяе
 О побеждении татар и иже на Дубенке о монастыри; в этой же главе:

* Приводятся главы от основания монастыря на Кержаче до появления мощей Сергия.

Об Андронике и о создании Андроникова монастыря
 О видении Пречистыя
 О преставлении святого
 Похвала святому Сергию

3 ред.

О составлении монастыря на Кержаче
 О составлении монастыря на Симонове; в этой же главе:
 Об Андронике и об основании Андроникова монастыря
 О составлении монастыря на Высоком; в этой же главе:
 О преставлении митрополита Алексея
 О составлении монастыря на Дубенке
 О видении пречистые Богородицы; в этой же главе:
 О преставлении Сергия

4 ред.

Возвращение Сергиево с Кержача
 О составлении Андроникова монастыря
 О Симоновом монастыре
 О побеждении татар и о монастыре еже есть на Дубенке
 О преставлении митрополита Алексея
 О Митяе
 Преставление Сергия
 Проявление мощей святого

5 ред.

О начале монастыря на Кержаче
 О епископе Стефане
 О начале Андроникова монастыря
 Начало Симоновского монастыря
 О видении ангела, служаща со блаженным Сергием
 О победе еже на Мамае и о монастыре еже на Дубенке
 О Голутвинском монастыре
 О монастыре Высоком
 О хотящем святого подвигнути на митрополию; о смерти митрополита Алексея
 О посещении брата ко святому
 О пришедшем епископе видети святого
 О исцелевшем муже молитвами святого
 О провидении посланных брашен
 О лихоимце причастившемся
 О видении божественного огня
 О преставлении святого
 О проявлении мощей святого

«Жития Сергия»

В 1 и 2 редакции статья об Андронике и монастыре помещена непосредственно за статьей, как бы являясь ее продолжением, с заголовком: «О побеждении татар и иже на Дубенке о монастыри» — после преставления митрополита Алексея и перед посещением Сергия Богоматери.

В 3 редакции статья следует после «О составлении монастыря на Симонове», перед статьей об основании монастыря на Высоком и о преставлении митрополита Алексея.

В 4 и 5 редакциях статья об Андрониковом монастыре поставлена после возвращения Сергия с Кержача, перед статьей о Симоновом монастыре, также до кончины Алексея.

Таким образом, ранние редакции относят основание Андроникова монастыря ко времени после митрополита Алексея, к событиям, относящимся по времени к митрополиту Киприану. Более поздние редакции «Жития Сергия» сообщают об этом до кончины митрополита Алексея. На это следует обратить внимание, поскольку этот факт не случаен, а имеет объяснение, представляющее для нас существенное значение.

Рассмотрим особенности каждой редакции повести об Андрониковом монастыре и уясним то направление, в каком проводилась работа над статьей Пахомием.

Наиболее важные выводы мы получаем в результате изучения 1 и 2 редакций повести. Обе редакции статьи принадлежат одной редакции «Жития Сергия» — 1 пахомиевской, они по общему ходу изложения близки друг другу, заметно отличаясь вместе с тем от других. В этих двух редакциях повести главным действующим лицом событий оказывается Андроник как один из учеников Сергия. Рассказывается о его постриге в Сергиевой обители, о его добродетельной жизни, о том, что, прожив 10 лет «во всяком послушании», Андронику пришел помысел выйти из Сергиева монастыря и основать свой монастырь. Далее сообщается, что во время «посещения ради некая» Сергием митрополита Алексея Сергий стал делиться с ним своими сомнениями о том, что приходят к нему ученики, поживут 5—10 лет и больше и «санов восхотят и отходят». «Благословити ли их, или нет», — спрашивает Сергий митрополита, на что тот отвечает, что если отходят ради славы человеческой — не отпускай, но если ты видишь, что могут «пасти стадо христово», — не возбраняй.

Далее текст читается совершенно различно в двух редакциях. Согласно первой редакции в Большаковском списке, после этого разговора прошло известное время, и уже «при инном митрополите» — Киприане обсуждался другой вопрос — об основании монастыря. При этом разговор снова происходит в Москве, у митрополита, который специально для этого послал «по святого Сергия». Все последующие события, согласно тексту, имели место уже при Киприане, который именуется просто — «митрополит». Рассказ об обете построения церкви в честь чудесного спасения на море принадлежит также Киприану.

Во 2 редакции вместо фразы: «И паки по сем времени минуше и наставше инному митрополиту Киприану и посылает по святого Сергия» читается текст: «Седящима же има надолзе, паки глагола Алексею». Из этого явствует, что разговор о создании монастыря состоялся одновременно с первой беседой об учениках, желающих славы, между митрополитом Алексеем и Сергием в том же Троице-Сергиевом монастыре (а не в резиденции митрополита, как в 1 редакции повести). Имя

Киприана здесь вовсе не упоминается. Во всех других, последующих редакциях повести также назван только Алексей, сохраняется в целом версия 2 редакции.

Во 2 редакции присутствуют и другие разночтения, менее существенные, но проистекающие из перемены существа дела.

В 1 редакции повести Сергий, как отмечено, посылает Андроника к митрополиту; во 2 редакции Андроник идет с митрополитом из монастыря.

В 1 редакции Андроник сам с благословения митрополита отправляется искать место для монастыря. Во 2 — митрополит идет с Андроником на поиск места для монастыря, что придает этой акции большой вес.

Имя Киприана как основателя монастыря имеется только в Большаковском списке. 20, который мы на основании этого и других разночтений выделяем в особую редакцию повести об Андронике. Все остальные редакции по всем известным нам спискам знают лишь имя митрополита Алексея, и оно никогда не вызывало сомнения. В своей предварительной публикации разночтений по Большаковскому списку мы приводили ряд аргументов в пользу того, что именно это чтение — с именем Киприана — более верное, и есть основание предполагать, что оно восходит к епифаниевскому протографу⁸. Эти аргументы могут быть приведены более подробно.

1. Предположение, что индивидуальное чтение Большаковского списка является результатом позднейшей редакторской правки следует признать маловероятным, исходя из того факта, что в XVI веке, когда была создана рукопись, имя митрополита Алексея никто не стал бы заменять на Киприана, не имея на то достаточно веских документальных данных. Если даже признать возможность исправления пахомиевского текста позднейшим переписчиком, то едва ли правка могла исказить текст в пользу Киприана. Но мы не можем принять и такую версию. Дело в том, что статья повести об Андронике по Большаковскому списку является цельным, логичным и весьма органичным текстом*

Статья содержит в себе ряд исторических «реалий», она более подробна и обстоятельна, чем текст 2 редакции, что свидетельствует в пользу ее изначальности. Приведем некоторые из них.

О первой беседе Сергия с Алексеем сказано, что «еще жив был митрополит Алексей». Реплика повторяется в ответе митрополита Алексея Сергию: «И рек ему тогда митрополит Алексей, а еще жив сый». Но эта реплика имеет смысл лишь в том случае, если внутри рассказа нужно было выдержать временную цензуру перед тем, как перейти ко второй части повести. Эта оговорка не имела бы никакого смысла, если бы второй разговор был также с митрополитом Алексеем. Автор текста имел намерение подчеркнуть одновременность двух событий — первого разговора Сергия с митрополитом Алексеем об учениках и второго — с другим митрополитом, Киприаном, о создании монастыря. В пахомиевской переработке выброшено «при инном митрополите» и заменено фразой «седя-

* Имеем в виду смысловое содержание, тогда как Большаковский список содержит ошибки, как и многие другие рукописи.

щима же има надолзе», достаточно нелепой и искусственной, но позволившей слить два разделенных по времени события в одно, два имени митрополита — также в одно. Едва ли может быть этому другое объяснение, чем задача сознательного искажения ситуации.

2. Согласно епифаниевской версии по Большаковскому списку, две беседы происходили в Москве, у митрополита, где Сергей был первый раз «посещения ради некая», а второй по призыву Киприана («посылает по святого Сергия. И призвану ему бывшу...»). С точки зрения событий того времени, естественно было именно посещение митрополита Сергием, что входило в обычную практику субординации духовной иерархии. Иное дело — спустя известное время, после канонизации Сергия, когда имя его было окружено особым ореолом, можно было бы сказать о посещении Сергия митрополитом («посещения ради»).

3. Существенный аргумент в пользу предлагаемой нами интерпретации текста 1 и 2 редакций мы находим в местоположении статьи — повести об Андронике (или монастыре) в «Житии Сергия» по разным редакциям. Таблица 3 показывает, что 1 редакция статьи по Большаковскому списку и 1 пахомиевская переработка (2 редакция повести) помещает статью об основании Андроникова монастыря после кончины Алексея. Немаловажно также, что статья помещена в одной главе «О побежении татар». Начиная с 3 редакции статья переносится на хронологически более раннее время, во всех последующих переработках она помещается до кончины митрополита Алексея. Если признать, что первоначальное место статьи было до кончины Алексея, совершенно необъясним будет перенос ее в 1 и 2 редакциях после смерти Алексея. Мы приобретаем новое важное доказательство того, что монастырь был основан при митрополите Киприане.

4. Время посещения Алексеем Константинополя в двух его поездках — 1354 и 1356 — известно из документов, он возвращался поздней осенью⁹. Наряду с этим описание бури на море в рассказе об обете местами дословно совпадает с описанием бури, которую претерпел Киприан при возвращении из Константинополя в 1389 году, о чем он сам писал на Русь. Об этом же мы читаем в повести Игнатия «Хождение Пимена в Царьград»: «Истопе Русь на море, точию един корабль с митрополиты спасен быть... Также по неколицех днех прииде грамота от Киприана митрополита всеа Русии, поведающе многиа беды их морскаго плаваниа, страшнаго пути случившагося им, и каковы быша им громы, и мльνια; и от стражений волн морских бысть душа их при смерти... таже божию благодатию буря преста, и бысть тишина велиа, и... в Русию отъидохом»¹⁰.

Здесь сказано, что Киприан вышел из Царьграда 1 октября, а спасение его падает, видимо, на 2 октября. Это день памяти патрона Киприана — священномученика Киприана. Такое совпадение (а вероятнее всего, поездка была приурочена специально к этому дню) не могло не произвести впечатления на митрополита Киприана, и нет ничего невероятного, что он мог дать обет построить церковь. Почему не в честь своего патрона, а во имя

образа Нерукотворного Спаса, — об этом мы позже выскажем свое предположение. Так или иначе, но история едва ли не каждого монастыря предстает, согласно монастырским преданиям, в дымке туманных легенд, полагать которые адекватными реальным историческим фактам было бы неправомерно. Другое дело — вскрыть в них рациональное зерно.

Следует обратить внимание на вступление митрополита к рассказу о буре и обете, в разных редакциях оно имеет варианты, но несущественные: «Егда пловяху ми от Константина града, идох на рускую землю», или «хотехом на рускую землю», или «к рускимь странамь к своей митрополии» — все эти варианты естественны для Киприана, но почти невозможны для митрополита Алексея, который просто возвращался к себе на родину.

Включение этого эпизода в епифаниевское «Житие» вполне естественно. Епифаний был близок Киприану, по его настоянию он написал «Житие Стефана Пермского», он почтительно отзывается о Киприане в «Похвальном слове Сергию». В «Житии Сергия» Епифания имеется немало заимствований из «Жития митрополита Петра» созданного Киприаном.

5. Рассказ об обете митрополита Алексея и о создании им Андроникова монастыря включен также в «Житие митрополита Алексея», написанного Пахомием в 1449 году по заказу митрополита Ионы. Здесь говорится о том, что монастырь был основан по велению великого князя Ивана¹¹ — Ивана Ивановича, занимавшего великокняжеский престол с 1353 по 1359 год, и, следовательно, Алексей должен был основать Андроников монастырь в 1354 или 1356 году¹². Но эта дата стоит в противоречии к тексту древнейших редакций повести об Андрониковом монастыре — 1 и 2, в которых Сергей жалуется Алексею на учеников, покидающих Сергиеву обитель ради чинов после того, как поживут десять лет и более (об Андронике как раз сказано, что ему пришел помысел выйти из монастыря после того, как он пожил десять лет у Сергия «во всяком послушании»). Но сам Сергей стал игуменом только в 1354 году, и, следовательно, до 1359 года (окончание княжения Иоанна) ни Андроник не смог бы пройти в его монастыре свой десятилетний искуc, ни Сергей не мог иметь повод жаловаться на учеников. Разговор Сергия с Алексеем такого рода мог иметь место только в конце жизни Сергия, после того, как многие его ученики стали действительно игуменами монастырей и даже епископами.

6. Построение монастырей за чертой города в Москве и подмосковных городах — удельных центрах связано с изменением политики Москвы по отношению к монголо-татарам, переходом от борьбы дипломатической к активной обороне и наступлению. Построение Андроникова монастыря митрополитом Алексеем в пригороде Москвы ничем не мотивируется; тем более трудно допустить, чтобы Алексей основал его до того, как им был создан собственный митрополичий монастырь в стенах Кремля — Чудов (1365). В годы, непосредственно предшествующие Куликовской битве и ближайшие после нее, основание монастырей Симонова, Высокого и Андроникова включается в

общий план градостроительства Москвы. «Симонов и Андроников монастыри, — отмечает академик М. Н. Тихомиров, — со своими древними стенами и каменными храмами сделались передовыми форпостами Москвы. Недаром же эти московские монастыри выросли на юго-восточной окраине города, обращенной в сторону Золотой Орды, откуда постоянно можно ждать внезапного набега»¹³. Не случайно киприановская редакция «Сказания о Мамаевом побоище» вводит рассказ-инсценировку встречи митрополитом Киприаном Дмитрия Донского у Андроникова монастыря¹⁴. На это, впрочем, стоит обратить внимание: ведь согласно выводам из исследования источников, монастыря в то время еще не было. Что за этим стоит — усилить версию о древности монастыря? Или некая другая «полуправда»? Случайно ли в Сказании Андроников монастырь оказался связанным с Куликовской битвой?

Нет, не случайно. Мы уже ранее отметили, что первоначальное место статьи об Андронике и об основании Андроникова монастыря в 1 пахомиевской редакции «Жития Сергия» было непосредственно в главе «О побеждении татар и еже на Дубенке о монастыри» (табл. 3). Значит, оно как-то связано с этим событием не только по времени, но и самим фактом основания монастыря? Полагаем, что именно так, для этого есть вполне достаточно оснований.

Тот факт, что основателем и ктитором Андроникова монастыря был не митрополит Алексей, но Киприан, выяснен с достаточной степенью определенности. Версия Пахомия проверки не выдержала, тогда как анализ письменных сведений об основании монастыря позволяет считать за доказанный факт, что монастырь основан Киприаном, или, по меньшей мере, принять за этой версией право на научную гипотезу с большой степенью убедительности.

В качестве таковой она имеет право на ее внимательное рассмотрение.

Если признать известную долю достоверности в «Сказании о Мамаевом побоище» в сообщении о какой-то известной в древности связи Андроникова монастыря с Куликовской битвой, то она может иметь вполне определенный характер: монастырь основан на месте встречи войска Дмитрия Донского. На месте торжественной встречи московичей войска, одержавшего великую победу. Нельзя было найти места лучше этого: с высокой горы Москва, уже обстроенная каменными храмами и окруженная белокаменными стенами, должна была иметь вид впечатляющий. Красота подмосковной природы в самом начале осени, в сентябре, служила стольному великокняжескому городу превосходным обрамлением.

Сам Киприан в это время не был в Москве, он находился в Киеве, но прибыв вскоре приглашенным, на митрополичий стол, он не мог пройти мимо произошедших событий. Известно, что в честь Куликовской победы Дмитрий Донской построил несколько храмов: основывает монастырь на Дубенке, в Голувине и на Стромынке, достраивает храм в Коломне, а в память павших в бою церковь Всех Святых в Кулишках (на пути от Кремля до Андроникова монастыря). Автор «Задонщины»

писал: «Шибла слава к Железным вратом, к Риму и к Кафы по морю, и к Торнаву, и оттоле к Царюграду на похвалу: Русь великая одолела Мамаю на поле Куликове»¹⁵. Эти восторженно-патриотические слова принадлежат современнику события.

Прибыв на кафедру всея Руси, Киприан отметил память о победе над Мамаем (гл. «О побеждении татар») достойно — он основал монастырь, переговорив предварительно с Сергием, вызванным специально в Москву, и поставил игуменом Андроника.

Если все это происходило именно так, как нам подсказывает рассмотрение источников и анализ исторической ситуации, понятно, почему церковь Андроникова монастыря была освящена в честь образа «Нерукотворного Спаса», — этот образ издревле украшал воинские знамена и помогал русскому войску, по традиционному верованию, в сражениях. Сам архитектурный облик храма как нельзя более выразительно утверждает идею монумента победы.

В описываемых событиях мог принимать участие и молодой Андрей Рублев, возможно, эти впечатления сыграли свою роль при выборе им места для жизни в монастыре. Впрочем, для этого были и другие мотивы, учитывая последующую историю монастыря.

Какие причины могли послужить основанием к удревнению монастыря и отнесению времени его создания вопреки фактам ко времени митрополита Алексея? Несомненно, Пахомий действовал в этом не по своему личному побуждению, но выполняя порученное ему задание. Полагаем, что разгадать эти причины нетрудно, исходя из следующего.

В юрисдикции конца XIV—XV веков касательно монастырей и их владений решающее значение в принадлежности их великому князю или митрополиту имела давность, причем за митрополитом закреплялись и освобождались от великокняжеских податей те монастыри и села, которые «тягли» ему при митрополите Алексее¹⁶. Нужно учесть, что вследствие княжеских усобиц середины XV века летописание и письменность развивались преимущественно при митрополичьем доме или монастырях. Митрополит Иона, по заданию которого Пахомий составил «Житие Алексея», много сделал для возвеличения Алексея, как одного из видных деятелей отечественной истории времени Дмитрия Донского. Алексею и Сергию стали впоследствии приписывать устройство большого количества монастырей с датой около 1360 года, многие из них явно подложные.

Попытаемся уточнить время основания монастыря Киприаном. Киприан занимал московскую митрополичью кафедру дважды — в первый раз с 23 мая 1381 года по октябрь 1382 года, когда он был изгнан за то, что оставил Москву во время нашего Гохтамышя и вместе с семьей великого князя отсиделся в Твери. Вторично Киприан был принят на Москве уже после кончины Дмитрия Донского, при Василии Дмитриевиче в 1390 году, и управлял кафедрой уже до кончины, последовавшей в 1406 году. Поскольку устанавливается довольно отчетливая связь между основанием монастыря и Кули-

ковской битвой*, мы, вероятно, не ошибемся, если отнесем это событие к первому периоду пребывания Киприана на митрополичьем столе. В этот период едва ли можно было сделать многое, очевидно была построена вначале, как обычно, деревянная церковь («и тако вскоре абие создана бысть церковь зело красна», — читаем мы в 1 и 2 редакциях повести), и она была освящена митрополитом. В 3, 4 и 5 редакциях повести говорится о построении церкви дважды, второй раз — каменной (см. табл. 2). Один из списков (Унд. 1304, л. 105) при первом упоминании о построении церкви так и сообщает, что «и та первее создана бысть церковь».

Далее, в связи со сложными перипетиями духовной карьеры Киприана история монастыря, им основанного, излагается нарочито туманно, в ней не содержится ничего, кроме общих фраз.

Пахомий не сразу решился пойти на кардинальную переработку текста. Вначале была произведена только подмена имени Киприана именем Алексея и благодаря этому все последующие события соотнесенными к нему. В дальнейшем Пахомий перестраивает весь рассказ, как это явствует из рассмотрения следующих редакций.

В третьей редакции есть небольшие включения дополнительных сведений, как, например, о том, что Андроник, как и Сергей, происходил из Ростова, что отчасти должно объяснить читателю причины особого расположения Сергия к Андронику. Но гораздо больше сокращено из повествования об иноческих подвигах Андроника. Текст, пересказанный Пахомием своими словами, значительно отделяется от епифаниевского.

Фраза — «шов» второй редакции — «седашима же има надолзе», ставшая теперь ненужной и нелепая сама по себе, опущена. Первый разговор Алексея и Сергия прямо переходит во второй, ранее относившийся к Киприану: «Да ми даси единого от ученик твоих на строение монастырю». Здесь впервые приведена легенда об обете митрополита, как повод для основания монастыря (в первых двух редакциях легенда относилась к освящению храма). Это направлено не только на то, чтобы повысить престижность данной акции, но и тем самым устранен малейший намек на связь основания монастыря с событиями гражданской истории и тем более с победой над Мамаем, что разрушало весь смысл тщательно возводимой Пахомием конструкции; победа над монголо-татарами — событие общенародного значения, тогда как устройство монастырей обычно связано с «чудесными» событиями чисто церковного характера (вспомним легенды об основании Ипатьевского монастыря, Петровского монастыря близ Ростова, Михалицкого монастыря в Новгороде и т. д.). Церковь не акцентировала подлинные исторические мотивы учреждения монастырей как форпостов гражданского значения, какими они были на самом деле в большей мере. К тому же не было времени, чтобы основывать обетные монастыри в честь спасения духовного лица.

Впервые в третьей редакции приведено сведение о данной митрополитом иконе образа Спаса «еже и

дотьне стоит» (на этом мы уже останавливались выше). Из двух упоминаний о построении церкви второе прямо отмечает: «Церковь красна и подписана чюдно зело». И построение, и роспись храма отнесены к игуменству Андроника. Рассказ доведен до благословения Андроником Саввы на игуменство и до кончины Андроника.

Как видно из сопоставления редакций, Пахомий продолжает работу в заданном направлении по согласованию фактов в свете замены имени Киприана и Алексея.

4 редакция имеет заголовок: «О съставлении Андроникова монастыря», еще более усиливая акцент на истории монастыря, а не на личности Андроника, как в первых редакциях. Текст подвергается дополнительному сокращению. Совсем выброшен первый разговор Сергия с Алексеем об учениках, желающих славы. Митрополит Алексей приходит к Сергию и прямо обращается к нему с просьбой дать ему «единого от ученик своих» и рассказывает о буре и об обете построить монастырь в честь Нерукотворного образа. Сергей дает ему Андроника, монастырь создан, построена церковь «зело красна», и в ней поставлен образ, принесенный из Константинополя.

Добавлена новая статья о посещении монастыря Сергием и о его благословении. От епифаниевской редакции осталось совсем немного, она в значительной степени вытеснена наслоением пахомиевских переработок. Как и третья редакция, четвертая оканчивается сообщением о вручении паствы Андроником своему ученику Савве и о кончине Андроника.

5 редакция имеет заголовок «О составлении монастырей от ученика блаженного», акцентируя тему основания монастыря. Текст развивает содержание 4 редакции. После благословения и молитвы Сергия, поставления Саввы, кончины Андроника повествуется о деятельности Саввы, об умножении «стада добродетельных мужей, от них же мнози произведени бывши в честныя места на игуменства ови же на епископства».

Далее следует рассказ о посмертном чуде у гроба Саввы — Ефрема от беса блудного. В конце дополнен рассказ «по времени же», при ученике Саввы игумене Александре и другом старце, именем Андрее, «иконописце преизрядне» была создана каменная церковь и «подписанием чюдным своима руками украсиша в память отец своих», рассказ оканчивается сообщением о преставлении «чюдных и приснопоминаемых мужей». Имя Даниила не упомянуто.

Эта важная для нас статья записана только в 5 редакции, она принадлежит полностью Пахомию. Но содержание ее стоит в противоречии к более ранним редакциям повести, которые относили построение и роспись церкви к Андронику. Об игуменстве Александра из источников ничего не известно, П. М. Строев указывает дату его преставления — не ранее 1427¹⁷. Савва упоминается впервые в 1403 году¹⁸. Содержание статьи производит впечатление запутанной в смысле хронологии и участия лиц в построении и росписи монастырского храма. Здесь сохранена только последовательность игуменов: Андроник, Савва и Александр. Что означает «по времени» — неизвестно. Очевидно лишь,

* Что уже было замечено М. Н. Тихомировым. См.: Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968. С. 223.

что Андрей Рублев был «старцем» Андроникова монастыря.

Это важное свидетельство. Долгое время было принято считать Рублева иноком Троице-Сергиева монастыря на основании сообщения святцев и иконописных подлинников XVII—XVIII веков о том, что Андрей Рублев «жил в послушании у Никона». М. Н. Тихомиров поставил под сомнение эти сведения, считая Рублева великокняжеским мастером и иноком одного из московских монастырей¹⁹. Подтверждение этому он видел в тексте «Жития Сергия», главы «О проявлении мощей святого», где говорится, что Никон «умолил» художников расписать Троицкую церковь, следовательно, они не могли быть у него «в послушании». М. Н. Тихомиров склонен был считать Рублева иноком Андроникова монастыря на основании текста «Жития Никона», где «последним рукописанием» Рублева названа роспись собора Андроникова монастыря (см. ниже). Роспись Андрониевского собора не была последней работой Рублева, но сам факт, что художник был иноком Андроникова монастыря в настоящее время может быть признан бесспорным, он подтверждается рядом источников.

Как объяснить появление в 5 редакции повести об Андрониковом монастыре этой последней статьи об игумене Александре и о Рублеве? После кончины художника слава его стала возрастать, поднялся интерес к его работам. Как же было совместить сведения о построении и росписи храма при митрополите Алексее (согласно пахомиевской переработке повести) и участие в этой работе Рублева? Еще были живы свидетели того, что роспись храма выполнена Рублевым, но при митрополите Алексее он еще не мог работать, его творческая деятельность своим началом восходит ко времени Киприана, продолжалась она при Фотии. Если церковь и монастырь основаны Киприаном, данное сообщение лишь подтвердило бы эту версию. Но Пахомий относит время построения и росписи храма к игумену Александру. Это послужило основанием к тому, чтобы отнести условно время построения собора между 1415—1420 годами. С этой именно датой собор Андроникова монастыря вошел в историю древнерусской архитектуры.

Но мы уже убедились, что ряд редакций повести относит к Андронику построение двух церквей — первой деревянной (?) и второй каменной, а также ее росписи (3 редакция повести). Текст 5 редакции становится в противоречии к другим, более ранним текстам, и, следовательно, его нельзя полностью принимать на веру, он сообщает «полуправду» и требует более внимательного рассмотрения.

Имя игумена Александра вообще загадочное и неизвестное по другим источникам. В качестве предположения, своего рода «рабочей гипотезы», можно предположить следующую интерпретацию статьи 5 редакции: Александр мог стать игуменом после Саввы, он назван его учеником. Но до этого, может быть, уже при Андронике, Александр находился в монастыре в качестве «строителя», «старца», и на его долю выпало осуществление работы по постройке каменной церкви. Впоследствии Александр становится игуменом. Тогда Пахомий отступает от истины лишь отчасти, делая некоторую перестановку во времени, почти незаметную

для непосвященного читателя, — будто Александр предпринял строительство уже будучи игуменом, тогда как он становится игуменом позднее, после кончины Саввы. Событие отделено от пахомиевских писаний почти полувековой давностью, и эти подробности утратили свою актуальность, суть же дела освещена верно. Эта вполне правдоподобная трактовка данной статьи снимает все противоречия и уже тем самым может претендовать на достоверность²⁰. В этом случае, впрочем, остается не снятым противоречие по отношению к тем источникам, которые называют «последним рукописанием» Рублева роспись собора Андроникова монастыря, тогда как события, изложенные в конце 5 редакции согласно предложенной версии, отодвигаются на более раннее время. Но к этому мы еще вернемся.

Продолжим обзор источников.

Упоминание об Андрее Рублеве и Данииле имеется также в некоторых вариантах главы «О проявлении мощей святого Сергия».

Первый, краткий вид представлен списком Больш. 20. Глава озаглавлена «О проявлении мощемь с(вято)го Сергия»; здесь рассказывается о том, как некоему властелину, князю Владимиру, было видение Сергия, жаловавшегося на «утеснение тела водой». Говорится далее о намерении воздвигнуть каменную церковь: «Та же сшедшеся на основание церковное державнии князи, бояре и священнии собори. В них же бѣ хвалимы достойный князь(ь) Георгий. Се оубо велику вѣру имѣя ко святому Сергию и много попечение имый, яко вѣстинноу добра отца съврыщенный в добродѣтели чадо, и честь достоиную воздавая преподобному отцу. Бѣ бо от преподобнаго и просвѣщения сподобленъ от оусердия слоужаще царю. И открывше чудотворный гробъ ... Видѣвшие же вси прославша бога, иже толико лѣтъ соуще въ гробѣ тѣло святого Сергия съблюдено быша. И тако на том мѣсте създаша церковь красну зѣло» (л. 111 об. — 112).

«Достойный князь Георгий» — князь звенигородский Юрий Дмитриевич, крестник Сергия («бе бо от преподобнаго и просвещения сподоблен»). Здесь сказано о построении Троицкой церкви, но не говорится о ее росписи.

Редакция главы, восходящая к последующим переработкам Пахомия, содержит новые сведения, более подробные. Фраза о том, что Георгий имел к преподобному отцу «велию веру» заканчивается словами: «...и премного попечения к обители его». После открытия мощей следует текст: «И тако настоя и весь священный събор, оученицы блаженнаго съ великодержавными князми съвещаша съвѣтъ благъ. обложища церковь камену над гробом святого, и тако помоганиемъ христоролюбивыхъ князей, вѣроу и любовию къ святому прилежащихъ, и присный оученикъ Никонъ горяше духом и подвигоу зильномуу касашеся съ братиею, желание имый от душа, еже бы при животъ его съвершитися, еже начат святому храмоу единосущныя Троица в похвалу своему отцоу, еже и бысть молитвами святого отца скорѣ по прошению его: церковь бо, якоже рѣхом, красную въздвигъ и подписаниемъ чудным и всяческим и добротами оукрашивъ, отцалюбиваго же предпомянуутаго чада приснаго роука прострѣтра къ сътроению паче всѣхъ

бѣше. Ноужно бо и се намъ есть помянути чюдно, якоже исполнѣсь желание преподобнаго отца настоятеля, Никона именемъ: оумолении добродѣлнии старци живописци — Даниил и Андрѣй, предпомянутыи, присно духовно братство и любовь к себѣ великоу стяжавше и яко украсиша подписаниемъ церковь сию и в конецъ своего богооуднаго житиа блаженнаго — и тако къ господу отидоша въ зрѣнии другъ со другом, въ духовнѣм съюзе, якоже и здѣ пожиста и сее писание конечно в память(ь) свою оставиша; якож(е) всѣми зрится²¹».

Какие новые сведения мы приобретаем? Сообщается прежде всего о росписи Троицкого собора Даниилом и Андреем, На слова «умолены бо быша» уже обратил внимание М. Н. Тихомиров, как на свидетельство того, что Андрей и Даниил не были иноками Троице-Сергиева монастыря. Представляет интерес также оговорка, относящаяся к Андрею, «предпомянутый», в разночтениях она сохраняет свою форму единственного числа и, следовательно, касается только Андрея. Пахомий имеет в виду текст 5 редакции повести об Андрониковом монастыре, где названы Александр и Андрей, но нет упоминания Даниила. Это служит новым подтверждением тому, что Даниил не был там упомянут не случайно, видимо, при росписи собора Андроникова монастыря его не было. Пахомий обнаруживает хорошую память, и как бы специально акцентируется этот момент.

Далее говорится о том, что Даниил и Андрей украсили подписаниемъ церковь в конце своего богооудного жития. Последняя фраза снова повторяет: «И сее писание конечно в память свою оставиша якоже всеми зрится».

Говорится о том, что они скончались («ко господу отидоша») «во зрении друг с другом в духовном союзе», — здесь имеется лишь намек на видение, которое подобно описано в «Житии Никона», — будто после смерти Андрей явился Даниилу, призывая его к себе. Здесь очевидна связь статьи в главе о обретении мощей в «Житии Сергия» и текстом «Жития Никона», к рассмотрению которого мы и переходим.

«Житие Никона»²²

Рассказ о работе Андрея и Даниила в Троице-Сергиевом монастыре в «Житии Никона» имеется в двух видах. Первый, более краткий, представлен краткой редакцией жития (по классификации Б. М. Клосса, представлена списком Тр. 116, л. 415—421 об. — середины 40-х гг. XV в. и др.) и особым видом жития (Тр. 763, л. 407—415, — 50-х гг. XV в. и др.). Второй вид данной статьи находится в составе пространной редакции «Жития Никона» (список Тр. 199, л. 490—518, середины XVI в. и др.).

В некоторых списках особой редакции (Тр. 705, Тр. 763 л. 407) имеется указание на то, что Пахомий составил это житие со слов ученика Никона Игнатия («якоже ми поведѣа учении его присни Игнатие»). Игнатий — фигура известная в Троице-Сергиевом монастыре, с ним связано два чуда: видение Игнатию Сергия во время церковного пения и чудо о том, как ему, «на потребу келейного здания секущу», то-есть, когда он выполнял строительные

работы и поранил себе лицо, явился Сергий и исцелил его. Игнатий, по-видимому, был одним из зодчих, сооружавших при Никоне здания монастыря. Не случайно в сведениях, полученных от него Пахомием, уделяется так много внимания строительству монастыря. Впрочем, и сам Пахомий интересовался вопросами зодчества и искусства, как это видно по житиям Евфимия и Ионы. Игнатий впоследствии стал келарем Троицкого монастыря. Таким образом, краткую и особую редакцию «Жития Никона», составленную через 13—15 лет после смерти Никона, следует признать надежным и достоверным источником²³.

В отличие от рассмотренной нами статьи в «Житии Сергия», в «Житии Никона» рассказ об обретении мощей Сергия опущен. Побудительной причиной начала строительной деятельности Никона явилось нашествие Едигея, предавшего монастырь огню. Вначале игумен воздвигает деревянную церковь. Приведем рассказ полностью: «...и абие первѣе церковь малу въздвизаетъ въ славу святыя Троица, По нем же и прочяя — трапезу и келии и вся, яже в потребу ноужную монастыря оного, и помалѣ съвѣщаеетъ съ братиею, еже въздвигнути храмъ святыя Троица, церковь камѣну над гро//бомъ своего отца, и зъдѣчии отвсюдо събравъ, и, тако всемогущему богу произволению его споспѣшествуюшу, церковь прекрасну въздвиже въ похвалу своему отцу, его же молитвы непрестанно предворяюще въ помощь присному чядоу. И тако многими добротами украсивъ ту. Но убо зря сию подписаниемъ неукрашену, зѣло болѣзноваше духомъ и тщащеса всяко и симъ украсити ю. Но оубо от нѣкихъ братии възбраняемъ бѣ прилучившихся прискорбнѣмъ скудности ради. Но преподобный побѣждаемъ великимъ желаниемъ и вѣрою и в семъ пребывая непреложенъ, еже узрѣти своими очима церковь съвершенну и симъ укра//шенну, и събираетъ скоро живописци, мужие изрядны зѣло, всѣхъ превосходяи в добродѣтелях, съвершени, — Даниилъ именемъ и Андрея спостникъ его и нѣкихъ с ними, спѣшно бо творяше дѣло сие. Яко нѣчто провидѣ духомъ въскорѣ духовныхъ онѣхъ мужии живописцевъ от жития сего и свое преставление. Еже помалѣ и по съвершении дѣла и быс(ть). Но, богу помогающе скончати дѣло преподобного, абие касаются ему оусердно и зѣло различными подѣписаними чюднѣ удобривше ту, могуща зрящихъ всѣхъ оудивити и донынѣ. Конечно се рукодѣлие въ память(ь) себѣ преподобнии оставыше. И посемъ мало нѣчто пребывшии, абие смѣре//нный Андрѣя оставь сию жизнь, къ господу о(т) иде прежде, таже послѣди и спосникъ его Даниилъ пречестныи, оба и добрѣ поживша и въ старости честнѣ благый конецъ приаше.

Егда бо хотяше Даниилъ телеснаго съюза раздрѣшитися, абие видитъ възлюбленнаго ему прежде отшедшаго Андрѣя, въ радости призывающа его. Даниил же, яко видѣ Андрѣя, его ж(е) желаше, зѣло радости исполнився и братии, предстоящимъ ему, исповѣдаше пришествие и спостника его. И тако в радости предасть духъ свой господеву. Видѣвъ же блаженный Никонъ церковь съвершенну, зѣло веселяшеса духомъ, глаголя: «Благодарю тя Христе, всѣхъ царю, яко не презрѣ//лъ еси мое прошение, но даровалъ ми еси сия вся молма узрѣти

очима. Многими и иными добротами оукрасивъ тоу, якоже и сама доброта церковная и прочая строения монастырская, аще и не гласомъ, вещьми же, — азъ же глаголю, — и гласы чюдными от вещи, якоже трубами, гласяше. И тцание соугубо помощь божия споспѣшествоваше ему. Якоже бы рещи, онъ начиная, — богъ же вскорѣ вся съвершаше Сия и ина многа поучивъ ихъ. Проявлено ж(е) ему быс(ть), якоже прѣдречеса, отшествие его в малъ времени по преставлении онѣхъ живописцѣ въ, тако же и здесь блаженнымъ о(т)цемъ оуготованное му покоище».

ГРБ ОР. Тр. 643, л. 169—172 об.

В этой статье слова о том, что Никон «собирает скоро живописцы» подтверждает отмеченное М. Н. Тихомировым наблюдение, что Андрей и Даниил не были иноками Троицкого монастыря («умолены быша»): если бы Андрей и Даниил здесь жили, их не надо было бы «собирать». Говорится о том, что с ними были и другие мастера («неких с ними»). Даниил и Андрей, по словам автора, всех превосходили в совершенных добродетелях, они были «мужие изрядны зело», «духовные мужи живописцы». Здесь сообщается, что Андрей умер тотчас («абие») после росписи Троицкого собора, а вскоре после него и Даниил, что оба иконописца преставились раньше Никона, который умер «в мале времени по преставлении онех живописцев».

Если Никон умер 17 ноября 1427 года, как в настоящее время установлено вполне определенно²⁴, тогда Андрей и Даниил могли умереть в сентябре-октябре того же года, сразу после окончания росписи Троицкого собора. Слова «абие» и «по мале времени» не позволяют растянуть срок между окончанием работы, кончиной иконописцев и Никона на год, и даже полгода. Текст пространной редакции статьи о построении и росписи Троицкого собора в краткой и особой редакциях «Жития Никона» содержит, таким образом, весьма ценные сведения, позволяющие избежать ошибки в дате смерти художников, до сих пор принимавшейся как 1430 год²⁵. Причина ошибки будет рассмотрена ниже. Чтение древнейшего и достоверного источника о Рублеве и его работе в Троицком соборе лавры позволяет отнести дату его кончины к сентябрю-октябрю 1427 года.

Одновременность смерти Андрея, Даниила и Никона, спешность работ в предчувствии скорой кончины, все это доносит до нас ту обстановку трагических событий 20-х годов XV столетия, когда подряд 5—6 лет в Москве и по всей средней полосе России царил голод и мор невиданных размеров. В одном из древнейших списков «Жития Никона» (Тр.763) прямо говорится о «голоде», а затем это слово заменено на «скудность»²⁶. У Никона, следовательно, было основание беспокоиться за свою жизнь и за жизнь иконописцев — если не от голода, то от морового поветрия — ведь все трое были уже «в старости велице». На эти трудные годы падает кончина многих других видных деятелей того времени — великого князя Василия Дмитриевича, игумена Александра, Кирилла Белозерского и других. И о какой же «скудности» или бедности Троице-Сергиева монастыря можно говорить,

когда сохранившиеся акты монастыря первой половины XV века показывают, что именно при Никоне Сергиева обитель благодаря нескончаемому потоку вкладов и приобретений становится одним из крупнейших землевладельцев. К тому же из главы об обретении мощей в «Житии Сергия» известно, что в строительстве каменного храма принимали участие видные князья и бояре, в их числе — князь Юрий Дмитриевич Звенигородский — второе лицо в государстве после великого князя.

В приведенной статье из «Жития Никона» записана легенда о видении Даниилу ранее скончавшегося Андрея. Мы уже отмечали, что эта легенда нашла свое отражение в главе об обретении мощей «Жития Сергия»: «И тако ко господу отидоша во зрении друг со другом в духовном союзе, яко и zde пожиста». Можно предполагать, что в «Житие Сергия» текст был включен после составления «Жития Никона».

Статья с рассказом о построении каменной церкви и ее росписи в «Житии Никона» ставит эти события исключительно в заслугу Никону, не упоминая об участии вельмож²⁷. Рассказ излагается таким образом, что можно предполагать, будто Андрей и Даниил скончались в Троице-Сергиевом монастыре сразу после окончания росписи храма и, следовательно, здесь же и похоронены. Эти недомолвки и послужили основанием в последующем иллюстраторам «Жития Сергия» показывать сцены кончины и погребения Андрея и Даниила в стенах Троице-Сергиева монастыря²⁸.

Второй вид статьи о построении Никонем каменной церкви и о росписи ее Даниилом и Андреем, более сокращенный, содержится в пространной редакции «Жития Никона». Этот вид статьи устраняет отмеченную нами недомолвку, сообщая о том, что по завершении работ Даниил и Андрей «отходят во един от монастырей богом спасаемого града Москвы, Андроников именуем», однако в тексте появляются некоторые новые сведения, снова запутывающие события. Напомним, что пространная редакция «Жития Никона» создана не в Троице-Сергиевой лавре, а в Москве, возникновение ее в середине XVI века следует связать с канонизацией Никона на соборе 1547 года²⁹. Приведем текст по Макарьевским минеям:

«Посемъ ж(е) времени тцится — еже воздвигнути церковь каму над гробомъ своего отца. И собирает отвсюду зодчиа и каменосѣца мудры и плинфотворителя: и, споспѣшениемъ божиимъ, вскоре церковь(ь) прекрасну воздвиже во имя — иже на се споспѣшествовавшему во Троицы славному богу, в память и похваление своему отцоу. И многими добротами сию оукрасивъ, зело же паки и на се нудяшеса — еже подписанми оукрасити ю. Но оубо от нѣкихъ возбранямъ бѣ, скудости прилучившия(я) ради по скорби оной. Но той, желаниемъ побеждаемъ, тцашесь(ь) оузрѣти очима церковь оноу, всячески оукрашену. И въскорѣ собра мужа живописци, в добродѣтеляхъ совершены Данила именемъ и спостника его Андрѣа и прочихъ с ними. И абие дѣлу касаются, и зело различными подписанми оудобривше ту, яко и могуща всѣхъ зрящихъ оудивити. И, яко съвершившес(я) вса, абие отходят во единъ от монастырей богомъ спасаемаго града Москвы, Андроников именуемъ. И тамо, церковь(ь)

во имя Всемилоствиваго Спаса такожде подписаними оукрашивше, послѣднее роукописание — память себѣ оставльше. И, мало пребывше, смиренный Андрѣй оставил сию жизнь, ко госпоуду отиде, также(е) и спостникъ его Даниль. Оба, добре поживше и во старости велице бывше, благий конецъ приаша. Егда бо хотяше Даниль телеснаго союза отрешитися, абие видитъ возлюбленнаго ему Андрѣа, в радости призывающа его. Онъ ж(е), яко видѣ его, желаше зело, радости исполнися: братиамъ ж(е), предстоящим, повѣда им спостника своего пришествие и абие предас(т) духъ. Видѣша ж(е) тамо соущая братиа сихъ преставление: и от сего разумно познаша, яко сего ради блаженный Никонъ оускори подписанми церковь святыхъ Троица оукрашити, за еже разумѣти ему духовныхъ онѣхъ моужь преставление; тѣмже и благодарение велие воздающе ему. Мы ж(е), оставльше еже о сих, паки на подлежащее да возвратимся. Егда же видѣ блаженный Никон церковь, совершenu подѣписаниемъ зело веселящес(я) духомъ, глаголя: «благодарю тя, господи, и славлю пресвятое имя твое, яко не презрѣл еси прошение мое, но подарова ми, недостойному, сия вся моима оузрѣти очима». Не от внѣшней бо мудрости великий съи радостотворное оно имѣя, но от благодати, оутешительный свѣтъ в сердци се примъ, сиа изрече. Бѣ бо сладок словомъ, премудръ же разумомъ и всѣми образы оукращенъ: ими ж(е) о бозѣ богатѣет человекъ, сими всѣми исполненъ. Чюдно ж(е) бѣ того зрѣти толико ко иже и бозѣ житию имуца тщаница: пишу имуца — воздержанье, богатство ж(е) — еже ничто ж(е) стяжати, священнаго его и престарѣвша(я) оуды власяными роубищи одѣани и оуслажающеся паче мяккихъ ризъ одѣание».

Великие Минеи-Четии митрополита Макария.
(далее — ВМЧ).
М., 1914. Тетрадь III.
Стлб. 2905—2907.

В пространной редакции «Жития Никона» статья о построении каменной церкви и ее росписи Андреем и Даниилом сообщает, что живописцы, окончив работу в Троице-Сергиевом монастыре, отошли в Андроников монастырь и там подписали церковь во имя Всемилоствиваго Спаса, «последнее роукописание память себе оставльше».

Как относиться к этой записи, обычно принимаемой с полным доверием³⁰? Содержание ее стоит в противоречии с древнейшими редакциями «Жития Сергия», которое относит построение каменного храма и роспись его к Андронику, а первая редакция повести об Андронике — и к Киприану. Записи, как мы видели, нет в особой и краткой редакциях «Жития Никона». Но содержание ее и само по себе вызывает серьезные сомнения, поскольку установлено, что Андрей и Даниил умерли после росписи Троицкого собора, но до смерти Никона. Когда же они могли расписать собор Андроникова монастыря? Автор записи делает при этом ошибку, почти невозможную для Пахомия, — называет церковь Нерукотворного образа церковью Всемилоствиваго Спаса.

Впрочем, подтверждение данному сообщению, казалось бы, мы находим в тексте 5 редакции статьи об Андрониковом монастыре, которая связывает построение храма и его роспись с игуменом

Александром, умершим около 1427 года и игуменствовавшим после Саввы. Но прежде всего эта редакция называет одного Андрея, тогда как «Житие Никона» называет Даниила и Андрея, и первым называет Даниила. Упустить такую подробность Пахомий, вероятно, не смог бы. Кроме того, вряд ли построение церкви могло быть осуществлено в годы тяжелейшего народного бедствия, когда смерть косила людей направо и налево. 5 редакция статьи говорит также о том, что после построения храма и его росписи игумен Александр и Андрей «богоугодно» пожил — для этого времени уже никак бы не оставалось. Впрочем, разбор 5 редакции показал сомнительность в деталях этой вставки Пахомия. Но это же можно сказать и о вставке об Андрониковом монастыре в пространной редакции «Жития Никона».

Сопоставим чтение статьи в «Житиях Никона» в краткой и пространной редакциях.

Кратк. ред., по сп.

Тр. 763, л. 411

Събрав же живописци, мужи в дабродѣтели съвершених — Даниила именемъ и съпосника его Андрея, и абие дѣлу касается. И зѣло различными подписями удобривше ту. И могуща и даныня зрящих удивити послѣднее сее роукодѣлие на память(ь) себѣ оставльше. И нѣчто мало пребывше, абие Андрей къ госпоуду отидѣ, та же и съпостникъ его Данииль.

Простр. ред., ВМЧ, 17 ноября, стлб. 2905—2906

И вскорѣ собра мужа живописцы, в добродѣ телехъ совершени: Данила именемъ и спостника его Андрѣа и прочихъ с ними. И абие дѣлу касаются, и зело различными подписанми оудобривше ту, яко и могуща всѣхъ зрящихъ оудивити. И яко съвершившес(ь) вся, абие отходят во единъ от монастырей богомъ спасаемаго града Москвы, Андроников именемъ. И тамо, церков(ь) во имя Всемилоствиваго Спаса такожде подписаньми оукрашивше, послѣднее роукописание — память себѣ оставльше. И, мало пребывше, смиренный Андрѣей оставль сию жизнь, ко госпоуду отиде, таж(е) и спостникъ его Даниль.

Выделенный курсивом текст в пространной редакции является вставкой в текст краткой редакции. Она выполнена таким образом, что слова «последнее роукоделие» (или «роукописание»), относившееся к краткой редакции к росписи Андреем и Даниилом Троицкого собора, оказались механически соотнесенными с собором Андроникова монастыря. Никакого иного значения не может иметь этот текст, он является результатом искусственного соединения двух текстов, называемого текстологами интерполяцией³¹.

Автор, включивший глоссу, по-видимому, не имел целью фальсифицировать события в их последовательности. Это было время подготовки Стоглавого собора, когда имя Андрея Рублева было у всех на устах. Важно было устранить недомолвки пахомиевского текста краткой редакции «Жития Никона». Одна из них — неясность: вернулись ли иконописцы в Андроников монастырь после работы в Троице-Сергиевом монастыре, или смерть их застигла внезапно, и они были погребены в Троице-Сергиевом монастыре. Составитель этой редакции,

зная из «Жития Сергия» о том, что Рублев подписал собор Андроникова монастыря, зная также, что он был иноком этого монастыря, счел необходимым дополнить эти сведения в «Житие Никона». Скорее всего можно подозревать здесь желание «вернуть Рублева Москве» ввиду начинавшихся недоумений и споров, где он иночествовал и где погребен. Из «Жития Никона» краткой редакции с известной долей вероятности следовало, что Андрей и Даниил умерли в Троицком монастыре. По верному замечанию М. Н. Тихомирова, легенда о видении Даниилу Андрея была записана в Троицком монастыре, и вся запись об Андрее и Данииле отмечена единством места, начиная от росписи Троицкой церкви, кончая смертью Никона³². По Пахомию, Даниил рассказал о видении ему Андрея Рублева братии Троицкого монастыря, о чем свидетельствуют слова: «Видеша тамо сущая братиа сих преставление и от сего разумно познаша яко сего ради блаженный Никон ускори подписанием церковь». «Тамо сущая братия» — это иноки Троице-Сергиева монастыря, следовательно они видели преставление Андрея и Даниила — таков вывод из чтения пахомиевского «Жития Никона». Вопрос не могли разрешить миниатюристы — иллюстраторы «Жития Сергия» конца XVI века: изобразив вначале преставление Андрея вместе с Ефремом в Андрониковом монастыре, ниже они показывают преставление Андрея и Даниила в присутствии Никона в Троице-Сергиевом монастыре. Условность иллюстрации, впрочем, проявилась уже в том, что Никон отвечает сразу двоих — Андрея и Даниила, тогда как они умерли один после другого, но не оба вдруг³³.

Таким образом, краткая редакция «Жития Никона» и лицевое «Житие Сергия» явились источником спора, где иночествовал Андрей Рублев и где он погребен, — спора, затянувшегося вплоть до наших дней.

Наряду с этим неудачная интерполяция — включение в пространную редакцию «Жития Никона» сообщения о переходе иконописцев Андрея и Даниила в Андроников монастырь и росписи там храма — после рассказа о росписи Троицкого собора внесла путаницу в хронологию как росписи собора Андроникова монастыря, так и построения самого храма.

Возвращаясь к окончанию статьи об Андрониковом монастыре по 5 редакции, сообщающей заведомо неверные сведения (о чем было сказано выше), мы должны отметить, что и само изложение ее носит неясный и путаный характер: кто построил церковь, кто ее расписал, кто «богоугодно пожил» и преставился — все это не ясно и не согласовано грамматически, — видимо, неясность эта нарочитая. Однако выражение «богоугодно пожив» заставляет предположить, что Андрей Рублев и игумен Александр построили и расписали церковь задолго до кончины. Туманность этой фразы послужила поводом утверждать, что Андрей Рублев принимал участие в построении церкви в качестве зодчего или же вкладом собственных средств³⁴. Но установление причины искажения фактов и их несогласованности снимает последнее противоречие в характере сообщаемых источников сведений, и этому способствует исследование истории текста.

Теперь нам вполне ясны тайные пружины, заставлявшие Пахомию вновь и вновь возвращаться

к доработке главы об Андрониковом монастыре, и скорее всего это было не проявлением его личной воли. Так или иначе, мы должны быть благодарны автору и за такие сообщения — при критическом их рассмотрении они становятся достаточно надежными вехами в рассмотрении биографии художника.

Духовное завещание Иосифа Волоцкого

Следующий по времени письменный источник об Андрее Рублеве — гл. 10 из «Духовного завещания» Иосифа Волоцкого — «Отвещание любозазорным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в монастырех, иже в Рустей земле сущих». Приведем текст:

«Повѣдаше же намъ и се честный онъ старецъ Спиридонъ, яко пресвященный митрополитъ Алексие, новый чудотворецъ, егда съезда два монастыря — Андрониковъский, глаголю, и Чюдовъский — и на Андрониковъский монастырь взялъ игумена у святаго Сергия, блаженнаго Андроника; блаженный же Андроникъ бяше великими добродѣтелями сияя, и с нимъ бяху ученици его Савва и Александръ, и чюднии они пресловущии иконописци Даниилъ и ученикъ его Андрѣй, инии мнози такови же и толику добродѣтель имуще, и толико потщание о постыничествѣ и о иночьскомъ жительствѣ, якоже имъ божественныя благодати сподобитися и толико въ божественую любовь предубѣти, яко никогда же о земныхъ упражняться, но всегда умъ и мысль възносити къ невещественному и божественному свѣту, чювственное же око всегда възводити ко еже отъ вещей вавовъ³⁵, написанымъ образомъ владыкы Христа и пречистыя его матере и всѣхъ святыхъ, яко и на самый праздникъ свѣтлаго Въскресения на сѣдалищихъ сѣдяща, и предъ собою имуща всечестныя и божественныя иконы, и на тѣхъ неуклонно зряща божественныя радости и свѣтлости испълняху; и не точию на тѣй день тако творяху, но и въ прочая дни, егда живописательству не прилежаху. Сего ради владыка Христосъ тѣхъ прослави и в конечный часъ смертный: прежде убо преставися Андрѣй, потомъ же разболѣся и спосникъ его Даниилъ и, в конечномъ издхъновении сый, видъ своего спостника Андрѣя въ мнозѣ славъ и съ радостию призывающа его въ вчно оно и бесконечное блаженство. Также же и в Чюдовскомъ монастыри блаженный митрополитъ Алексие видѣ старци честны, овѣхъ убо испроси у святаго Сергия, овѣхъ же из ыныхъ монастырей, сущихъ под его рукою, такожде честны и святолепны и иночески и духовнѣ живуще, якоже и всѣмъ человекомъ приходити к нимъ, старымъ же и юнымъ и ползу отъ нихъ приимати, якоже и самъ тѣй Спиридонъ, еще (юн) сый...»

Великие Минеи Четии митрополита Макария. Сентябрь 1—13, СПб., 1868. С. 557—558.

Каково происхождение этих сведений? И. Хрущов, биограф Иосифа Волоцкого, считая, что Духовное завещание было написано им незадолго до смерти (1515), отмечает, что глава о подвижниках «О святых отцах» появилась несколько рань-

ше³⁶. Нетрудно определить более точную дату этого произведения. Из биографии Иосифа Волоцкого известно, что он, не поладив с братией Боровского Пафнутьева монастыря, целый год странствовал по России, изучая жизнь и устройство монастырей, после чего в 1479 году и основал свою обитель — Волоцкий монастырь. Маршрут его странствий почти точно отражен в «Отвещании любозаборным», где он дает сведения о подвижниках, группируя их вокруг монастырей. Иосиф Волоцкий указывает и источник сведений: начиная статью о подвижниках Андроникова монастыря, он говорит, что об этом ему поведал «старец Спиридон», пострижник Чудова монастыря, который в 1467—1474 годах был игуменом Троице-Сергиева монастыря³⁷. Если во время поставления на игуменство Спиридону было около 50 лет, а постригся он, как сообщает Иосиф, «еще юн сый» (около 20 лет), то это будет примерно 1437—1440 годы, то есть спустя лет десять после кончины Рублева. Сведения об Андрее Рублеве Спиридоний, следовательно, мог узнать от современников Рублева в Чудовом или Андрониковом монастырях, а также из известных в Троице-Сергиевом монастыре преданий после поставления на игуменство. Поэтому сомнения относительно того, что Иосиф Волоцкий произвольно делает Андрея Рублева учеником Даниила, едва ли основательны³⁸. Этот источник может быть принят с полным доверием. Существенно, что Спиридоний, будучи игуменом Троице-Сергиева монастыря, не считает возможным причислять Андрея и Даниила к инокам этого монастыря на том основании, что они жили здесь и работали, расписывая храм. Иосиф говорит о них, со слов Спиридона, перечисляя подвижников Андроникова монастыря, и тем самым последнее сомнение относительно того, в каком монастыре жили Андрей и Даниил, рассеивается.

Характеристика «чудных и пресловущих иконописцев» Даниила и Андрея, уже знакомая по «Житиям» Сергия и Никона, дополняется новыми сведениями о них, как о мужах добродетельных, возносивших «ум и мысль к невещественному и божественному свету». Они любили предаваться созерцанию икон «и на тех неуклонно зряще божественная радости и светлости исполняхуся». Эта очень интересная деталь также показывает художников как прибывших в Троицкий монастырь из другой обители — их любовь к созерцанию икон, видимо, подогревалась незаурядной уже в то время в лавре коллекцией первоклассных икон.

Иосиф пересказывает известную из «Жития Никона» легенду о предсмертном видении Даниила, но сообщает новое сведение о том, что Андрей был учеником Даниила. Это интересное сведение не может быть отвергнуто на основании предвзятого недоверия к источнику³⁹, наоборот, оно находит себе подтверждение в том, что имя Даниила обычно ставится первым, а также в близости манеры письма, что нередко затрудняет атрибуцию произведений.

Имя Андрея Рублева попало, как известно, в установления Стоглавого собора (1551). Здесь, в гл. 41 «О тридесет и дву царских вопросах и соборные ответы по главам» записано:

Вопрос I

У святых Троицы пишут перекрестье, ови у середняго, а иные у всех трех, а в старых письмах и в греческих подписывают святая троица, а перекрестья не пишут ни у единого, а ныне подписывают у средняго ИС ХС святая троица, и о том разсудити от божественных правил, како ныне то писати. О том ответ: «Писати иконописцем иконы с древних переводов, како греческие иконописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы. и подписывати святая троица, а от своего замышления ничто же предтворяти».

Стоглав. СПб., 1863. С. 128.

Текст имеет существенное значение как подтверждение того, что автором одной из икон Троицы был Андрей Рублев, о чем, конечно, Стоглав был осведомлен. Ссылка на Рублева причисляет его к «пресловущим» живописцам, но едва ли приведенный отрывок можно брать за основу общепринятого расширенного толкования, будто письмо Андрея Рублева ставится в образец всем другим иконописцам. Там, где Стоглав решает вопросы о качестве иконописи, о Рублеве нет ни слова. Соборные ответы приводят Андрея Рублева как автора бессомнительной в богословском отношении Троицы, что для нас также имеет значение и как бесспорный авторитет вообще. Приписывать Стоглавому собору, будто он рекомендовал иконописцам писать «как Андрей Рублев», подражать Рублеву как художнику, — такого в мыслях отцов русской церкви не было и вряд ли могло быть.

Сказание о святых иконописцах

Известно две редакции Сказания — краткая и пространная.

Краткая редакция содержится в основном в святцах, она предельно лаконична: «Преподобнии отцы Андрей Рублев и Даниил Черный спостник его, иконописцы славни. Преставистася в лето 6938 (1430) и положены быша во Андроникове монастыре, чти о них в житии Сергия и Никона радунежских чудотворцев»⁴⁰. Запись эта встречается впервые в рукописях, составление которых может быть отнесено к концу XVI — началу XVII века⁴¹. Она возникла в связи с причислением иконописцев к чину «преподобных», местно-чтимых святых. Комплекс сведений, указанных здесь, — обычный минимум сведений, необходимых в святцах. Для каждого святого необходимо указание на год смерти и место погребения. Меньше всего можно рассчитывать на хронологическую точность сведений по святцам, однако, указывая дату смерти Андрея и Даниила как 1430 год, составитель записи не погрешил, казалось бы, против истины, сославшись на «Жития» Сергия и Никона. Дело в том, что в «Житии Никона» пространной редакции указывается ошибочно именно 1430 год, как год преставления Никона⁴². Прочтя в «Житии Никона», что живописцы умерли незадолго до смерти Никона, составитель текста и поставил для них тот же год смерти. Ссылка на «Жития» Сергия и Никона не оставляет сомнения в литературно-компилятивном характере этого сочинения.

В Сказании по святцам Даниил впервые назван «Черным», в древних источниках он именуется про-

сто Даниил. Недоумевая, почему летописи ранее, до 1408 года, обходят молчанием полное имя художника, И. Э. Грабарь высказывает предположение, что Даниил мог быть ошибочно назван «Семеном Черным» или это был Прохор с Городца, принявший при пострижении имя Даниила (летописная статья 1395—1405 гг.)⁴³.

Пространная редакция Сказания принадлежит иконописным подлинникам. «Преподобный отец Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев, многия святыя иконы написал, все чудотворныя, яко же пишет о нем в Стоглаве св. чуднаго Макария митрополита что с его письма писати иконы, а не своим умыслом. А прежде живяще в послушании у преподобного отца Никона Радонежского. Он повеле при себе образ написати пресвятыя Троицы, в похвалу отцу своему, св. Сергия чудотворцу. Преподобный отец Даниил, спостник его, иконописец славный зовомый Черный, с ним святыя иконы чудныя написаша везде неразлучно с ним и зде при смерти приидоша к Москве во обитель Спасскую и преподобных отец Андроника и Саввы и написаша церковь стенным письмом и иконы призыванием игумена Александра ученика Андроника святого, и сами сподобишися ту почити о госпде яко пишет о них в житии св. Никона»⁴⁴. Компильтивность текста не вызывает сомнения, однако нельзя отрицать возможности того, что составитель текста пользовался источниками, до нас не дошедшими. Ему были известны некоторые факты, о которых другие источники умалчивают.

Таков круг источников, заключающих в себе сведения об Андрее Рублеве и Данииле Черном. Остается рассмотреть некоторые дополнительные сообщения о времени кончины и о месте погребения Рублева.

В январе 1948 года П. Д. Барановский выступил с докладом о том, что в Отделе письменных источников Государственного Исторического музея М. Ю. Барановской будто бы найдена выписка из фонда Г. Ф. Миллера, которая им была прочтена как список надписи с надгробия Андрея Рублева и содержала в себе, несмотря на фрагментарную сохранность, точную дату смерти — 29 января 1430 года⁴⁵. Сенсационное сообщение, естественно, привлекало к себе внимание, но проверить достоверность сообщаемых фактов не удалось, материалы так и остались неопубликованными. Поиск этого документа в архивах по московскому некрополю — в портфелях Г. Ф. Миллера, Н. П. Чулкова не дали никаких результатов⁴⁶. Возникает вопрос, почему эта надпись не была опубликована в списке надгробий Андроникова монастыря в «Древней Российской Вивлиофике» Н. Новикова⁴⁷? Я присутствовала на докладе П. Д. Барановского и помню, что надпись потребовала серьезной реконструкции, мы не можем поручиться, что надпись была списана верно уже в XVIII веке. Показания древнейших источников идут вразрез с этой датой. Все эти недоумения были высказаны в моей статье «Спорные вопросы биографии Андрея Рублева» (1969), но и это не вызвало ответного выступления в печати со стороны П. Д. Барановского. Сомнения усиливаются еще тем обстоятельством, что в последние годы жизни П. Д. Барановский утверждал уже другую версию: он говорил не о списке с надгробной

плиты, но о самой плите, которую он будто бы видел сам, но которая была тут же на следующий день, раздроблена на щебенку⁴⁸. При всем уважении к имени крупного ученого, вопросов более чем достаточно. Тем не менее доклад, сделанный П. Д. Барановским, в свое время сыграл большую положительную роль, так как именно он явился косвенным поводом основания Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева.

В 1966 году автору настоящей монографии встретилась еще одна, неизвестная ранее запись, а именно первое упоминание о могиле Андрея Рублева. Запись имеется в рукописном сборнике начала XIX века в собрании Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника⁴⁹. В предисловии к книге автор сообщает, что она составлена «керженским постриженником Ионою» и что он трудился над нею более 20 лет. Иона собирал всевозможные источники, а также включал те сведения, которые были ему лично известны. Интересующая нас запись включена в состав статьи об Андронике. Изложив кратко житие святого, Иона далее приводит отрывок из Духовного заветания Иосифа Волоцкого с рассказом об иконописцах — учениках Андроника и Саввы — Андрее и Данииле. Закончив выписку, Иона дополняет от себя текст: «Святость обоих [Андрея и Даниила] свидетельствуют и письменные месяцесловы. Святые же их мощи погребены и почивают в том Андрониеве монастыре под старою колокольнею, которая в недавнем времени разорена, и место сравнено з землею, яко ходити по ней людем всяким и нечистым, и тем самым предадеся забвению (память) о тех их святых мощах»⁵⁰. Перестройка колокольни, о которой пишет Иона, произошла в 90-х годах XVIII века — старая колокольня, согласно монастырской описи середины XVIII века, была «при соборе»⁵¹. Ее можно видеть на акварели художника Кампорези с видом монастыря до перестройки колокольни, она размещалась к северо-западу от западного портала собора. Территория монастыря неоднократно перекапывалась в связи с перестройкой собора и других зданий⁵². В 1950—1960 годах при реставрации производились археологические раскопки вокруг собора и под его полом, однако северо-западный участок, примыкающий к собору, почти не был затронут⁵³. Сообщение Ионы по своему характеру относится к устным преданиям, в проверке его достоверности решающее слово принадлежит археологам.

На этом мы закончим обзор нелетописных источников об Андрее Рублеве и Данииле Черном. За пределами нашего внимания остаются летописные статьи, стоящие в зависимости от «Житий» Сергия и Никона, — как вторичные по своему происхождению они рассмотрены М. Н. Тихомировым. В нашем разборе мы ограничились теми проблемами, которые имеют прямое отношение к теме монографии, что определяется также и рамками работы.

Основное внимание уделено текстологическому исследованию статей об Андрониковом монастыре в «Житии Сергия» — разбору пяти ее редакций, главы об обретении мощей Сергия, а также «Житию Никона» краткой и пространной редакции⁵⁴.

Ценные сведения об Андрее и Данииле содержатся в пахомиевских переработках «Жития Сер-

гия» и в «Житии Никона» редакции Пахомия. Но поставленная перед ним задача — удревить дату основания Андроникова монастыря — вызвала необходимость создания все новых и новых редакций, которые устраняли возникающие противоречия, но создавали другие.

Параллельный, комплексный анализ текстов по разным редакциям «Житий» Сергия и Никона позволяет отделить достоверные сведения от ложных.

В качестве выводов, уточняющих факты биографии Андрея Рублева, отметим следующие.

1. Бесспорно достоверны сообщения Пахомием сведений о том, что Андрей Рублев расписал Спасский собор Андроникова монастыря, а вместе с Даниилом — Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря.

2. Андрей и Даниил были иноками и старцами Андроникова монастыря.

3. Андроников монастырь основан не митрополитом Алексеем, но Киприаном.

4. Первоначальное положение статьи об Андрониковом монастыре в главе «О побеждении татар» позволяет высказать версию о том, что монастырь основан в память Куликовской битвы, около 1381 года. Но в связи с изгнанием Киприана в 1382—1390 годах монастырь, им основанный, не имел возможности для своего развития; активная жизнь и деятельность Андроникова монастыря начинается с 1390 года, со времени окончательного утверждения Киприана на всероссийской митрополичьей кафедре. Покровительство митрополита — ктитора монастыря обеспечило ему высокое положение, здесь были собраны лучшие зодчие, иконописцы и

книжники. Не случайно именно Андроников монастырь, получивший значение международного центра культурных связей, стал обителью для Андрея, а впоследствии и Даниила.

5. Строительство каменной Спасской церкви и роспись ее фресками произведены при первом игумене Андронике (ум. до 1403) в конце 90-х годов XIV — начале XV века. Это удостоверяют древнейшие источники, хотя они и не называют имен художников*. Работа была выполнена, по-видимому, Рублевым без Даниила, согласно тексту 5 редакции повести об Андрониковом монастыре.

6. Роспись Троицкого собора стала последней работой Андрея и Даниила. Выполнена она в 1425—1427 годах.

7. Андрей и Даниил скончались в один год, не в 1430, а около 1427 года, до кончины Никона 17 ноября 1427 года. Похоронены иконописцы в Андрониковом монастыре.

8. Установлено место погребения художников — в непосредственной близости от собора, к северу от западного портала.

9. Решения Стоглавого собора подтверждают авторство Троицы, как произведения, созданного Рублевым.

10. Современники Андрея Рублева и Даниила высоко ценили не только произведения художников, но и их высокую степень духовного совершенства. Упомянув Даниила первым, они отдавали ему дань уважения по возрасту, и возможно, как учителю Рублева. Последующие поколения первым выдвигают Андрея Рублева, а созданные им иконы получают высшую оценку ценителей иконописи.

* Этой даты придерживаются также П. Н. Максимов и Б. А. Альтшуллер.

Цель нашей работы — расширить представление об искусстве Андрея Рублева, наиболее полно обрисовать творческую деятельность художника — объем, хронологию выполненных работ, особенности индивидуального дара, характера и творческого метода, выяснить истоки творчества и вклад в отечественную художественную культуру. Если нам удалось хотя бы отчасти выполнить намеченную программу, используя положительный и отрицательный опыт предшественников, мы будем считать предпринятый нами труд оправданным. Мы постарались также заострить внимание на вопросах, еще не решенных, но открытых для исследований.

Широта поставленных проблем не позволила углубиться в некоторые частные, но существенные вопросы, хотя они этого и заслуживают, например, попытаться дать творческую характеристику ближайших сотоварищей ведущих мастеров в создании праздничного ряда иконостасов. Но как раз вопросам частых атрибуций уделено в литературе значительное внимание, и если все же они оказываются недостаточно продвинутыми, виною этому гипноз принятых ранее и необоснованных суждений. Здесь нужна особенно строгая критичность.

Мы попытались также в рамках реальной исторической картины показать международные взаимосвязи искусства рублевской поры. Имея более определенное представление об искусстве Андрея Рублева, мы получаем возможность наметить более отчетливо, хотя и в общих чертах, характеристику путей в культурном развитии искусства Древней Руси, стран восточнохристианского ареала и западноевропейского раннего Возрождения.

Вернемся к «географии», которая сложилась в странах Европы в конце XIV — начале XV века в области художественной жизни. В это время в странах Восточной и Западной Европы зодчество и изобразительные искусства стали необходимым элементом социальной жизни. Сложившееся в эту эпоху понятие красоты в позднесредневековом мире было представлением о божественном и гармоничном устройении мира, которое раскрывалось в богослужении. Это было и решение этических проблем, которым в христианстве уделялось большое внимание. Не в последнюю очередь искусство отвечало эстетическим потребностям народа.

Искусство стран Восточной Европы пошло по пути так называемой «византийской общности», которая складывалась не в виде диктата Византии над «провинцией», но в виде постоянного взаимодействия и взаимного обогащения. Каждая из национальных школ является показателем культуры своего народа и одновременно вкладом в мировую художественную культуру. Искусство славянских стран значительно расширило классическую византийскую систему росписи, утверждавшую основные элементы иерархической картины христианского догматического вероучения; оно направило ее в сторону историзма и иноказания, что давало возможность выразить в содержании стено-

писей и характеристике образов обширный круг религиозно-философских, этических и эстетических представлений. Этот процесс протекал особенно активно на Руси.

Русская школа иконописания никогда не забывала «греческих» истоков искусства, но она уверенно шла своим путем. Это проявилось не только в содержании, но и в художественных средствах. В качестве примера можно привести созданную среднерусской школой иконописи ту особенную плавь, которая допускает активную проработку моделировки, не прибегая к смешению красок, а это позволяло сохранить удивительное колористическое звучание цвета. Достичь этого можно лишь при условии отношения к труду художника как к священнодействию, что не прошло мимо внимания современников, удостоивших Андрея Рублева высшими похвалами.

В XIV веке происходит размежевание отдельных ветвей европейского искусства.

В странах Западной Европы готическая архитектура не оставляла места для монументальных росписей, что вело к отказу от синтеза живописи и архитектуры. Изобразительное искусство сферой своего применения имело лишь расписные алтари, что послужило стимулом для развития станковой живописи. В Италии, где зодчество всегда тяготело к классическим формам, а связь с искусством Византии более тесная, жанровая структура изобразительного искусства сохраняла все свое многообразие. Бурное развитие торговых городов сопровождалось огромной концентрацией капитала и укреплением бюргерской верхушки. Следствием этого явилось усиление в общественной жизни светского начала, возрастание интереса к личности, к мирскому бытию.

Джотто первым поставил человека на землю, усилив внимание к его материальной субстанции и его окружению. Для своей эпохи это было великое открытие, захватившее собою несколько поколений художников. Пизанелло, Мазаччо и Пьеро делла Франческа уже не мыслили человека вне его естественного бытия. Обостряется интерес к античному искусству, появляется внимание к интерьеру и пейзажу, к перспективе, к качественной стороне окружающего человека мира вещей. Процесс этот шел безостановочно вплоть до полного расцвета Высокого Возрождения, достигнув вершин в творчестве Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Без этого не было бы реалистической живописи XIX—XX веков.

Иконописцы круга Андрея Рублева были, конечно, знакомы с искусством раннего Возрождения благодаря широкому международным связям Руси. Но они оставались равнодушными к этому крутому перелому в целях и задачах живописи, к изменению в жанровой структуре и художественных средствах изобразительного искусства. Данная ситуация находит себе объяснение, по распространенному мнению, в заторможенности процессов социального развития феодального общества в условиях национального гнета монголо-татарского ига, что созда-



11. Общий вид Андроникова монастыря. Акварель Кампорези конца XVIII в.

вало почву для господства церковно-религиозной идеологии. Но это встречает возражение. На Руси верховная власть церкви никогда не превышала светскую, не приобрела такого могущества, как католическая церковь на Западе, что отнюдь не служило препятствием развитию реалистического в своей основе искусства, не порывавшего и с культом.

Чтение русских летописей и литературных произведений того времени показывает примеры ярких и деятельных личностей, с высоким представлением о нравственности, а наряду с этим носителей зла, пренебрегающих общепринятыми нормами морали. Но в суждениях летописца мы не найдем той мерки, которая господствует в обществе, ставящем личное, индивидуальное выше общественного, народного. В них то открыто, смело, то едва внятно, но всегда звучит критическая оценка деяний «сильных мира сего» с позиций «глас народа — глас Божий». Глубокое нравственное начало заложено в самой природе русских летописей и литературных произведений.

Можно быть уверенным в том, что Рублев и художники его круга интересовались портретом и обращались к нему, — это видно из весьма характерного образа Сергия на шитой пелене, воспроизводящей прижизненную с Сергия зарисовку. Конечно, принятый в то время международный обычай при династических браках обмениваться портретами существовал и на Руси, и при бракосочетании Иоанна Палеолога и княжны Анны, наверное, такой обмен был произведен¹. И скорее всего, что именно Рублеву было поручено такой портрет исполнить². То, что иконописный стиль отнюдь не противоречит искусству портрета можно судить по совершенно исключительным портретным образам

ктиторов Боянской церкви. Впечатление жизненно наблюдаемых лиц производит и галерея образов росписи во Владимире, что может свидетельствовать не о пользовании натурой, но о хорошо развитой зрительной памяти и обычной для каждого художника любви к натуре.

Но художники Древней Руси, наиболее одаренные какими были Андрей Рублев и Даниил Черный, а до них Алимпий Печерский, а после Дионисий с сыновьями, Гурий Никитин, — все они видели цель своего творчества в служении Богу, как служении народу, в самом высоком его понимании. Человечество не может существовать без идеалов, а общество не может нормально развиваться без стремления к осуществлению принципов социальной справедливости, любви, добра, гармонии. Те религии, которые заключали в себе наиболее положительную этическую программу, завоевывали наибольшее количество приверженцев и становились мировыми религиями. В первом ряду среди них выступает христианство с его евангельскими заповедями, на заре своего формирования провозгласившее положительные нравственные принципы человеколюбия, духовного самосовершенствования, самопожертвования, стойкое следование голосу совести.

Почитание божества в облики человека — *богочеловека* — составляет суть религии, и не только христианской. Но выражение религиозной идеи в художественном образе, зримо воплощающем божественность в человеке, дано лишь гениям. Изваянный Фидием Зевс, властитель древнегреческого Олимпа, прославил на века своего создателя. Потрясает сверхчеловеческой энергией духа «Вседержитель» Феофана Грека. Подлинного величия достигают образы Микеланджелова Моисея. «Сикстинская мадонна» Рафаэля.

Мировую славу Андрею Рублеву принесло первое из его открытых произведений — «Троица». Тема троичности — одна из центральных в искусстве Древней Руси. Учение о создании человека по образу и подобию Бога и обратный путь нисхождения — воплощение божества в человеческом естестве — одна из главных истин христианской веры. Как никто, Рублев сумел воплотить в «Троице» восхождение к горнему, выразить духовную природу надмирного. Это подлинное прозрение художника. Но не единственное. Мы соприкоснулись с рядом других, ныне открытых произведений художника. Какие чувства испытываем мы при их созерцании?

Можно говорить о необыкновенной красоте и гармоничности живописи Андрея Рублева, благородстве и поэтичности образов. Но есть нечто, возбуждающее глубокий отклик в душе, вызывающее сложную гамму чистых и радостных чувств: особенного умиления, душевной приязни, интимного доверия — всего того, что может быть выражено одним, но многозначительным словом — *благодать*.

Воистину, произведения Рублева пронизаны удивительным чувством благодати, они дышат ею, распространяют вокруг себя. Это редчайшее дарование и составляет главное содержание, внутреннюю сущность образов, созданных Андреем Рублевым.

Понятие «благодать» необычайно широко и многогранно, в нем заключено и даяние блага, и очищение души, и приобщение к той гармонии, которая управляет Вселенной. Каждый из рублевских образов принадлежит как бы к тому редкому, особенно миру бытия, где царствуют доброта и сердечность, единение и взаимопонимание, духовное и душевное родство.

Произведения Рублева свидетельствуют о необыкновенной деликатности, можно сказать скромности внутреннего устройства художника. И тем более примечательно, что живописец не страшился, но наоборот, смело брался за труднейшую задачу создания образа Христа — Спасителя мира.

Вседержитель — любимый образ художника, он писал его с особенной, дерзкой силой и сердечной теплотой одновременно, объединяя в нем величавость и интимность сопереживаний, словно живописцем руководило чувство уверенности, убежденности в том, что на него, Андрея Рублева, возложены высокий долг и высочайшая честь стать посредником между Богом и человеком, проложить мост между ними. Спас из Звенигородского чина, Вседержитель из иконостаса владимирского Успенского собора, Христос-Судия из Страшного суда — фрески того же храма, Спас из деисуса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, «Христос во славе» на иконе малого размера и даже в миниатюре. На каждом из этих произведений — отблеск величия космической славы и одновременно — всепокоряющая власть человеческой доброты, душевной мягкости, всепонимания.

Образ Спаса в творчестве Андрея Рублева, а до нас дошла лишь небольшая часть из созданного художником, не только недостижимое по обаянию и мощному воздействию произведение искусства, но и важнейшая ступень в духовной жизни человека, зримое явление в реальности самой сути православия.

С равной глубиной проникновенности Рублев создает замечательный образ Богоматери. Мудрость и охранительная сила материнства и нежная чистота девственности с поразительной силой убедительности запечатлены в чиновой иконе благовещенского иконостаса, в иконе «Богоматерь Владимирская» из владимирского музея.

Проследим ту почву, которая являлась питательной средой для его духовных прозрений. Здесь нельзя пройти мимо самих истоков русской религиозно-философской мысли и одного из первых проповедников православия на Руси — киевского митрополита Илариона. Написанное им слово за триста лет до Рублева озаглавлено «О законе, через Моисея данном, и о благодати и истине, которые были Иисусом Христом; и о том, как закон отошел и благодать и истина всю землю наполнили и вера на все народы распространилась и нашего народа русского достигла».

Среди предтеч Рублева займут свое место Кирилл Туровский с его проповедью «божественной премудрости» и «кротости» и, конечно, выдающаяся личность Сергия Радонежского, влияние которого на формирование характера и идеала русского человека нельзя переоценить.

Привычные, хорошо известные темы приобретают под кистью художника новое звучание. В панораме «Страшного суда» душевное состояние участников события передано с той степенью выразительности, какой далеко не всегда удается достичь живописцам в реалистическом методе. Это и дает право говорить о реализме искусства Рублева. Реализма не того, цель которого представить человека во всей обстановке его естественного бытия, будь то интерьер, пейзаж, но подразумевающего правдивость передачи душевного состояния, как труда души.

Сопоставляя возможности реализма в искусстве, «иконописном» и «живописном», не будем забывать об использовании опыта античности и Византии, позволявшего возвыситься над частным явлением и поднять его до общего, типического.

Нельзя забывать и о весьма развитой системе жанров, о взаимодействии и синтезе искусств, что было ценным приобретением эпохи средних веков, как и не менее важного приобретения — метода иносказания, позволявшего через образы героев библейской и евангельской истории выражать вполне актуальные идеи, воззрения своего времени. Ознакомление с содержанием монументальных росписей Андрея Рублева показывает широкий круг серьезных проблем, которыми художник был озабочен. Он сумел живописными средствами («вещественными красками») осуществить бесконечно трудную задачу христианского искусства — выразить идею воплощения Премудрости Божией в человеческую плоть. Легкий и лучезарный строй живописи, просветленные лики святых, будто пронизанные духовным светом, — это и составляет суть гениальности Андрея Рублева.

Современники поняли и оценили творчество замечательного живописца, они воздавали Рублеву хвалу, как «иконописцу преизрядному, всех превосходящих в мудрости великой».

Драгоценное наследие гениального русского художника Андрея Рублева стало судьбоносным даром на века и остается таким на будущие времена.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Приведем главные из работ: *Успенские М. И. и В. И.* Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901; *Гурьянов В. П.* Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры и их реставрация. М., 1906; *Лихачев Н. П.* Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907; *Щербаков Н. А. и Свиринов А. Н.* К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев, 1928; *Воронин Н. Н.* Андрей Рублев (к 600-летию со дня рождения) // История СССР. 1960. № 4; *Лихачев Д. С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.; Л., 1962; *Демина Н. А.* «Троица» Андрея Рублева. М., 1963; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966; *Тихомиров М. Н.* Русская культура XI—XIII вв., М., 1968. С. 206—225; *Брюсова В. Г.* Спорные вопросы биографии Андрея Рублева // Вопросы истории. 1969. № 1. С. 35—48; Андрей Рублев и его эпоха: Сборник. М., 1971; *Демина Н. А.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972; *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1972; *Плугин В. А.* Мирозрение Андрея Рублева. М., 1974; *Цончева М. и Иванова В.* Древнеруски майстори. Теофан Грек, Андрей Рубльов, Дионисий. София, 1974; *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. Проблемы, гипотезы, исследования. М., 1976; «Троица» Андрея Рублева: Антология / Сост. Г. И. Вздорнов. М., 1981; *Müller L.* Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljów. München, 1990; и др.
- ² См.: *Голейзовский Н. К., Дергачев В. В.* Новые данные об иконостасе 1481 года из Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 445—470.
- ³ Мнение Л. В. Бетина см.: *Бетин Л. В.* Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 42—43.
- ⁴ *Тихомиров М. Н.* Русская культура XI—XIII вв. М., 1968. С. 207—208.
- ⁵ *Грбарь И. Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 112—208. Статья написана и впервые издана в 1926 году в сб. «Вопросы реставрации». М., 1926. Вып. 1. С. 7—112.
- ⁶ См.: *Чураков С. С.* Андрей Рублев и Даниил Черный // Искусство. 1964. № 9. С. 61—69; *Чураков С. С.* Андрей Рублев и Даниил Черный // Советская археология. 1966. № 1. С. 92—107.

1. СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ. ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА

- ¹ *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1817. Т. V. С. 36.
- ² О Киприане см.: *Леонид (Кавелин).* Киприан до восшествия на московскую митрополию // ЧОИДР. 1867. Кн. 2. Отд. 1. С. 11—32; *Иванов Й.* Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан (1375—1406) // Известия на Института за българската литература. София, 1958. Кн. VI. С. 25—65; *Дмитриев Л. А.* Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы (к русско-болгарским литературным связям XIV—XV вв. // ТОДРЛ. М.; Л., 1963. Т. XIX. С. 215—254; *Дончева-Панайтова Н.* Киприан. Старобългарски и староруски книжовник. София, 1981; и др. соч.
- ³ См.: ПСРЛ. Т. VI. С. 130; Т. VIII. С. 71—72.
- ⁴ *Макарий,* архиеп. Харьковский. История Русской церкви. СПб., 1866. Т. IV. С. 108; Т. V. Кн. II. С. 472.
- ⁵ Там же. С. 471.
- ⁶ *Тихомиров М. Н.* Россия и Византия в XIV—XV столетиях // Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969. С. 46.
- ⁷ См.: *Клибанов А. И.* Реформационные движения в России. М., 1960. С. 151—165.
- ⁸ Сборник житий XV в. // ГИМ ОР. Чуд. 151. Л. 149.
- ⁹ Цит. по: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 113.
- ¹⁰ См.: *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1900. Т. II. С. 174.
- ¹¹ См.: *Грбарь И. Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 172.
- ¹² См.: *Кузьмина В. Д.* Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 121.

О стиле древнерусской живописи.
Метод работы художника.
Методика обучения

- ¹³ См.: *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1976.
- ¹⁴ См., напр.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947—1948. Т. 1—2; Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог. М., 1977. Вып. 1—3.
- ¹⁵ «Институт ремесленного ученичества... имеет глубокие корни в прошлом. Институт этот известен уже Псковской судной грамоте (конца XV в. — В. Б.), в которой имеется статья о взыскании „мастером“ с „ученика“ — „учебного“, т. е. платы за учебу» (см.: *Бахрушин С. В.* Научные труды. М., 1952. Т. 2. С. 101).
- ¹⁶ Позволим себе высказать некоторое предположение. Одна из икон «рублевской легенды» — «Преображение» с надписью XVII века называется Рублева «Андреем Ивановым сыном» (*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 1. С. 294). Если текст в какой-то мере воспроизводит сведения более раннего времени, не был ли отцом художника иконописец Иван, дважды упоминаемый источниками в середине XIV в. В 1340 году он выступает в качестве иллюстратора Сийского Евангелия — вклада Ивана Калиты (*Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. М. 1980. № 29). В 1346 г. Иван в дружине Гойтана и Семена расписывает церковь Спаса на Бору (об этих художниках летописец сообщает в Никоновой летописи под 6854 г., что они были «русстии родом, а гречестии ученицы»), что говорит о длительности стажировки художников за рубежом.
- ¹⁷ См.: *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1985. С. 326, 108 и др.
- ¹⁸ См.: *Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. // ВВ. М., 1985. Т. XXVI. С. 219—238.
- ¹⁹ Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу. Подготовка к изд. Е. С. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1969. С. 60.
- ²⁰ Слово к лютбощательному иконного писания. Публ. Г. Д. Филимонова // ВОДРИ. М., 1874. Вып. 1—3. С. 23.

2. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА. 1390—1407 Андрей Рублев — миниатюрист

- ¹ Подробные сведения об этой рукописи, как и о других, см.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. М., 1980; там же — исчерпывающая библиография. О Евангелии Хитрово см. с. 106—109, № 58.
- ² См.: Там же. С. 105; *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтири 1397 года. М., 1978. С. 20—22.
- ³ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. № 59. С. 109, 110.
- ⁴ См.: *Постникова-Лосева М. М. и Протасьева Т. Н.* Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV в. // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. С. 134—136.
- ⁵ См.: *Ухова Т., Писарская Т.* Лицевая рукопись Успенского собора. Л., 1969. б/п.
- ⁶ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. С. 110—111.
- ⁷ См.: *Сычев Н. П.* Избранные труды. М., 1976. С. 20—21.
- ⁸ *Олсуфьев Ю. А.* Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921. С. 16.
- ⁹ См.: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 72—75.
- ¹⁰ *Постникова-Лосева М. М. и Протасьева Т. Н.* Указ. соч. С. 153. Примеч. 26.
- ¹¹ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. № 57. С. 104—105.
- ¹² См. напр.: Средневековый bestiary / Авт. ст. и комментарии К. Муратовой. М., 1984. Табл. 136, 144, 150 и 152.
- ¹³ См.: *Voelckler A.* Deutsche Buchmalerei der Gotik. Printed in Germany. 1959, С.15

- ¹⁴ См.: *Георгиева С.* Керамика от дворца на Царевец // Царевград Търнов. София, 1974. Т. 2. Обр. XXVII, XXXIII и др.
- ¹⁵ См.: *Цончева М.* Художественото наследство на Тракийските земи. София, 1971. Автор отмечает, что звериный стиль фракийского искусства стоит в полном противоречии с античными эстетическими взглядами (с. 98—99).
- ¹⁶ См.: *Сычев Н. П.* Указ. соч. С. 20—21.
- ¹⁷ Воспроизведение см.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. № 57 (л. 1 об.).
- ¹⁸ См.: *Грар А. Н.* Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. XXII. Рис. 1 на с. 88.
- ¹⁹ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. С. 107. Примеч. 1. Мотив встречается также в сербских миниатюрах, например, в Евангелии из Копитарово (Босния) XIV века. См.: *Radojčić S.* Stara srpske miniature. Beograd, 1956. XX.
- ²⁰ Интерпретацию тератологического стиля дает Н. К. Голейзовский, как «неподобные подобию» — о животных и птицах как персонализированных духовных силах христианского «мысленного мира» (см.: *Голейзовский Н. К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // Древний Новгород. История, искусство, археология. М., 1983. С. 197—247).
- ²¹ См.: *Ухова Т. Б.* Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV — первой четверти XV в. // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 222—244.
- ²² См.: *Рыбаков Б. А.* Антицерковное движение стригольников // ВИ. 1975. № 3. С. 159—160. На примере миниатюры собр. П. К. Фролова, № 3 (ГПБ, Ф. п. 1.3, л. 1 об.) иллюстрируется образ официальной церкви, наполненной адскими существами во главе с Вельзевулом, покинутой новгородцами.
- ²³ См.: Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского. Казань, 1855. С. 15.
- ²⁴ См.: *Живкова Л.* Четроевангелие царя Ивана Александра. София, 1980. Л. 213. Табл. 277, XIVII; инициалы здесь, впрочем, совсем другие. О национальных болгарских особенностях в оформлении рукописей см.: *Лихачева В. Д.* Национальные художественные особенности миниатюр Евангелия царя Ивана Александра. — ТОДРЛ, Л., 1985. Т. XXXVIII. С. 434—438.
- ²⁵ *Щепкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV века. М., 1963. Табл. L XVI, L XVII.
- ²⁶ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. № 66. Рукопись хранится в собрании ГБЛ, в двух фондах: ф. 304, Ш, 23/М.8656 и Унд. 310, № 1045.
- ²⁷ См.: Там же. № 66 и 58.
- ²⁸ См.: Там же. С. 110—111.
- ²⁹ См.: Там же. № 65.
- ³⁰ БАН, Ахеогр. ком. 189. Миниатюру «Поклонение волхвов» см.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси... № 29.
- ³¹ Там же. № 65.
- ³² Там же. № 61.
- ³³ Там же. № 61.
- ³⁴ См.: *Ухова Т. Б.* Указ. соч. С. 230, прим. 7.
- ³⁵ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. С. 111.

Работы в Звенигороде

- ¹ *Леонид* архим. писал, что только один Юрий Звенигородский мог «иметь время и намерение для украшения храма» (Звенигород и его соборный храм с фресками // ОДРИ на 1873. М., 1873. С. 112); См.: также: *Протасов Н. Д.* Фрески на алтарных столпах Успенского собора г. Звенигорода // Светильник. 1915. № 12. С. 26—27; и др. авторы.
- ² *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С. 87; *Ильин М. А.* К датировке «Звенигородского чина» // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. С. 83—93.
- ³ См.: *Вагнер Г. К.* О датировке памятников московского зодчества времени Андрея Рублева // Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967. С. 108—114.
- ⁴ См.: *Даль Л. В.* Звенигородский Успенский собор // Вестник общества древнерусского искусства. 1874. Кн. 1—3.
- ⁵ *Леонид*, архим. Указ. соч.
- ⁶ См.: *Максимов П. Н.* К характеристике памятников московского зодчества XIII—XV вв. // МИА, М.; Л., 1949. Т. II. № 12. С. 210—214; *Огнев Б. А.* Успенский собор в Звенигороде на

Городке // МИА, М., 1955. № 44; *Огнев Б. А.* Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // Архитектурное наследство. М., 1960. № 12. С. 50—52.

⁷ См.: *Максимов П. Н.* Указ. соч.; *Воронин Н. Н.* Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле // Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. М., 1960. С. 23—51.

Звенигородский чин

- ⁸ *Грарь И. Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 191.
- ⁹ См.: *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков (к истории иконостаса) // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 128—139.
- ¹⁰ См.: *Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964. С. 37—38.
- ¹¹ См.: *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 41—56.
- ¹² Об истории иконостаса см.: *Голубинский Е.* История иконостаса // Православное обозрение. М., 1872. № 7, 12; *Филимонов Г.* Церковь Николая чудотворца на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостаса в русских церквях. М., 1859; *Сперанский Н.* Старинные русские иконостасы. СПб., 1891; *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора Московского Ново-Девичьего монастыря. Краткая история русского иконостаса. М., 1902; *Konstantynowicz B.* Ikonostasis. Studien und Forschungen. Lwow, 1939.
- ¹³ См.: *Лебединцев П.* О Софии Киевской // Труды 3-го археологического съезда в Киеве. М., 1878. Т. 1. С. 80—86; *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1933. Т. IV. Ч. 2. С. 210; и др.
- ¹⁴ См.: *Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 57—72.
- ¹⁵ В отличие от юга, где деревянные храмы расписывались непосредственно по прогрунтованным стенам (например, храмы в Дрогобыче, в Потеличе), в северорусских землях для этой цели использовались иконы, написанные на залевкашенных фигурных досках, вместе образующих «небеса» с «парусами» или иконы преувеличенно крупного размера.
- ¹⁶ См.: *Соколова Г. С.* Роспись Благовещенского собора. Фрески Феодосия (1508) и художников середины XVI века в Московском Кремле. Л., 1970. Б/п.
- ¹⁷ *Протасов Н. Д.* Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде // Светильник. 1915. № 9—12. С. 31—32.
- ¹⁸ В тех памятниках, где она имеется, преграда примыкает к столпам, имеющим квадратное сечение, передняя стенка ее образует продолжение плоскости столпов. В соборе на Городке столпы имеют крестовое сечение с выступающими лопатками. На торцах лопаток сохранились фрагменты древней штукатурки с интенсивной охряной окраской. Разгранки же между фресками на столпах окрашены красным цветом (тер-де-сьен), изображение на каждой стороне столпа имеет законченное декоративное оформление, разграниченное от смежных изображений двумя разгранками: красной на передней стенке столпа и охряной на торцевых выступах лопаток.
- ¹⁹ Размеры собора на Городке по сечению с-ю около 10 м. Размер икон: «Спас» — 158 × 106, «Архангел Михаил» — 158 × 108, «Апостол Павел» — 160 × 109. Если иконы будут поставлены сомкнутым рядом, девять икон деисуса как раз займут весь пролет.
- ²⁰ О происхождении Звенигородского чина см.: Андрей Рублев и его произведения. Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева: Каталог / Авт. вступ. ст. В. И. Антонова. М., 1960. С. 14; *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. С. 81—87.
- ²¹ См.: *Филатов В. В.* Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (Новые открытия). (В печ.). Выражаю большую благодарность В. В. Филатову за возможность ознакомиться со статьей, слайдами и новыми материалами о реставрации и исследовании стенописи собора на Городке.
- ²² Это же мнение высказано Э. С. Смирновой, см.: Московская икона XIV—XVII веков. М., 1988. С. 277.
- ²³ См.: *Антонова В. И.* Московская школа XIV — начала XV века // Каталог древнерусской живописи. Гос. Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1. С. 282—285.

- ²⁴ Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. С. 87; Ильин М. А. К датировке «Звенигородского чина» // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. С. 83—93. Публикуемая в приложении к ст. заметка О. П. Бояр к вопросу о Звенигородском чине (там же. С. 93) сообщает о якобы найденной в ЦГАДА записи в Приходно-расходной книге Саввино-Сторожевского монастыря: «Куплено к деланию иконостаса Рублева клею пуд» — это недоразумение. Уже В. А. Плугин отметил ошибочность такого прочтения, в документе записано «рыбьева клею пуд».
- ²⁵ Аллатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972. С. 74, 104—113; Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 132—133. Автор датирует около 1410—1415 гг.
- ²⁶ См.: Бетин Л. В. Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. № 2. С. 34; Шенникова Л. А. К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 86.
- ²⁷ Гусарова Е. Б. Русские поясные деисусные чины XV—XVI веков (Опыт иконографической классификации) // Советское искусствознание. М., 1979. Вып. 1. С. 108.
- ²⁸ Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. Т. 1. С. 85.
- ²⁹ Антонова В. И. Московская школа XIV — начала XV века // Каталог древнерусской живописи. Т. 1. С. 296—301.
- ³⁰ Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. Рис. 1. С. 84; Антонова В. И. Андрей Рублев и его произведения. С. 14.
- ³¹ Гусарова Е. Б. Указ. соч.
- ³² Андреев М. И. Об иконографии Звенигородского чина // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 44—53.
- ³³ Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской (докт. дисс.). Л., 1972. С. 133—139 (в печати).
- ³⁴ Негатив хранится в Гос. Научно-исследовательском институте им. А. В. Шусева, ф. И. Ф. Барщевского, № 981.
- ³⁵ См.: Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928.
- ³⁶ Икона Успенского собора Московского Кремля.
- ³⁷ Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967. Табл. 9. № 3. С. 29—30.
- ³⁸ Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956. Табл. 1.
- ³⁹ Исключение составляет мнение С. С. Чуракова, который относит Спаса Звенигородского чина кисти Даниила (см. ст.: Чураков С. С. Андрей Рублев и Даниил Черный // Советская археология. 1966. Вып. 1. С. 102).
- ⁴⁰ См.: Аллатов М. В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977. С. 52—62.
- ⁴¹ См.: Перцев Н. В. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII—XIII вв. // Сообщения Русского музея. Л., 1964. Вып. VIII. С. 89—92.
- ⁴² См.: Олсуфьев Ю. А. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6; № 1, 2; Олсуфьев Ю. А. Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1927. С. 1—27. В заметке «О встречных и граничных пробелах» автор дает определение: «иконописные формы, как формулы синтеза» (там же, с. 25); Это очень точное наблюдение.
- ⁴³ См.: Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 167, 204—206.
- ⁴⁴ Этого же мнения придерживается Ю. А. Лебедева: Lebedeva J. A. Andrej Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, S. 73.
- ⁴⁵ См.: Искусство Византии в собраниях СССР. М., 1977. Вып. 3. С. 77. Табл. на с. 77—83, № 950 а-ж.
- ⁴⁶ Лазарев В. Н. Новые памятники византийской живописи XIV века (Высоцкий чин) // ВВ. М., 1951. Т. 4. С. 131. См. также: Alpatov M. Sur l'icôno-graphie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie // Зорграф. 1982. № 11. P. 11—12.
- ² Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1. С. 263—264; там же библиография.
- ³ Аллатов М. В. Икона времени Андрея Рублева // Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1. С. 99—102.
- ⁴ Шенникова Л. А. К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. С. 80.
- ⁵ Аллатов М. В. Икона времени Андрея Рублева // Этюды по истории русского искусства. С. 100.
- ⁶ Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1871. С. 14.
- ⁷ См.: Гордеев Н. В. Мнева Н. Е. Памятник древнерусской живописи XV в. // Искусство. 1947. № 3. С. 87—88. Еще до раскрытия иконы эта мысль была высказана А. Лебедевым в монографии «Московский кафедральный Архангельский собор» (М., 1880. С. 158).
- ⁸ См.: Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 112; Тихомирова К. Г. Героическое сказание в древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 7—28. Машина В. Икона «Архангел Михаил с деяниями» из Архангельского собора Московского Кремля: Альбом. Л., 1968; Смирнова Э. С. Московская икона XIV—XVII веков. М., 1988. С. 272—273.
- ⁹ См.: Лазарев В. Н. Русская икона от истоков до начала XVI века. С. 112.
- ¹⁰ Тихомирова К. Г. Указ. соч. С. 23.
- ¹¹ Там же. С. 24.
- ¹² См.: Срезневский В. И. Отчет о поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии (июнь 1902 года). СПб., 1904. С. 217.
- ¹³ См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. Т. II. С. 419.
- ¹⁴ Тихомирова К. Г. Указ. соч. С. 10; Великие Минеи Четьи, собранные митрополитом всероссийским Макарием. СПб., 1897. Ноябрь. Дни 1—12. Стлб. 251.
- ¹⁵ О датировке и системе росписи Архангельского собора см.: Дмитриев Ю. Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля. (Материалы и исследования) // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 138—159; Сизов Е. С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Там же. С. 160—174.
- ¹⁶ См.: Слово о ангелах Иоанна Дамаскина // ЦГАДА. Мазур. (ф. 196), № 642. Сборник XVI в., л. 184.
- ¹⁷ В церкви Архангела Михаила Архангельска (1743) во всю ширину западной стены был написан вид города Архангельска, а над ним — архангел Михаил.
- ¹⁸ См.: Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому // Лазарев В. Н. Феофан Грек. М., 1961. С. 113.
- ¹⁹ В древних храмах сохранялась традиция удерживать основной состав росписи, даже и при перестройке храма. Примером этому может служить роспись Ростовского Успенского собора 1670 года, в которой отражены некоторые черты стенописи Успенской церкви Киево-Печерской лавры, которая стала образцом для храмов Руси, как об этом сообщает Киево-Печерский Патерик. См.: Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской (в печати).
- ²⁰ Там же.
- ²¹ См.: Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1980. С. 33.
- ²² Тихомирова К. Г. Указ. соч. С. 18.
- ²³ См.: Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 92; Лазарев В. Н. Феофан Грек. С. 65; и др. авторы.
- ²⁴ Лифшиц М. И. Икона «Донской Богоматери» // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. М., 1970. С. 94 и сл.
- ²⁵ Литературу о «Богоматери Донской» см.: Вздорнов Г. И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. С. 262—267. Из последних работ см.: Кочетков И. А. Является ли икона «Богоматерь Донская» памятником Куликовской битвы? // Древнерусское искусство. XIV—XV вв. М., 1984. С. 36—45.
- ²⁶ Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Сб. IX. С. 92—94.
- ²⁷ См.: Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 72. № 97, ил.; Флоренский П. А. Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской патриархии. М., 1969. № 9. С. 80—87; и др. соч.
- ²⁸ См.: Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. Табл. 83—85.

Иконы Андрея Рублева раннего периода

¹ Шенникова Л. А. К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 76.

- ²⁹ См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. С. 260—261. № 219, там же библиография.
- ³⁰ *Alpatoff M.* Eine Verkündigungskone aus der Raleologenepeche in Moskau // *Byzantinische Zeitschrift*. 1925, t XXV, № 3—4, С. 347.
- ³¹ Впрочем, В. И. Антонова относит икону к московской школе (пр. 29).
- ³² Антонова В. И. Раннее произведение Андрея Рублева в Московском Кремле // *Культура Древней Руси*. М., 1966. С. 21—22; Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 112. № 108; Гусева Э. К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV — начала XV в. // *Древнерусское искусство*. XIV—XV вв. М., 1984. С. 46—58. Автор отмечает значительное расхождение в иконографии этой иконы с византийской. Лаурина В. К. Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV века // *ТОДРЛ*. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 185. Автор рассматривает иконографически родственную икону Дионисия и проводит параллель с сочинением Нила Сорского — 5-м словом Большого Устава (там же, с. 167). Но Нил Сорский был, вероятно, знаком с сочинениями Кирилла Туровского.

Международные культурные связи Руси.
Андрей Рублев и Даниил Черный в Болгарии

- ¹ Мошин В. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. // *Byzantinoslavica*. Prague, 1947. P. 55.
- ² См.: Акты русского на святом Афоне монастыря святого великомученика и целителя Пантелеймона. Киев, 1873.
- ³ См.: Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л. Усадьба новгородского художника XII века. М., 1981. С. 156—166.
- ⁴ Там же.
- ⁵ См.: Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской (в печати).
- ⁶ См.: Брюсова В. Г. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина // *Советская археология*. 1969. № 4. С. 275.
- ⁷ *Мавродинов Н.* Търновската живописна школа в XIV веке // *Славяни*. София, 1946. Кн. 2—3. С. 108; *Златарский В. Н.* Житие и жизнь преподобного отца нашего Феодосия иже в Търнове постничествовавашаго. Съписаня святейшим патриархомъ Константина града кирь Калистомъ // *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*. Нова редица книга втора. София, 1904. Кн. XXI. С. 18, 21.
- ⁸ См.: Лазарев В. Н. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // *Ежегодник Института истории искусств*. 1957. М., 1958. С. 251—260; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 22 и сл.
- ⁹ *Тихомиров М. Н.* Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969. С. 137.
- ¹⁰ Приведем мнения отдельных авторов. Ф. И. Успенский датировал фрески XVI—XVII веками (*Успенский Ф. И.* О древностях города Търново // *Известия Русского археологического института в Константинополе*. София, 1901. Т. 7. Вып. 1—3. С. 1—24). Б. Д. Филов некоторые фрески относил к XIV веку (см.: *Филов Б. Д.* Старобългарското изкуство. София, 1924. С. 43, 49, 80—81). А. Н. Грабар датировал росписи концом XV века (*Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. P. 271—281. Pl. 39—49.). М. Цончева датирует фрески XIV—XV веками (см.: *Цончева М.* За Търновската живописна школа // *Търновска книжовна школа*. София, 1971. Т. 1. С. 323—348); Ат. Д. Божков относит фрески к началу XV века (Търновска средновековна художествена школа. София, 1985, с. 232—244).
- ¹¹ Мнение П. Георгиева (изложено в письме).
- ¹² Автором настоящей монографии подготавливается к изданию книга «Фрески церкви Петра и Павла в Търново».
- ¹³ Существует мнение, что церковь посвящена патронам Рима в связи с принятой Калояном унией (см., например; *Славчев Н.* Църковно строителство в средновековно Търново // *Търновска книжовна школа*. София, 1980. Т. 2. С. 454 и др. авторы).
- ¹⁴ Подробнее см.: Брюсова В. Г. К вопросу о русско-болгарских связях в искусстве XIII—XIV веков (о стенописи церкви Петра и Павла в Търново) // *Труды Академии художеств СССР*. М., 1987. Вып. 4. С. 213—233.
- ¹⁵ Существующая роспись галереи датируется XVI веком, но есть основание предполагать, что она повторяет содержание древней стенописи.
- ¹⁶ *Ламанский В.* О некоторых славянских рукописях в Белграде, Загребе и Вене. СПб., 1864. С. 113—115.
- ¹⁷ *Шахматов А. А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. С. 73; *Айналов Д. В.* Миниатюры «Сказа-

- ния» о святых Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. СПб., 1911; *Мавродинов Н.* Връзките между българското и руското изкуство. София, 1955. С. 50—51.
- ¹⁸ Аналогичный пример можно наблюдать в стенописи звенигородского Успенского собора на Городке, где лики на фигурах, написанные темперой, осыпались до подгрунтовки.
- ¹⁹ См.: Брюсова В. Г. К вопросу о русско-болгарских связях в искусстве XIII—XIV веков // *Труды Академии художеств СССР*. Вып. 4.
- ²² Текст по пророчеству Исаии, 1—16.
- ²¹ Выражаю благодарность И. С. Чичурову за прочтение текста, написанного с ошибками и потому трудного для перевода.
- ²² *Радойчић С.* Мај стори старог серпског сликарства. Београд, 1955, с. 85, сл. 52; с. 87 и др. соч.;
- ²³ См.: *Алпатов М. В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977. С. 56—57.
- ²⁴ Фрески Иванова в настоящее время датируются временем около 1364 года. См.: *Бакалова Е.* Към въпроса за отражението на исихазма върху изкуството // *Търновска книжовна школа*. С. 378—383.
- ²⁵ *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // *Ежегодник института истории искусств*. С. 272.
- ²⁶ См.: *Тихомиров М. Н.* Указ. соч. С. 163.
- ²⁷ А. И. Соболевский подчеркивал, что книжные связи в XIV веке были не с сербами а с болгарями (см.: *Соболевский А. И.* Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV—XV веках. СПб., 1894. С. 13).
- ²⁸ См.: Брюсова В. Г. О русско-болгарских связях в искусстве XI—XV веков // *Byzantino — Bulgarica*. Sofia, 1986. Т. VIII S. 131—149.
- ²⁹ См.: *Брунов Н. И.* О некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян // *Архитектурное наследство*. М., 1952. Т. 2.
- ³⁰ *Грабар А. Н.* «До-история» болгарской живописи (археологические гипотезы) // *Сборник в честь В. Златарского*. София, 1925. С. 556.
- ³¹ По мнению В. Н. Лазарева, «болгарская живопись этого времени представляет крайне архаическое и провинциальное явление. Палеологовский стиль не получает в Болгарии полного развития, так как местная среда была ему глубоко враждебна и предпочитала культивировать старые архаические традиции» (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1946. С. 240—241). Автор отмечает жесткость и тяжеловесность форм болгарской живописи, перегруженность иконографии архаическими пережитками, однообразие и беспомощность традиционного аппарата. Исключение, по его мнению, составляют фрески церкви Петра и Павла. Такое мнение у ученого могло сложиться лишь под впечатлением заторможенного развития искусства Болгарии в годы османского ига, но, к сожалению, оценка Лазаревым болгарской живописи отрицательно сказалась на дальнейшем изучении вопроса о русско-болгарских связях в искусстве. Эта оценка ни в коей мере не отвечает высоким достижениям изобразительного искусства Болгарии XI—XIV и даже XV веков.
- ³² См.: *Прашков Л.* Хрельовата кула. София, 1873.
- ³³ См.: *Радойчић С.* Милешева. Београд, 1963. С. 19, 62, 79; схема 11.
- ³⁴ Ряд примеров общности русского и болгарского искусства приводит Н. Мавродинов в книге «Връзките между българското и руското изкуство» (София, 1955).
- ³⁵ См.: *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1972. С. 140.
- ³⁶ *Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898. С. 232—235; *Веселовский А. И.* Боккаччо. СПб., 1894. Т. II. С. 113, 114, 120, 495.

«Троица»

- ¹ Автор впервые обратился к этому вопросу в статье «Наш путь к Рублеву» (*Художник*. 1987. № 12. С. 50—55).
- ² См.: *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 33, 134—137; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Московская школа. М., 1983. С. 316—367 и др.
- ³ Этот взгляд разделяют: *Демина Н. А.* «Троица» Андрея Рублева. М., 1963. С. 13—14; *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1. С. 285; *Вздорнов Г. И.* Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // *Древнерусское искусство*. Художественная культура

Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970. С. 140; и др. авторы.

⁴ См.: ЗИХМЗ, № 5560. Вкладная книга 1639 года. Т. 1, л. между 35 и 36; ЗИХМЗ, № 288. Вкладная книга 1673 г., л. 48 об.-50.; *Климина Е. Н.* Вкладные книги Троице-Сергиева монастыря // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 287—293; *Олсуфьев Ю. А.* Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920. С. 22; *Николаева Т. В.* Оклад с иконы «Троица» письма Андрея Рублева // Сообщения ЗИХМЗ, Загорск, 1958. Вып. 2. С. 32 и др.

⁵ *Плугин В. А.* О происхождении «Троицы» Рублева // История СССР. 1987. № 2. С. 64—79.

⁶ Там же. С. 67.

⁷ *Вздорнов Г. И.* Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // Древнерусское искусство, художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. С. 140.

⁸ *Плугин В. А.* О происхождении «Троицы» Рублева // История СССР. С. 85.

⁹ В это время иконы «Троица» распространились повсеместно. См., например: *Макарий.* Археологическое описание церковных древностей в Новгороде. СПб., 1860. С. 49, 51—53 и сл.

¹⁰ См.: *Коробкин С.* Саввин-Сторожевский монастырь в его прошлом и настоящем. М., 1904. С. 21.

¹¹ См.: *Холмогоровы В. И. и Г. И.* Материалы для истории, археологии и статистики Московских церквей. М., 1884. С. 10.

¹² См.: *Забелин И. Е.* История города Москвы. М., 1905. Ч. 1. С. 423. Троицкое подворье впервые упоминается в 1374 году.

¹³ См.: *Холмогоровы В. И. и Г. И.* Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVII ст. Загородская десятина (Московского уезда). М., 1886. Вып. 3. С. 288, 292, 301/312.

¹⁴ Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв. М.; Л., 1950. С. 176; *Забелин И. Е.* Кунцово и древний Сетунский стан. Исторические воспоминания. М., 1873. С. 114—118.

¹⁵ ПСРЛ. Т. 13. С. 154.

¹⁶ См.: *Холмогоровы В. И. и Г. И.* Указ. соч. С. 292, 308, 309, 798—806.

¹⁷ Литература об Андрее Рублеве и «Троице» приведена в кн.: «Троица» Андрея Рублева: Антология / Сост. Г. И. Вздорнов. М., 1981. С. 127—135. Об иконографии Троицы см. также: *Малицкий Н.* К истории композиции Ветхозаветной Троицы // *Seminarium Kondakovianum.* Prague. 1928. С. 33—45; *Плугин В. А.* Тема «Троицы» в творчестве Андрея Рублева и ее отражение в древнерусском искусстве XV—XVII вв. // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1983. С. 151—168; *Лаурина В. К.* Две иконы «Троицы Ветхозаветной» Русского музея и их литературная основа // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. XXXVIII. С. 109—125; *Вилинбахова Т. Б.* Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа // Там же. С. 126—137; *Салтыков А. А.* Иконография «Троицы» Андрея Рублева // Древнерусское искусство. XIV—XV вв. М., 1984. С. 77—85; и др. соч.

¹⁸ *Флоренский П. А.* Троице-Сергиева лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. Сергиев. 1919. С. 10.

¹⁹ Таково же мнение Н. Грешного: «Рублев сознательно не идентифицирует ангелов с тремя лицами Троицы» (*Greschny N.* L'icone de la Trinite d'Andre Roublev. Lion de Juda, 1968. P. 62). Тем не менее автор считает возможным предложить свою идентификацию, полагая, что в центре представлен Бог-отец, справа от него (от нас слева) — св. Дух, слева (от нас — справа) — Бог-сын, Христос. Этому соответствует, по его мнению, символика: над левым (от нас) ангелом — здание — церковь, жилище св. Духа; дерево над средним ангелом — древо жизни указывает на Бога-отца — жизнедаваца; гора над правым ангелом — гора Даниила, означает Мессию, Христа, по апостолу Павлу (там же, с. 64—72). На это уже указывает, по мнению автора, цвет одежды среднего ангела — цвет одежды императоров. Н. Грешный приводит и другие интересные доводы в защиту своего мнения. Обычно голубец и пурпур в одежде среднего ангела большинством авторов принимается в качестве указания на одежды Христа, левый ангел трактуется как Бог-отец. Третье мнение, полагая среднего ангела за фигуру Бога-отца, левого ангела трактует как Христа. Н. Грешный — из семьи иконописцев, русских эмигрантов, сам иконописец.

К этому же выводу приходит Л. Мюллер в специально посвященной этому вопросу монографии, появившейся в свет после того, как была закончена публикуемая нами работа (см.: *Müller L.* Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow. München, 1990. S. 99).

²⁰ *Клибанов А. И.* Реформационные движения в России в XIV — первой половине XV века. М., 1960. С. 60—166; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 34—35.

²¹ О необязательности изображения на нимбе перекрестья для выделения Христа см.: *Антоний митрополит.* Из истории новгородской иконографии. Богословские труды. М., 1986. Вып. 27. С. 27, 77; Т. В. Николаева на образцах изображения Троицы в мелкой пластике показала постепенность формирования рублевской иконографии Троицы (см.: *Николаева Т. В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 171 и сл.).

²² *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. II. Табл. 18.

²³ См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. II. Табл. 30.

²⁴ *Тјуруш В.* Византијске фреске у Југославије. Београд, 1975. С. 9—10, 179—180.

²⁵ *Шервашидзе Л. А.* Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии. Тбилиси, 1971. С. 37.

²⁶ Там же. С. 11.

²⁷ *Millet G.* Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910.

²⁸ Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное Дионисием Фурнаграфитом. 1701—1733 // Труды Киевской духовной академии, 1868. Т. II. Июнь.

²⁹ См.: *Брюсова В. Г.* Фрески Софии Новгородской (в печати). В Софии Киевской «Троица» помещена на хорах, но, по мнению В. Н. Лазарева, это связано с тем, что княжеское семейство причащалось на хорах (*Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 49). См. также: *Салтыков А. А.* Указ. соч.

³⁰ См. *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII археологического съезда в Ярославле. 1887. М., 1890. Т. 1. С. 36, 267, 285, табл. XXI.

³¹ *Kaluzniacki.* Werke des Patriarchen von Bulgarien Eutymius (1375—1393). Wien, 1901, S. 308.

³² *Ibid.* S. 311.

³³ См.: *Успенский А. И.* Саввин-Сторожевский монастырь. Художественные сокровища России. 1904. № 5 (8). С. 71.

³⁴ См.: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. Ил. 29.

³⁵ См.: *Бочаров Г. Н., Выголов В. П.* Александровская слобода. М., 1970. С. 14.

³⁶ См. оклад Евангелия из Николо-Песношского монастыря конца XV века в Загорском музее (*Николаева Т. В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 235. Рис. 76); оклад Евангелия — вклад Ивана IV в Благовещенский собор (Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 189. Рис. 36).

³⁷ См. оклад Христофорова Евангелия из Кирилло-Белозерского монастыря середины XV века с перделками 1533 года (*Николаева Т. В.* Прикладное искусство Московской Руси. С. 194. Рис. 70).

³⁸ Переписная книга Московского Благовещенского собора XVII века, по спискам Архива Оружейной Палаты и Донского монастыря // Сборник ОДРИ на 1873. М., 1873. Отд. II. Материалы. С. 4.

³⁹ ПСРЛ. СПб., 1851. С. 17.

⁴⁰ См.: *Описная книга церкви Княгининского уезда 1672 г. // ЗОРСА ИРАО.* СПб., 1851. Т. I. Отд. III. С. 14; *Описная книга Холмогорского Преображенского собора 1701 г. // ГААО, ф.* Рукописное собрание, № 7, л. 9. См. также иконостас Архангельской церкви Микулина городища (Русская старина. М., 1858. Т. 4. С. 70).

⁴¹ См.: *Снегирев И.* Памятники Московской древности. М., 1842—1845. Рис. 25.

⁴² В настоящее время цвет стола — белый, краска счищена до левкаса. Реконструкция живописи «Троицы» на основании тщательного визуального и физических методов исследования произведена Ю. Г. Малковым (см.: К изучению «Троицы» Андрея Рублева // Музеи. М., 1987. № 8. С. 238—258). Выводы автора следует признать убедительными и должны учитываться при изучении художественных особенностей памятника; в данном случае при анализе общего цветового построения «Троицы» и его расчета на декоративность нюансы изменения цвета, с нашей точки зрения, не имеют существенного значения.

⁴³ См.: *Дунаев Г. С.* Символический язык «Троицы» // Декоративное искусство СССР. 1972. № 3. С. 29—34. См. также: *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1972. С. 124.

⁴⁴ См.: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. № 15.

⁴⁵ «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архиереем Павлом Алеппским // ЧОИДР. М., 1898. Вып. 3. Кн. 4. Разд. II. С. 29.

- ⁴⁶ *Маясова Н. В.* Древнерусское шитье. С. 14.
- ⁴⁷ Мнения, что «Троица» Андрея Рублева была создана для деревянного храма, придерживаются В. Н. Лазарев (Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 33), В. А. Плугин (Тема «Троицы» в творчестве Андрея Рублева и ее отражение в древнерусском искусстве XV—XVII вв. С. 167) и др. авторы.
- ⁴⁸ В пользу предположения о происхождении иконы «Троица» из подмосковного храма могут свидетельствовать и данные, полученные из анализа копий «Троица» XV—XVII веков. Копии, созданные в московском окружении, наиболее близки сохранившейся до нас «Троице» (см., например, «Троицу» на сени Царских врат храма Василия Блаженного и икону из Троицкого придела того же храма, фланкируемую изображением Евхаристии, или «Троицу» из Коломны, тогда как «Троица» из других памятников, как, например, из Александрова, восходит к иным иконографическим переводам (См.: *Плугин В. А.* Тема «Троицы» в творчестве Андрея Рублева и ее отражение в древнерусском искусстве XV—XVII вв. С. 153—161).
- См.: *Гурьянов В. П.* Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры и их реставрация. М., 1906.
- ⁵⁰ Там же. С. 7.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же. С. 9.
- ⁵³ *Сычев Н. П.* Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре // Избранные труды. М., 1977. С. 86.
- ⁵⁴ См.: *Никифораки Н. А.* «Троица» Андрея Рублева в свете новейших исследований // Искусство. 1976. № 3. С. 57—61; *Малков Ю. Г.* Указ. соч.
- ⁵⁵ См.: Архив ГТГ. Фонд № 67—68.
- ⁵⁶ См.: *Малков Ю. Г.* Указ. соч. С. 243.
- ⁵⁷ *Никифораки Н. А.* Указ. соч. С. 60.
- ⁵⁸ Там же. С. 57.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ Там же. С. 60.
- ⁶¹ Цит. по: *Тихонравов Н. С.* Древние жития Сергия Радонежского. М., 1892. Отд. II.
- ⁶² См.: *Кондаков Н. П.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929. С. 100.
- ⁶³ *Флоренский П. А.* Указ. соч. С. 24.
- ⁶⁴ Там же. С. 22.
- ⁶⁵ Христианское чтение. 1825. Ч. XX. С. 67—73.
- ⁶⁶ *Грбарь И. Э.* Указ. соч. С. 46.
- ⁶⁷ *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Вып. 1. С. 111.
- ⁶⁸ *Щербаков Н. А. и Свириц А. Н.* К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев, 1928. С. 3—9.
- ⁶⁹ *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. С. 111.
- ⁷⁰ *Флоренский П. А.* Указ. соч. С. 23.
- ⁷¹ Там же. С. 25.

Андрей Рублев в Андрониковом монастыре

- ¹ ПСРЛ. Т. 21. С. 445.
- ² *Сергий.* Историческое описание Московского Спасо-Андроникова монастыря. М., 1965. С. 3.
- ³ С 1403 года имеется несколько упоминаний игумена Саввы в рукописях Андроникова монастыря в Изборнике 1403 года (ГИМ, Синод. 275, л. 1; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV в. М., 1980. № 37; Златоструй, 1406. БАН 33.16,15, л. 218 об.; там же, № 38).
- ⁴ См.: *Брюсова В. Г.* Спорные вопросы биографии Андрея Рублева // Вопросы истории. 1969. № 1; *Бетин Л. В.* Митрополит Киприан и Феофан Грек // Etudes balkaniques. Sofia, 1977. С. 109—115.
- ⁵ Митрополита Киприана русские летописи называют иногда сербом. О болгарском происхождении Киприана см.: *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1900. Т. II. 1 пол. С. 297.
- ⁶ См.: *Воронин Н. Н.* Лицевое житие Сергия как источник для оценки строительной деятельности Ермолиных // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. С. 573—575; *Он же.* Зодчество Северо-Восточной Руси. М., 1962. Т. 2. С. 325—330.
- ⁷ Предположение Т. А. Бадяевой и М. А. Ильина. См.: *Бадяева Т. А., Ильин М. А.* Спорные положения статьи об Андрее Рублеве // Вопросы истории. 1969. № 12. С. 194—197. Критику статьи см.: *Брюсова В. Г.* Ответ оппонентам // Вопросы истории. 1970. № 11. С. 202—203. По мнению Н. А. Маясовой, пелена могла быть вкладом в монастырь Спаса на Бору, в котором Мария была похоронена (*Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. С. 10—11. Ил. 5).
- ⁸ См.: *Куклес А. С., Тихомирова К. Г.* Музей им. Андрея Рублева // Спасо-Андроников монастырь. М., 1972. С. 92. Ил. 1.
- ⁹ См.: *Сергий.* Указ. соч.
- ¹⁰ Там же. С. 64.
- ¹¹ См.: *Максимов П. Н.* Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве // Архитектурные памятники Москвы XIV—XVII вв. Новые исследования. М., 1947. С. 32.
- ¹² См.: *Максимов П. Н.* Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве // Архитектурные памятники Москвы XIV—XVII вв. Новые исследования; *Максимов П. Н.* К характеристике памятников московского зодчества XIV—XV вв. // Материалы и исследования по археологии СССР. 1949. № 12.
- ¹³ См.: *Огнев Б. А.* Вариант реконструкции Спасского собора Андроникова монастыря // Памятники культуры (Исследования и реставрация). М., 1959. Вып. 1. С. 72—82; *Огнев Б. А.* Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // Архитектурное наследство. М., 1960. № 12. С. 61.
- ¹⁴ *Вагнер Г. К.* Спасо-Андроников монастырь // Спасо-Андроников монастырь. С. 15.
- ¹⁵ См.: *Огнев Б. А.* Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // Архитектурное наследство. С. 61.
- ¹⁶ См.: *Воронин Н. Н.* У истоков русского национального зодчества // Ежегодник института истории искусств. 1952. М., 1952. С. 29.
- ¹⁷ См.: *Альтшуллер Б. Л.* Белокаменные рельефы Спасского собора Андроникова монастыря и проблема датировки памятника // Средневековая Русь. М., 1976. С. 285. Автор разделяет мнение о предложенной мною датировке каменного собора 90-ми годами XIV века (См. там же. С. 290).
- ¹⁸ См.: *Алпатов М. В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977. Ил. 100, 102.
- ¹⁹ См.: *Воронин Н. Н.* Лицевое житие Сергия как источник для оценки строительной деятельности Ермолиных. С. 573—575.
- ²⁰ См.: *Кузьмина В. Д.* Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1960. С. 115. Ил. 2. и 7.
- ²¹ *Бадяева Т. А., Ильин М. А.* Указ. соч. С. 196.
- ²² См.: *Кондаков Н. П.* Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. Т. 1. Табл. 1. С. 82.
- ²³ См.: *Батхель Г. С.* Реставрационные раскрытия памятника XIV века из Успенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 171—175; *Качалова И. Я.* Икона «Спас Нерукотворный» в Успенском соборе Московского Кремля. Памятники Культуры. Новые открытия. 1975. М., 1976. С. 180—185.
- ²⁴ *Толль Н. П.* Икона Спасителя из собрания К. Т. Солдатенкова. М., 1933. С. 210—217; *Лихачев Н. П.* Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907. С. 54—56.
- ²⁵ Там же. С. 210.
- ²⁶ Там же. С. 212.
- ²⁷ *Тихомиров М. Н.* Русская культура X—XVIII вв. М., 1968. С. 222—223; *Он же.* Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957. С. 243—244.
- ²⁸ *Тихомиров М. Н.* Русская культура X—XVIII вв. С. 222—223.
- ²⁹ *Голубинский Е.* История русской церкви. Т. II. 1 пол. С. 330; *Мансветов И.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882. С. 2—75; *Князевская О. А. и Чешко Е. В.* Рукописи митрополита Киприана и отражение в них орфографической реформы Евфимия Тырновского // Тырновска книжовна школа. София, 1980. Т. II. С. 282—292; и др. соч.
- ³⁰ О датировке рукописи см.: *Тихомиров М. Н.* Древняя Москва (XII—XV вв.). М., 1947. С. 189. Примеч. 3; *Он же.* Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1954. С. 244. Примеч. 2. Описание рукописи см.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV в. М., 1980. № 36.
- ³¹ ГИМ. Синод. 275. Описание см.: *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. № 37.
- ³² См.: *Вагнер Г. К.* Статья Георгия Хировоска «О образех» в Изборнике Святослава 1073 г. // Изборник Святослава. 1073: Сборник статей. М., 1977. С. 139—151.
- ³³ См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV в. № 38. С. 80.

- ¹ *Грабарь И. Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 43; *Алатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1972. С. 20—33; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 14—22, 110—117; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 89—90; *Маясова Н. А.* К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 154—156; *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 47—78; *Бетин Л. В.* О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1975. Вып. 1. С. 31—44; *Бетин Л. В.* Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 31—44; *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание '81. М., 1982. Вып. 1. С. 81—129; *Щенникова Л. А.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 64—97; *Щенникова Л. А.* Станковая живопись // *Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 45—80; *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988. С. 25, 274—276; и др. соч.
- ² См., например, сведения о построении в 1393 году в Устье деревянного Успенского собора — построили «церковь велику круглу по старине о 20 стенах» (Устюжский летописный свод. М.; Л., 1950. С. 49, 65—67).
- ³ *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси. М., 1962. Т. II. С. 170—171.
- ⁴ *Покровский Н. В.* Стенные росписи греческие и русские // Труды VII археологического съезда в Ярославле. 1887. М., 1890. Т. 1. С. 304.
- ⁵ *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 88—89.
- ⁶ *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 22.
- ⁷ См.: *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970. С. 41—56; *Филатов С. В.* Проблема взаимосвязи станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры московского круга конца XV—XVI веков. Автореферат канд. дисс. М., 1987.
- ⁸ См.: *Айналов Д. В. и Редин Е. К.* Мозаики и фрески Киево-Софийского собора // Вестник изобразительного искусства. СПб., 1890. Т. 8. Вып. 6. С. 28; *Giordani E.* Das Mittelbizantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines Hieratischen Bildprogramms. — Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft. Wien, 1951, S. 126—134.
- ⁹ См.: *Брюсова В. Г.* Фрески Софии Новгородской (в печати).
- ¹⁰ См.: *Grabar A.* A propos d'une icône byzantine du XV^e siècle au Musée de Sofia. — Cahiers archeologiques, P., 1959, X, p. 284—304.
- ¹¹ См.: *Mesuret R.* Les peintures murales de la France du XI^e au XV^e siècle. Paris, 1967, p. 41; *Michel P.-H.* La fresque romane. Paris, 1961, il. 3, 26, 41, 44.
- ¹² Russian illuminated manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries. Text by O. Popova. Leningrad, 1984, № 30.
- ¹³ *Антонова В. И.* О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове // Материалы и исследования Государственной Третьяковской галереи. М., 1958. Т. 2. С. 10—22.
- ¹⁴ Епифаний Премудрый сообщает в письме к Кириллу Тверскому о Феофане Греке, что он «в каменной церкви во святом Благовещении корен Иесеев и Апоколипсий также исписавый». См.: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 113.
- ¹⁵ См.: *Бетин Л. А.* Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. С. 41—43.
- ¹⁶ См.: *Антонова В. И. и Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи. М., 1963. Т. 1. С. 278. № 227. Табл. 184. Икона под частичными прописями.
- ¹⁷ См.: *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. С. 30—46.
- ¹⁸ См.: *Бетин Л. А.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 57—72.
- ¹⁹ См.: *Зотов А. И.* Русское искусство с древнейших времен до начала XX века. М., 1979. С. 49—51.
- ²⁰ См.: *Грабарь И. Э.* О древнерусском искусстве. С. 43.
- ²¹ Об архитектурной истории Благовещенского собора см.: *Воронин Н. Н.* Два памятника архитектуры в Московском Кремле // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 23—52; *Федоров В. И., Шеляпина Н. С.* Древняя история Благовещенского собора Московского Кремля // СА. 1972. № 4. С. 223—235; *Алешковский М. Х., Альтшуллер Б. Л.* Благовещенский собор, а не придел Василия Кессарийского // СА. 1973. № 2. С. 68—99; *Федоров В. И.* Благовещенский собор Московского Кремля в свете исследований 1960—1972 годов // СА. 1974. № 2. С. 112—129; и др. соч.
- ²² См.: *Грабарь И. Э.* О древнерусском искусстве. С. 178—185.
- ²³ См.: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 86—94; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 14—22.
- ²⁴ См.: *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С. 59—68 и 72—81.
- ²⁵ См.: *Тихомиров М. Н.* Русское летописание. М., 1979. С. 183; *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Московского Кремля. С. 90—100.
- ²⁶ На этот и другие аналогичные сведения письменных источников было указано мною при обсуждении доклада Н. А. Маясовой «К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля», прочитанном на Ученом совете Гос. музеев Московского Кремля 20.IV.1965 г.
- ²⁷ *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 87, 89—90, 91.
- ²⁸ *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. С. 64, 66—67.
- ²⁹ Там же. С. 68.
- ³⁰ *Бетин Л. В.* О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. С. 39.
- ³¹ Там же. С. 40—42.
- ³² *Бетин Л. В.* Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала XV в. С. 40.
- ³³ Там же. С. 43.
- ³⁴ См.: *Щенникова Л. А.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.
- ³⁵ *Грабарь А. Н.* Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. С. 86.
- ³⁶ *Холмогоровы В. И. и Г. И.* Материалы для истории Владимирской епархии. Владимир, 1894. Вып. 1. Отд. 1. С. 63—64.
- ³⁷ Там же. С. 65.
- ³⁸ В публикациях иконостас Кирилловского собора датируется 1497 годом, о единовременности изготовления всех икон пишет и О. В. Лелекова. См.: *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря: Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977. С. 184—195.
- ³⁹ Библиографию см.: *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. М., 1983. С. 265—266.
- ⁴⁰ Там же. Табл. XVII.
- ⁴¹ Мнение И. Э. Грабаря. См.: О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 92—102.
- ⁴² См., например, «воздух» с изображением Нерукотворного Спаса из ГИМа.
- ⁴³ См.: *Антонова В. И.* Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 569—572.
- ⁴⁴ См.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 950. С. 76. Ил. на с. 79.
- ⁴⁵ Там же. С. 101—113.
- ⁴⁶ См.: *Щенникова Л. А.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. С. 81—129; *Щенникова Л. А.* Станковая живопись. С. 51, 56—59.
- ⁴⁷ Там же. С. 89.
- ⁴⁸ Там же. С. 89—92.
- ⁴⁹ Э. С. Смирнова высказывает предположение, что праздники принадлежали ранее другому иконостасу, взятые из другого храма, на основании того, что при крупных иконах деисуса они имеют мелкий размер (*Смирнов Э. С.* Московская икона XIV—XVII веков. М., 1988. С. 265, 274—276). Но следует учесть, что первоначально праздники находились ниже, между иконами местного ряда и деисусом.
- ⁵⁰ См.: *Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. С. 55—56.
- ⁵¹ См.: Там же. С. 57—58. Такое решение может быть связано с тем, что фигуре Лазаря придавалось особое значение. В приделе Лазаря церкви Рождества Богородицы для фигуры Лазаря была сделана специальная ниша. См.: *Воронин Н. Н.* Указ. соч.
- ⁵² *Migne J.* Patrologia graeca. T. 150. Col. 1112 В. С.
- ⁵³ *Гегель.* Сочинения. М., 1938. Т. XII. Кн. 1. См. также: *Onasch K.* Das Problem des Lichtes in der Ikonmalerei Andrei Rublevs. Sur 600-Jahrfeier des grossen russischen Malers. Berlin, 1962.
- ⁵⁴ *Флоренский П. А.* Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Вып. 19. С. 98.

⁵⁵ См.: Московские соборы на еретиков XVI века // ЧОИДР. М., 1847. № 3. С. 20; *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. С. 99—100.

⁵⁶ Там же. С. 103—104.

⁵⁷ Там же. С. 104.

⁵⁸ Там же. С. 111.

⁵⁹ *Титов А. А.* Рукописи славянские и русские, принадлежащие... И. А. Вахромееву. М., 1906. Вып. 5. С. 50. Здесь не указано, какой именно иконостас был установлен — снятый для ремонта или другой, но судя по стоимости работ, это был уже другой иконостас.

⁶⁰ См.: *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. С. 106—107.

⁶¹ Там же. С. 108.

⁶² См.: *Воронин Н. Н.* Андрей Рублев и его время // История СССР. 1960. № 4. С. 60.

⁶³ Размеры икон Благовещенского собора см.: *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. С. 60—61; размер собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря см. рис. 5 *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV—XVII веков. С. 263.

⁶⁴ Жалобница Благовещенского попа Сильвестра (изд. Д. П. Голохвастовым в 1849, окончено Леонидом в 1873). М., 1874. С. 27.

43. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА. 1408—1427

¹ См.: *Иванчин-Писарев Н. И.* Вечер в Симонове. М., 1840. С. 92 и прил.

² См.: *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1962. Т. II. С. 307.

³ Благовещенский собор, построенный в 1390-х годах, вероятно, был разрушен при пожаре 1411 года, о котором летописец сообщает, что «в том пожаре и колоколы разлашася... всюду мертвых много бесчисленно лежаше» (ПСРЛ. СПб., 1897. Т. XI. С. 216).

⁴ *Галашевич А. А.* Рисунки из церкви Рождества в Городне на Волге // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 263—273.

⁵ Цит. по: *Соболевский А.* Запись начала XV века // Чтения в Обществе Нестора Летописца. Киев, 1895. Кн. 9. С. 220.

⁶ ПСРЛ. Т. XV. С. 185—186.

⁷ Начало и возвышение Москвы. Соч. Даниила принца из Бухова. М., 1877. С. 7.

⁸ Цит. по: Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XV вв. М.; Л., 1950. С. 35.

⁹ Юрий Дмитриевич в некоторых документах называется после смерти великим князем. См.: *Вздорнов Г. И.* Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство. XV — начало XVI века. М., 1963. С. 78—79.

¹⁰ Акты русского на святом Афоне монастыря св. великомученика и целителя Пантелеймона. Киев, 1873. С. 187, 189.

¹¹ Цит. по: *Сахаров Н. П.* Путешествия русских людей в чужие земли. СПб., 1837. Ч. 1—2. С. 33—52; «Путешествие иеродиакона Зосимы. Книга, глаголемая Ксенос, сиречь странник Зосимы диакона о пути Иерусалимском до Царьграда и до Иерусалима». С. 35.

¹² Цит. по: Там же. С. 42.

¹³ Цит. по: Там же. С. 43.

¹⁴ Цит. по: Там же. С. 50.

¹⁵ Среди прибывших на Русь итальянцев были и живописцы, они расписали паперть Благовещенского собора (см. *Соколова Г. С.* К вопросу о первоначальной росписи галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1980. Вып. III. С. 106—137).

¹⁶ Е. Голубинский полагает, что Игнатий был поставлен Киприаном архимандритом Спасского монастыря (см.: История русской церкви. СПб., 1907. Т. II. 1 пол. С. 348—349 и примеч. 2).

¹⁷ Например, в конце XV века тверской епископ Нил отправил константинопольскому патриарху Пахомию кроме дорогих мехов множество произведений искусства: икон, резаных на кости деисусов и праздников и т. п. (см.: *Лихачев Н. П.* Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899. Ч. 1. С. XXX—XXXII и др. издания описи).

¹⁸ Из документов XVII века известно, что иконописцы были среди приглашенных к патриаршему столу.

¹⁹ В Сборнике XVII века собр. ГБЛ. ОР, ф. 304, № 658 на л. 754—756 описан чин поведения иноков — «образ стояния монахов — дабы в стоянии было благочиние... в согбении меру и искусство являти ниже зело согбаться, ниже излишне возноситься... рамена ровно носить, руки согбены при поясе иметь. Ум горе имети... в сидении искусен — ногу на ногу не закладывати, ни семо ни вамо обращаться».

Работы во Владимире

¹ *Голейзовский Н. К., Дергачев В. В.* Новые данные об иконостасе 1481 года из Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. С. 450.

Иконостас владимирского Успенского собора

² См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. М., 1963. Т. 1. С. 271. Примеч. 1.

³ См.: Старый иконостас владимирского Успенского собора. Письмо художника Н. И. Подключникова А. Н. Муравьеву из с. Васильевского близ Шуи от 25.III.1856 г. // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1909. Кн. XI. С. 3—8.

⁴ См.: ЦГАДА, Монастырский приказ. Ф 237, оп. 1, ч. 2, № 2764. Опись города Владимира соборной церкви Успения пресв. Богородицы всякой утвари... 1708 г., л. 7. На л. 29 имеется следующая запись: «Святых икон внов построено и поновлено: Деисусов восемьдесят две иконы на старых цках писаны внов вкладу пятьдесят рублев Григория Андреевича Племянникова».

⁵ Несмотря на то что в Каталоге ГТГ имелась ссылка на это архивное дело, никто к нему не обращался, пока я не указала Л. В. Бетину что эта опись опубликована в «Описании документов и дела архива святейшего Синода». Пг. (1770). 1914 г. Т. 50. Л. В. Бетин занялся этими материалами.

⁶ См.: *Ильин М. А.* Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 29—40; *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. С. 41—56; *Голейзовский Н. К., Дергачев В. В.* Новые данные об иконостасе Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. М., 1986. С. 445—470. Последняя публикация ценна не только частью своих выводов, но и приложенными таблицами и схемами иконостасов московского и владимирского Успенских соборов.

⁷ См.: ПСРЛ. Т. V. С. 249.

⁸ См. об этом: *Брюсова В. Г.* Наш путь к Рублеву // Художник. 1987. № 12. С. 50—51.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: *Тихомиров М. Н.* Из Владимирского летописца // Исторические записки. М., 1945. № 15. С. 294—298.

¹¹ См.: Там же. С. 294—295.

¹² См.: *Голейзовский Н. К., Дергачев В. В.* Указ. соч. С. 448—449. Рис. 2 и 3.

¹³ См. раздел «Звенигородский чин» в настоящей монографии.

¹⁴ Высота «Триумфального креста» в Успенском соборе Владимира — более 4 м. См.: *Матвева А. Б.* Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 164. Под изображением Зосимы в медальоне проходит (1 м 22 см) вставка — живописная имитация мраморной облицовки и под нею кресты (3 м 88 см), заключенные в «мраморное» обрамление на «мраморном цоколе».

¹⁵ См.: *Антонова В. И.* Московская школа XIV — начала XVI века // Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. М., 1963. Т. 1. С. 271. Примеч. 1.

¹⁶ См.: *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря. Краткая история иконостаса с древнейших времен. М., 1902. С. 8.

¹⁷ См.: *Качалова И. Я.* Алтарная преграда Успенского собора Московского Кремля. Итоги реставрации живописи в 1978—1979 гг. // Древнерусское искусство XIV—XV вв. М., 1984. С. 267—282.

¹⁸ См.: *Зонова О. В.* Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 118.

¹⁹ См.: *Качалова И. Я.* Указ. соч. С. 280—281.

²⁰ См.: *Зонова О. В.* Первая роспись Успенского собора. М.; Л., 1970; *Зонова О. В.* О ранних алтарных фресках Успен-

ского собора // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 69—86.

²¹ Зонина О. В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля. С. 116.

²² Осмотр тыльной стороны некоторых икон владимирского иконостаса показал, что она неоднородна ввиду ремонта или замены отдельных досок. Необходимо более тщательное исследование.

²³ Сообщено в личной беседе.

²⁴ На этом умении иконописцев писать «под XV» или «под XVI» век, возникла целая область «новоделов», разобраться в чем подчас трудно и специалисту. Иконы Русского музея «Апостол Петр» и «Апостол Павел» заметно отличаются после раскрытия из-под записей от икон Третьяковской галереи. Это объясняется тем, что в Русском музее удалили все записи, в том числе и запись времени Дионисия, тогда как в ГТГ в целях сохранения цельности памятника, эта запись во многих случаях оставлена.

²⁵ См.: Антонова В. И. Московская школа XIV — начала XVI века // Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. С. 267.

²⁶ Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 30.

²⁷ Зотов А. И. Русское искусство с древних времен до начала XX века. М., 1979. С. 51.

²⁸ Ввиду реставрации Государственной Третьяковской галереи.

²⁹ Публикацию «Сретения» см.: Острцов И. Реставрация нового произведения А. Рублева // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1941. С. 15—17. Об иконах иконостаса владимирского Успенского собора см.: Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1970. С. 70—74. Автор считает, что в иконостасе значительная доля труда принадлежит ученикам Рублева.

Стенопись владимирского Успенского собора

³⁰ См.: Тихомиров М. Н. Из Владимирского летописца. С. 294—298.

³¹ См.: Матвеева А. Б. Указ. соч. С. 142.

³² Патерик Киево-Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 9.

³³ В. А. Плугин полагает, что в стенописи владимирского Успенского собора «только Андрею Рублеву и Даниилу Черному мог принадлежать замысел росписи восточного нефа» (Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 109). Об ошибочности подобного рода оценки см. ниже. В монографии автора, в целом ценной в научном отношении, к сожалению, преобладает субъективизм в оценках целого ряда проблем.

³⁴ Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках иконографии византийского и русского искусства // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884). Одесса, 1887. Т. III. С. 38.

³⁵ См.: Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской (в печати); Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1982. С. 76—77.

³⁶ См.: Дмитриев Ю. Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // Древнерусское искусство. XVII в., М., 1964. С. 138—159.

³⁷ См.: Брюсова В. Г. Русская живопись XVII в. М., 1985. С. 82—84.

³⁸ См.: Виноградов А. История кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире. Владимир, 1891. С. 77—101; Мансветов И. По поводу недавно открытой стенописи в Московском и Владимирском Успенских соборах. М., 1883. С. 18—40.

³⁹ Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. С. 109.

⁴⁰ Там же. С. 110.

⁴¹ См. Архив Академии художеств СССР (Санкт-Петербург) Сусл. А-14657, рис. 8/21 и 8/22.

⁴² Ср., например, описание В. П. Никольского (Никольский В. П. Обзор отдела христианских древностей Музея Соловецкого общества краеведения // Соловецкое общество краеведения. Соловки, 1927. Вып. 1. С. 34). В настоящее время икона находится в ГИМ в экспозиции музея «Коломенское», икона из церкви Григория Неокессарийского 1668 года — в собрании ГИМ. В. А. Нарбеков без оснований полагает, что сюжет «Символа веры» обязан западному влиянию на русскую иконопись (см.: Костромские древности. Казань, 1913. С. 27). См. также: Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде. М., 1860. Т. II. С. 120—121; Буслаев Ф. И. Сочинения. СПб., 1910. Т. 2. С. 289.

⁴³ См.: Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской (в печати).

⁴⁴ Мнение В. Н. Лазарева. См.: Лазарев В. Н. О росписи Софии Новгородской // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 29, 32.

⁴⁵ См.: Матвеева А. Б. Указ. соч.

⁴⁶ См.: Матвеева А. Б. Указ. соч. С. 150. Автор справедливо отмечает: «Геометрическое начало способствует объединению живописи с архитектурой». Но живописцы XII и XV веков решали эти задачи по-разному.

⁴⁷ Там же. С. 48.

⁴⁸ Алпатов М. В. Андрей Рублев. С. 58.

⁴⁹ См.: Соловьев А. А. Елифаный — автор Слова о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича // ТОДРЛ. М.; Л., 1961. Т. XVII. С. 85—106; Кусков В. В. История древнерусской литературы. М., 1970. С. 127.

⁵⁰ См.: Покровский Н. В. Указ. соч.; Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 2. Автор отмечает смешение Второго пришествия и Страшного суда и о том, что Житие Василия Великого оставило явные следы в русских изображениях Страшного суда (с. 133, 141); См.: Он же. Изображение Страшного суда по русским подлинникам. СПб., 1910.

⁵¹ Об этих изображениях И. Мансветов пишет, что здесь вместо ужасающей картины схематический прием, «чуждый всякой наглядности и художественного значения: разные роды мучений отмечаются здесь надписями (огонь, смола, скрежет зубовой) над четырехугольными клеточками, где нарисованы по четыре головы. Это весьма оригинальный прием, с которым нам не приходилось встречаться в живописи западной и восточной, ни в описаниях этого сюжета по подлинникам» (Мансветов И. Указ. соч. С. 32—33). Но в этом же виде мучения грешников были показаны в церкви Петра и Павла в Тырново в южном приделе, справа от входа в главное помещение храма (1236). Оно встречается в византийских миниатюрах XII века (см.: Swoboda K. Geometrische Vorzeichnungen romanische Wandgemälde // Alte und neue Kunst. 1953, Heft 3. S. 81—100).

⁵² Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1857. Т. IV. С. 344—345.

⁵³ Алпатов М. В. Андрей Рублев. С. 62.

⁵⁴ См.: Щепкин В. Московская иконопись // Москва в ее прошлом и настоящем. М., 1911. Т. 5. Ч. II. С. 230; Демина Н. А. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга // ТОДРЛ. М.; Л., 1956. Т. XII. С. 318.

⁵⁵ Данилова И. Е. Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 49.

⁵⁶ Там же. С. 59.

⁵⁷ Алпатов М. В. Андрей Рублев. С. 62.

⁵⁸ Этой теме уделено большое внимание В. А. Плугиным; см.: Плугин В. А. Об иконографии единичных изображений в стенописи Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе во Владимире // Культура Древней Руси. М., 1866. С. 198—203. В этой статье автор поставил под сомнение изображения на восточных алтарных столпах, считавшиеся «Константином» и «Еленой». По мнению В. А. Плугина, здесь нашли себе место изображения ветхозаветных царей. Вероятность этой идентификации подтверждается открытыми в Саввино-Сторожевском монастыре фресками на алтарных столпах, также напоминающими ветхозаветных пророков или царей, имеющих, по-видимому, отношение к родословию Христа. См. также: Плугин В. И. Фрески пиллястра в жертвеннике Успенского собора во Владимире // Памятники культуры. Новые открытия. 1975. М., 1976. С. 186—191.

⁵⁹ ПСРЛ. Т. 12. С. 86.

⁶⁰ Соколова Г. С. Роспись Благовещенского собора. Фрески Феодосия (1508) и художников середины XVI века в Московском Кремле. М., 1969.

Росписи Успенского собора на Городке в Звенигороде

¹ См.: Грабарь И. Э. Андрей Рублев // О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 191; Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 16; Брюсова В. Г. Фрески Успенского собора на Городке гор. Звенигорода. Автореферат канд. дисс. М., 1953; и др. авторы.

² См.: Холмогоровы В. и Г. Город Звенигород. М., 1884. С. 20, 25.

³ См. Приложение I, 15.

⁴ См.: Холмогоровы В. и Г. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII веков. М., 1886. Ч. 2. С. 5—7.

⁵ Снегирев Н. М. Успенский собор в Звенигороде // Русская старина. М., 1852. С. 92.

⁶ Там же.

⁷ См.: *Филатов В. В.* Описание фресок собора Успения на Городке в Звенигороде (Новые открытия) — в печати. Выражаю благодарность В. В. Филатову за предоставленную возможность ознакомиться с рукописью.

⁸ Архив ГТГ, дело № 67/375. Раскрытие фресок в Звенигородском соборе в 1918 году. Л. 1—14.

⁹ Там же. Отчет о поездке в Звенигород в 1933 году.

¹⁰ См.: *Филатов В. В.* Указ. соч. Автор неоднократно выступал с докладами о своих открытиях.

¹¹ Поморские ответы. М., 1911. С. 39. Упоминается Спасов образ «в версе».

¹² См.: *Чураков С. С.* Отражение рублевского плана росписи в стенописи XVII в. Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 194—212.

¹³ Т. В. Николаева ошибочно называет фигуру Евы Богоматерью. См.: Звенигород. М., 1978. Ил. 64.

¹⁴ В 1944 году при обследовании памятника автором монографии на северной стене жертвенника, ниже окна, был обнаружен еще один фрагмент древней стенописи: фигура молодого святого в рост, до колен, в голубом плаще, свободно перекинутом через плечо поверх охряной, оливкового цвета одежды. Сохранившиеся участки орнаментальных росписей полотенца представляют собою подвешенную на кольцах ткань, спускающуюся книзу бахромой. Полотенца украшены кругами, внутренних малый круг оформлен цветочными лепестками, заполнением большого круга служат спиралевидно завивающиеся ветки.

¹⁵ См.: Описание фресок собора до «возобновления» росписи в 1900 году. (ЦГАДА, ф. 1208, о. п. 2, № 1496. Историко-статистическое описание Новгородского первоклассного Юрьева общежительного монастыря. Около 1830 г., л. 8 об.).

¹⁶ См.: *Брюсова В. Г.* Фрески Софии Новгородской (в печати). Изображение Неопалимой купины см. также в Лесново (1341), Восточная Македония. Богоматерь «Знамение» (поясная называется также «Ширшая небес», греческая «Платитера») распространена в стенописях на Балканах, преимущественно в конхе алтаря.

¹⁷ О содержании росписей алтарной преграды раннемосковских храмов см. также: *Толстая Т. В.* Изображение преподобных на алтарных преградах русских храмов XV—XVI веков // Русская художественная культура XV—XVI вв. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции (14—16 мая 1990 г.). М., 1990. С. 59—62.

¹⁸ См.: *Протасов Н. Д.* Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде // Светильник. 1915. № 9—12. С. 26—48.

¹⁹ Фреска расположена на северной стене, в западной части. См.: *Покрышкин П.* Православная церковная архитектура Сербии. СПб., 1906. С. 50. Табл. 52.

²⁰ См.: *Протасов Н. Д.* Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9—12. С. 49—68.

²¹ *Струков Д.* Древние памятники христианского искусства в Тавриде. М., 1876. С. 19.

²² См.: *Протасов Н. Д.* Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде. С. 48.

²³ ПСРЛ. Т. XI. С. 52. В настоящее время историками оспаривается факт посещения Дмитрием Донским Троицкого монастыря перед походом на Мамаю, но летописная запись несомненно отражает какую-то связь одного из важных событий этого времени с памятью святых Флора и Лавра.

²⁴ См.: *Брюсова В. Г.* Фрески Успенского собора на Городке гор. Звенигорода. Канд. дисс. М., 1953. Л. 66—70; см. также автореферат. Последующие авторы, отмечая этот факт, ссылаются на кн. Т. В. Николаевой «Звенигород».

²⁵ См.: *Гусев П. Л.* Иконография святых Флора и Лавра в новгородском искусстве // Вестник археологии и истории Имп. Академии наук. 1911. Вып. XXI. С. 71 и сл.

²⁶ См.: *Брюсова В. Г.* По Олонецкой земле. М., 1972. С. 114—118.

²⁷ Кроме росписи церкви Петра и Павла в Тырново, мотив двойного пояса медальонов есть также в церкви Новая митрополия (св. Стефана) в Несебре XIII—XVI веков, а в XV веке и позднее этот мотив становится распространенным.

²⁸ Наблюдения В. В. Филатова.

²⁹ См.: *Сахаров И. П.* Путешествия русских людей в чужие земли. СПб., 1837. Ч. 1—2. С. 33—35.

³⁰ См.: *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 23.

³¹ См.: *Брюсова В. Г.* Тверской епископ грек Нил и его послание князю Георгию Ивановичу // ТОДРЛ. Л., 1974. Вып. 28. С. 182.

Роспись собора Рождества Богородицы
Саввино-Сторожевского монастыря
в Звенигороде

¹ «Сказание о жизни и о части чудес преподобного отца нашего игумена Саввы... — Великие Минеи-Четии за декабрь. СПб., 1901. Вып. 10. С. 72.

² См.: *Страхов С. В.* 501 «лето» в жизни Саввино-Сторожевского монастыря. М., 1899.

³ После кончины Сергия Радонежского Савва был поставлен игуменом в Троице-Сергиев монастырь и оставался им шесть лет, до 1398 года, когда игуменом стал Никон. Только после этого Юрий мог пригласить к себе Савву.

⁴ См.: Акты исторические. СПб., 1841. Т. 1. № 15. С. 23.

⁵ Мнение С. В. Страхова было поддержано А. И. Успенским в статье «Саввин-Сторожевский монастырь близ Звенигорода» (Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников. М., 1909. Т. III); см. также: *Уваров А. С.* Саввин-Сторожевский монастырь близ Звенигорода // Там же. С. VII; *Смирнов С.* Историческое описание Савво-Сторожевского монастыря. М., 1877; *Коробкин С.* Саввин-Сторожевский монастырь в его прошлом и настоящем. М., 1904; и др. соч.

⁶ См.: *Воронин Н. Н.* Андрей Рублев и его время (К 600-летию со дня рождения художника) // История СССР. 1960. № 4. С. 60.

⁷ См.: *Брунов Н. И.* Собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода // Труды Этнографо-археологического музея МГУ. М., 1926. С. 19—20; *Вагнер Г. К.* О датировке памятников московского зодчества времени Андрея Рублева // Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967. С. 112; *Вздорнов Г. И.* К архитектурной истории Саввино-Сторожевского монастыря Звенигорода // Памятники культуры. М., 1961. Вып. 3. С. 110—111; и др. соч. М. А. Ильин выдвинул предположение о более поздней дате построения собора Саввино-Сторожевского монастыря, как и Успенского собора (см.: *Ильин М. А.* Из истории московской архитектуры времени Андрея Рублева // Вопросы истории. 1960. № 12. С. 93—98). Этого же мнения придерживается М. Н. Тихомиров (см.: *Тихомиров М. Н.* Русская культура X—XVIII веков. М., 1968. С. 215—216.). Критику этой точки зрения см.: *Вагнер Г. К.* О датировке памятников Московского зодчества времени Андрея Рублева // Культура и искусство Древней Руси. С. 112—113.

⁸ См.: *Огнев Б. А.* Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // Архитектурное наследство. 1960. № 12. С. 49.

⁹ См.: *Вагнер Г. К.* О датировке памятников раннемосковского зодчества времени Андрея Рублева // Культура и искусство Древней Руси.

¹⁰ См. там же; *Вагнер Г. К.* О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963.

¹¹ См.: *Бетин Л. В., Щередега В. И.* Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 52—55. Чертеж реконструкции см. на рис. 3, с. 54.

¹² См.: *Э[динг] Б.* Фрески в Звенигороде // София. М., 1914. № 3. С. 98; *Глазунов А.* Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря // Светильник. 1915. № 2. С. 30—32; *Протасов Н. Д.* Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде // Светильник. 1915. № 9—12. С. 28, *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 237, 238; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. С. 8; *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. С. 14.

¹³ См.: *Вздорнов Г. И.* Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство. М., 1963. С. 75—82.

¹⁴ Ошибку писца повторяет и Г. И. Вздорнов, см. его подпись под рис. на с. 81. Автор приписки уже не смог различить имен: «...а иных святых лиц не видно».

¹⁵ *Вздорнов Г. И.* Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство. С. 80—81.

¹⁶ Так, по описанию С. Коробкина (Саввин-Сторожевский монастырь в его прошлом и настоящем. С. 21—25), указывается наличие икон XVI века возле столбов — Вседержителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, Иоанна Богослова, очевидно из иконостаса грозненского времени, замененного в середине XVII века новым.

¹⁷ См.: *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1985. С. 24—26.

¹⁸ Там же. С. 33, 170.

¹⁹ *З[абелин] И.* Благовещенский собор и его древняя стенопись // Московские ведомости. 1 мая 1884. С. 5.

- ²⁰ Данилова И. Е. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1860. С. 119.
- ²¹ См.: Михельсон Т. Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 145—164.
- ²² Т. В. Николаева пишет, что под Вседержителем в медальонах находятся 6 архангелов и 6 серафимов, а ниже — Богоматерь и пророки (Древний Звенигород. М., 1978. Ил. 64, 67). Мы отметили, что это ошибка — не Богоматерь, а Ева; добавим, что не пророки, а праотцы Адам и Авель.
- ²³ См.: Повести о Куликовой битве. М., 1980. С. 30; Хорошев А. С. Политическая история русской канонизации (XI—XVI вв.). М., 1986. С. 125.
- ²⁴ Там же. С. 124; Макарий [Булгаков]. История русской церкви. СПб., 1886. Т. IV. Кн. 1. С. 258; Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв. М.; Л., 1950. С. 16.
- ²⁵ См.: Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. М., 1971. С. 83. Табл. 86, 87. Автор датирует рождественские фрески, однако, 2-й четвертью столетия (там же. С. 88).
- ²⁶ См.: Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1979. С. 47—48. Табл. 80—81.
- Икону принято считать произведением сербских или греческих писем. См.: Саликова Э. П. Сложение иконографии «Похвала Богоматери» в русской живописи XV—XVI вв. // Русская художественная культура XV—XVI вв. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции (14—16 мая 1990 года). М., 1990. С. 72—75. Автор считает икону греческой. Значительно ближе «Богоматерь с Акафистом» стоит к болгарской живописи. Большую близость в типах лиц можно видеть в этой иконе опять-таки с росписью церкви Петра и Павла в Тырново; сравнить, например, изображения апостолов в «Евхаристии».
- ²⁷ См.: Брюсова В. Г. К вопросу о русско-болгарских связях в искусстве XIII—XIV веков (о стенописи церкви Петра и Павла в Тырново) // Труды Академии художеств СССР. М., 1987. Вып. 4. С. 216.
- ²⁸ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1985. С. 75.
- ²⁹ Там же. С. 74—77.

Работы в Троице-Сергиевом монастыре

- ¹ Об архитектуре Троицкого собора см.: Балдин В. И. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Архитектурное наследство. М., 1956. Вып. 6. С. 21—57; Балдин В. И. Архитектура // Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М., 1967.
- ² См.: Балдин В. И. Архитектура // Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. С. 20—21.
- ³ Нам удалось провести обследование в годы войны, когда иконы иконостаса были вынуты из своих гнезд и преграда была доступна для обозрения полностью.
- ⁴ Н. К. Голейзовский в частном разговоре высказал мнение, что нынешний иконостас принадлежит более позднему времени круга Дионисия. С этим согласиться невозможно.
- ⁵ Приведем текст полностью: «В лето 7143 (1635) подписана церковь Живоначальные Троица в Сергиеве монастыре вново, при архимарите Нектарии и келаре старце Александре Булатникове и казначее старце Симоне Азариеве; а старое письмо в ней обветшало, что было подписано при игумене преподобном Никоне чудотворце» (Краткий летописец святотроицкий Сергиевы лавры. СПб., 1865. С. 8).
- ⁶ См.: Нерадовский П. И. Реставрация древней стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Памятники культуры. Исследования и реставрация. М., 1960. Вып. 2. С. 139—170; Архив ГТГ, № 524, 17. Реставрация фресок Троицкого собора б. Троице-Сергиевой лавры.
- ⁷ Чураков С. С. Отражение рублевского плана росписи в стенописи XVII века Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 194—212.
- ⁸ Там же. С. 196.
- ⁹ Там же. С. 199.
- ¹⁰ Там же. С. 200.
- ¹¹ См.: Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1985. С. 115—117. Ил. 117—119.
- ¹² См.: Чураков С. С. Указ. соч. С. 200.

- ¹³ Там же. С. 204.
- ¹⁴ Там же. С. 205.
- ¹⁵ Для более подробного ознакомления со всем составом стенописи Троицкого собора на стенах следует обратиться к статье С. С. Чуракова и к приложенной описи 1777 года.
- ¹⁶ Положение о зависимости тематического состава росписей сводов от росписи стен выявлено мною на основании изучения большого количества памятников монументальной живописи и впервые обосновано в монографии «Фрески Софии Новгородской» (Докт. дисс., Л. 1972. С. 258—282; в настоящее время находится в печати).
- ¹⁷ См.: Лазарев В. Н. О росписи Софии Новгородской // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 29.
- ¹⁸ О развитии ветхозаветной тематики на почве Новгорода и Пскова см.: Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской. Л. 286—292.
- ¹⁹ Русская икона. СПб., 1914. Сб. 1. С. 6.
- ²⁰ Кондаков Н. П. Русская икона. Прага, 1931. Т. III. Ч. 1. С. 3.
- ²¹ Там же. С. 8.
- ²² Об изображении Вселенских соборов см.: Муравьев А. Н. Путешествие по святым местам русским. СПб., 1888. Ч. 1. С. 685; Вирсаладзе Т. Б. Фрагменты древних фресок росписи главного Гелатского храма // Ars Georgica. Тбилиси, 1959. Вып. 5. С. 177—178; Лебедев А. П. Собрание церковно-исторических сочинений: В 10 т. СПб., 1904. Т. 3, 4.
- ²³ См.: Брюсова В. Г. Композиция «Новозаветной Троицы» в стенописи Успенского собора (К вопросу о содержании наружных росписей) // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 87—88.
- ²⁴ См.: Воронин Н. Н. Два памятника архитектуры XIV в. в Московском Кремле // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1966. С. 36.
- ²⁵ Чураков С. С. Указ. соч. С. 212.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Там же. С. 206.
- ²⁸ Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972. С. 126—127.
- ²⁹ Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 41 и 136.
- ³⁰ Там же. С. 49.
- ³¹ Назовем, кроме публикаций М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева, основные работы: Lebedewa F. A. Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962; Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 82—165; Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977; Осуфьев Ю. А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920; и др.
- ³² См.: Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. С. 55.
- ³³ Свидетельствую об этом потому, что сама раскрывала из-под записей эту икону.
- ³⁴ Вопреки мнению Ю. А. Лебедевой, которая считает автором иконы Даниила (Указ. соч. Табл. 63, 65).
- ³⁵ Я уже получила критику на это определение по отношению к рисунку Рублева (см.: Данилова И. Е. Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 50), но остаюсь при своем мнении, поскольку правильным может быть не только академический рисунок, но и иконописный. В конечном счете условен и тот и другой, поскольку ни тот ни другой не адекватен натуре, но в рамках принятой изобразительной системы рисунок может быть правильным и неправильным. Кому же придет в голову сопоставлять рисунок Рублева с рисунком, скажем, Леонардо?
- ³⁶ Стоит ли утверждать, что авторы «праздников» обеднили рублевское наследие, как пишет В. Н. Лазарев (Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. С. 49).

Иконы позднего периода. 1410—1420

- ³⁷ Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 196—198; Антонова В. И. и Мневя Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1. С. 61; Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. С. 132; Гусева Э. К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV — начала XV в. // Древнерусское искусство. XIV—XV вв. М., 1984. С. 50—58; Маркина Н. Д. Две иконы «Богоматерь Владимирская» начала XV в. (К вопросу об изменении иконографии древнего оригинала // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1983. С. 140—177.

³⁸ Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. С. 278—279.

³⁹ Покршикин П. П. Иконы Московского придворного собора Спаса на Бору. Иконы, писанные ранее начала XVII века. СПб., 1913. С. 1—10. Табл. I—VI. Э. С. Смирнова датирует икону «Преображение» концом XV в. См.: Смирнова Э. С. Московская икона XIV—XVII веков. М., 1988. С. 284. См. также: Гладышева Е. В. Икона «Преображение» из собора Спаса на Бору и ее место в московской живописи конца XV в. // Русская художественная культура XV—XVI вв. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции (14—16 мая 1990 г.). М., 1990. С. 78—80.

⁴⁰ Варлаам архим. Описание древних и редких вещей в Кирилло-Белозерском монастыре // ЧОИДР. 1859. Кн. 3. С. 11; Грабарь И. Э. Указ. соч. С. 192—197; Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 147—148.

⁴¹ Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Указ. соч. С. 281.

⁴² Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. С. 194; Э. С. Смирнова датирует «Успение» 1479 годом.

⁴³ Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. С. 148.

⁴⁴ Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. С. 290—291.

4. ПИСЬМЕННЫЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ИКОНАХ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

¹ Ровинский Д. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903. С. 41, примеч. 1.

² Снегирев И. М. Памятники московской древности. М., 1842—1845.

³ Ровинский Д. А. Указ. соч. С. 11, 21, 41, 61—72.

⁴ Успенские М. И. и В. И. Заметки о древнерусском иконописании. Св. Алимпий и Андрей Рублев. СПб., 1901. С. 61—72; Успенский А. И. Переводы древних икон, собранные В. П. Гурьяновым. М., 1903. С. 21—25.

⁵ Лихачев Н. П. Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907. С. 42—64.

⁶ Титов А. А. Рукописи славянские и русские, принадлежащие И. А. Вахромееву. М., 1906. Вып. 5. С. 56, прилож. № 244. С. 20—21, № 38, 40 и 44.

⁷ Послания Иосифа Волоцкого. М.; Л., 1959. С. 212.

⁸ Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881. С. 57.

⁹ Голубцов А. П. Материалы для истории древнерусской иконописи // Богословский вестник. СПб., 1897. Янв. С. 188, 189 и 190; Георгиевский В. Г. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. С. 28—29 и Приложение. С. 1—23; Казакова Н. А. Сведения об иконах Андрея Рублева, находившихся в Волоколамском монастыре в XVI в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 15. С. 310—311; Жмакин В. Указ. соч. С. 57.

¹⁰ Голубцов А. П. Материалы для истории древнерусской иконописи // Богословский вестник. СПб., 1892. Янв. С. 188, 189, 190.

¹¹ См.: Казакова Н. А. Указ. соч. С. 311. Исследованиями Н. К. Голейзовского установлено, что иконы Волоколамского монастыря переданы в Русский музей.

¹² См.: Варлаам архим. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре / ЧОИДР. 1859. Кн. 3. Отд. 1. Примеч. № 36. С. 87—88; Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в. СПб., 1897. Т. I. Вып. 1. Приложение 9. С. CVII. Икона находится в ГТГ (см.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. М., 1965. Т. I. С. 280—281. № 228).

¹³ Акты феодального землевладения и хозяйства XIV—XVI вв. М., 1956. Т. II. № 207. С. 212.

¹⁴ Казанский П. Село Новоспасское. Деденево тож и родословная Головиных, владельцев онаго. М., 1847. С. 6, 17, 23, 113. О Ховриных-Головиных см.: Долгоруков П. Российская родословная книга. СПб., 1856. Ч. 3. С. 105; Бобринский А. Дворянские роды, внесенные в общий гербовник Всероссийской империи. СПб., 1890. Ч. I. С. 456—458; Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 173—174.

¹⁵ Казанский П. Указ. соч. С. 23.

¹⁶ Леонид архим. Звенигород и его соборный храм с фресками. Сборник ОДРИ на 1873 г. М., 1873. Отд. 1. С. 115.

¹⁷ См.: Рыбников Г. Из путевых заметок по Петрозаводскому и Олонецкому уездам // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1867 год. Петрозаводск, 1867. С. 36.

¹⁸ См.: Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII вв. М., 1872. Материалы. С. 60; Успенский А. И. Церковно-археологическое хранилище при Московском Дворце в XVII в. М., 1902. С. 68.

¹⁹ Собрание памятников церковной старины в ознаменование трехсотлетия дома Романовых / Авт.-сост. А. Речменский. М., 1913. Табл. 3; Дмитриев И. Историко-археологическое описание Новоспасского монастыря. М., 1909. С. 33.

²⁰ Иванчин-Писарев Н. Прогоулка по древнему Коломенскому уезду. М., 1884. С. 150; Кондаков Н. П. Русская икона. Прага, 1933. Т. 4. Ч. 2. С. 211, 223.

²¹ Перевод издан в кн.: Успенский А. И. Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В. П. Гурьяновым. № 93.

²² См.: Успенские М. И. и В. И. Указ. соч. Табл. IV.

²³ Там же. Табл. V и VI; Кузмина В. Д. Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. Табл. 1—8.

5. ШКОЛА АНДРЕЯ РУБЛЕВА

¹ См.: Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 82—165.

² См.: Щенникова Л. А. К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 64—97.

³ См.: Сорокатый В. М. Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // Древнерусское искусство. XIV—XV вв. М., 1984. С. 243—252. Сообщим некоторые сведения по истории реставрации иконостаса. В 1964 году при осмотре храма деисусный чин находился на своем исконном месте в иконостасе Успенского собора. Живопись была покрыта плотным слоем записей и потемневшей олифы, но обнаруживала большую древность. Мною было составлено заключение и подана докладная записка в Управление культуры Мособлсполкома о необходимости тщательного обследования памятника, по всем признакам восходящего к эпохе Андрея Рублева. Была создана комиссия в составе В. Н. Лазарева, В. И. Антоновой и Д. Е. Брягина, но произведенная Д. Брягиным пробная расчистка установила наличие живописи будто бы «не древнее XVI века». Лишь впоследствии иконы иконостаса были раскрыты из-под записей и была подтверждена древность чина.

⁴ Сорокатый В. М. Указ. соч. С. 252.

⁵ См.: Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1972. С. 97, ил. 57.

⁶ Инв. № 20863. Икона происходит из Воскресенского собора в Коломне. Раскрыта в 1950 г. автором настоящей монографии. Воспроизведение иконы см.: «1000-летие русской художественной культуры. М., 1988. С. 337. № 81 (датируется авторами нач. XVI в.). Копия воспроизводит живопись рублевской Троицы, находившейся в то время под слегка потемневшей олифой.

О копиях с иконы «Троица» см.: Плугин В. А. Тема «Троицы» в творчестве Андрея Рублева и ее отражение в древнерусском искусстве XV—XVII вв. // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. М., 1983. С. 151—168.

⁷ См.: Гусева Э. К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV — начала XV в. // Древнерусское искусство. XIV—XV вв. М., 1984. С. 46—58.

⁸ Там же; Маркина Н. Д. Две иконы «Богоматерь Владимирская» начала XV в. // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. С. 168—177.

⁹ См. сообщение В. Н. Меркеловой «Пафнутьев-Боровский монастырь (краткий обзор исследований и реставрации 1955—1975 гг.)», опубликовано в кн.: Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 6, 187.

¹⁰ См.: Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси. М., 1958. Т. 2. № 347, 352, 355, 361, 377, 378.

¹¹ См.: Флоря Б. Н. Московский иконописец середины XV в. Митрофан по данным письменных источников // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 278—280.

¹² См.: Антонова В. И. Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам // ТОДРЛ. Л., 1958. Т. XIV. С. 569—572; Ивина Л. И. Крупная вотчина Северо-Восточной Руси конца XIV — первой половины XVI в. М., 1979. С. 40—41.

¹³ См.: Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси. М., 1952. Т. 1. С. 183, 205, 206, 227, 267.

¹⁴ Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря был изучен О. В. Лелековой на основании данных химического анализа, которые привели автора к неверному выводу об одновременности всех чиновых икон этого иконостаса. См. публикация: *Лелекова О. В.* Живописный ансамбль 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря: Работа художественной артели по данным реставрационных исследований. Автореферат канд. дисс. М., 1984 и др. Это говорит о несовершенстве самого анализа, как и о невозможности прийти к верным выводам без учета опытных данных искусствоведческого и реставрационного анализа.

6. ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ ОБ АНДРЕЕ РУБЛЕВЕ

¹ Разбор летописных сведений об Андрее Рублеве см.: *Тихомиров М. Н.* Андрей Рублев и его эпоха // *Русская культура X—XVIII вв.* М., 1968. С. 206—222.

² См.: *Леонид архим.* Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия чудотворца // ПДП. СПб., 1885. Вып. 58. С. 116—120; *Тихонравов Н. С.* Древние жития Сергия Радонежского. М., 1892 (1916). Отд. второй. С. 65.

³ Б. М. Клосс устанавливает дату кончины Епифания Премудрого как 1419 г. на основании поминальной записи в Синодике (см.: Доклад, прочитанный на заседании Научного совета по истории мировой культуры АН СССР). Но во многих списках «Жития Сергия Радонежского» Пахомий, прибывший в Россию в 1430-х гг., пишет, говоря об источниках «Жития Сергия»: «Паче же уведет от самого ученика блаженного» — Епифания (см.: Тр. 304, Апостол толковый. Сер. XV в. Л. 396), а в «Житии Сергия» (ГБЛ, Костр. 17, близком по тексту Тихонравов. 705) на л. 269 написано: «Паче же от самого ученика блаженного слышах, иже многа лета паче же от самого возраста юности живша с стым, глаголю же Епифания». Не следует ли из этого, что Пахомий застал Епифания в живых?

⁴ Основные этапы работы Пахомия над «Житием Сергия» были намечены В. О. Ключевским (Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871). Леонид попытался выделить епифаниевскую редакцию от последующих переработок (Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия чудотворца). Н. С. Тихонравов опубликовал тексты разных редакций, что является основой для их изучения. В. Яблонский произвел классификацию списков жития по редакциям, от А до Е (Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908). К этой теме обращался и В. П. Зубов (Епифаний Премудрый и Пахомий Серб: К вопросу о редакциях жития Сергия Радонежского // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 145—158; Особая редакция жития Сергия Радонежского // Записки отдела рукописей Государственной Российской библиотеки. М., 1973. Т. 34. С. 71—100).

⁵ См.: *Клосс Б. М.* Жития Сергия Радонежского (классификация списков). Тезисы доклада (рукопись). Автор строит выводы на основании изучения около 200 списков «Жития Сергия».

⁶ Выводы автора настоящей монографии основаны на изучении рукописных списков «Жития Сергия» и содержащейся в нем статьи об Андрониковом монастыре, а также изданных текстов. Приведем здесь наиболее ранние списки «Жития Сергия», в которых представлена та или иная редакция статьи об Андрониковом монастыре, не считая опубликованных текстов.

1 редакция. Больш. 20, XVI в., л. 106 об. — 108.

2 редакция. (IV по Клоссу, «Б» по Яблонскому). Тр. 746, 1431 г., л. 243 об. — 245; Тр. 771, 1524 г., л. 245—250; Унд. 1254, XVI в., л. 645—646 об.; Егор. 543, XVI в., л.

3 редакция. (V по Клоссу, «А» по Яблонскому). Чуд. 151, XV в., л. 60—62 об.; Син. 169, XV—XVI в., л. 229 об. — 231; Тр. 116, л. 370; Синод. 555, XVI в., л. 135—136 об.

4 редакция. (IX или X по Клоссу, «Г» или «Д» по Яблонскому). Тр. 763, сер. XV в., л. 51—52; Тр. 116, XV в., л. 377—379; Тр. 246, 1458 г., л. 131—133; Тр. 304, XV в., 377—380; Тихонр. 705, XV в., л. Унд. 591, XVI в., л. 301—302 об.; ГИМ. Муз. 806, XVI в., л. 140—142; Пис. 131, XVI в., л. 295 об.; ОИДР, нач. XVI в., л. 219—222; Увар. 1109, XVI в., л. 84—85 об.; Увар. 1225, XVI в., л. 169—; Унд. 1257, XVI в., л. 645—646; ГИМ, Синод. 637, 1459 г., л. 31—33 об.; Олон. 15, XVII в., л. 267—269 в; р.

5 редакция. (XI по Клоссу «Е» по Яблонскому). Тр. 762, 1450 г., л. 100—109; Тр. 761, 1487, л. 84—83; Соф. XV в., л. 207 об. — 229; Унд. 370, XV в., л. 150—151 об.; Унд. 371, XV в., л. 43—46; Тр. 136, XV в., л. 570—571 об.; Тр. 643, к. XV в., л. 115 об. — 120 об.; Тр. 698, XVI в., л. 126 об. — 131 об.; Соф. 1317, л. 373 об. — 392 об.; МДА 88, XV в., л. 361 об. — 365; ГИМ Муз. 942, 1535,

л. 211 об. — 213; Унд. 1304, XVIII в., л. 103 об. — 108 об.; Синод. 555, XVI в., л. 135—126 об.; и др.

⁷ *Брюсова В. Г.* Спорные вопросы биографии Андрея Рублева // *Вопросы истории.* 1969. № 1. С. 35—48.

⁸ Там же. С. 42—45.

⁹ *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. Т. II. I полов. С. 187. Примеч. Автор говорит о том, что второе возвращение митрополита Алексея падает на зиму, а первое он относит к 16 августа на основании жития митрополита Алексея пахомиевской редакции. Согласно источникам, первое возвращение Алексея из Константинополя также состоялось поздней осенью. См.: *Соколов П.* Русские архиереи из Византии до середины XV века. Киев, 1913. С. 359.

¹⁰ ПСРЛ. М., 1965. Т. XI. С. 101.

¹¹ «По сих же и благочестивый князь Иоань помысли церковь воздвигнути и в нем съставити общее житие...» — этими словами начинается в «Житии Алексея» рассказ об основании Андроникова монастыря (*Кучкин В. А.* Из литературного наследия Пахомия Серба (Старшая редакция жития митрополита Алексея): Источники и историография славянского средневековья. М., 1967. С. 247). Об основании Андроникова монастыря митрополитом Алексеем мы узнаем только из пахомиевской редакции «Жития Алексея», составленной, как это установлено В. А. Кучкиным, в начале XV века и уже включенной в Троицкую летопись.

¹² Амвросий в «Истории российской иерархии» (М., 1811. Ч. 3. С. 94) принял дату построения монастыря около 1360 г. М. Н. Тихомиров указывает 1367 г. (Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957, С. 190).

¹³ Там же. С. 56

¹⁴ Сказания и повести о Куликовской битве. Л., 1982. С. 70. Во время Куликовской битвы Киприан находился в Киеве и никак не мог встречать Дмитрия Донского (см.: *Тихомиров М. Н.* Средневековая Москва в XIV—XV веках. С. 267—269).

¹⁵ Сказания и повести о Куликовской битве. С. 26.

¹⁶ «А что села отца нашего митрополичи церковныи, которые даваны издавна и до Олексеа митрополита, и те села потягнут к митрополиту, как и при Олексеи митрополите тягли; а на тех селах данцику и белцику моему великого князя не быти...» (ААЭ, СПб., 1836. Т. 1. С. 4—6. Грамота 1389 или 1404 года, июня 28).

¹⁷ *Строев П. М.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб., 1877. Стб. 169. Год поставления Александра на игуменство неизвестен, условно принимают как самую раннюю возможную дату 1410 г., т. к. в этом году еще упоминается игумен Савва в одной из грамот (см.: Историческое описание Спас-Андроникова монастыря. М., 1865. Приложение. С. 6).

¹⁸ См.: *Горский А. В. и Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной (патриаршей) библиотеки. М., 1859. Т. 2. С. 405—409, запись на Изборнике. Син. № 275.

¹⁹ См.: *Тихомиров М. Н.* Андрей Рублев и его эпоха. С. 211—212.

²⁰ Аналогичный данному случай имел место при замене игумена Александра Ефремом, что было замечено Н. Н. Ворониным (см.: Лицевое житие Сергия как источник для оценки строительной деятельности Ермолиных // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. XIV. С. 575).

²¹ *Тихонравов Н. С.* Указ. соч. С. 82.

²² О «Житии Никона» см.: *Ключевский В. О.* Древнерусские жития как исторический источник. С. 102, 152—153; *Барсуков Н.* Источники русской агиографии. СПб., 1882. С. 403—405. Краткая редакция «Жития Никона» полностью не издана, отрывок ее приведен в Софийской второй летописи (ПСРЛ. Т. VI. С. 138). Древнейшие списки «Жития Никона» XV в. Тр. 763 и Тихонр. 705 (Водяные знаки рукописи — 1440—1441 гг.). Пространная редакция «Жития Никона» издана в ВМЧ, ноябрь, тетрадь III. М., 1914. С. 2891—2912.

²³ *В. П. Зубов* относил создание краткой редакции «Жития Никона» к 1454—1459 годам (Указ. соч. С. 155).

²⁴ См.: «Хронологическую справку» И. А. Голубцова: Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV — начала XV в. М., 1952. С. 764—765; *Зимин А. А.* Краткие летописцы XV—XVI вв. // Исторический архив. М.; Л., 1950. Т. 5. С. 26.

²⁵ Данная статья содержится также в списках «Жития Никона» в краткой и особой редакции (Тихонр. 705, л. 291 об. — 293; Тр. 763, л. 410 об., — 412 и др.).

²⁶ В Воскресенской летописи записано, что в 1422 году от голода «всякую мертвечину ели», а под записью 1423 года «мертвые на дороге лежаше» (ПСРЛ. Т. VIII. С. 82). См. также «Слово поминальное» митрополита Фогия: «Скорби к скорбем и печали к

печалем, и паки глады и смертоносие, и сия скорби и печали до конца сокрушиша мя» (ПСРЛ. Т. XII, С. 12).

²⁷ Что связано с княжескими усобицами.

²⁸ Кузьмина В. Д. Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 113—115.

²⁹ ААЭ, СПб., 1836. Т. 1. С. 203. Окружная грамота митрополита Макария. См.: Ключевский В. О. Древнерусские жития как исторический источник. С. 102, 152—153; И. Некрасов (Пахомий Серб, писатель XV в. // Записки Новороссийского Университета. Одесса, 1871. Т. VI. С. 32—34) и В. Яблонский (Указ. соч. С. 68—34) полагают, что краткая и пространная редакции «Жития Никола» принадлежат Пахомию, причем пространная редакция предшествует краткой.

³⁰ По мнению В. Д. Кузьминой, Пахомий «исправил текст», наведя точные справки в Москве, в Андрониковом монастыре (указ. соч. С. 113).

³¹ В. О. Ключевский также считал эту вставку позднейшим дополнением (Ключевский В. О. Древнерусские жития как исторический источник. С. 101).

³² Тихомиров Н. М. Андрей Рублев и его эпоха. С. 224.

³³ См.: Кузьмина В. Д. Указ. соч. Рис. 1—5.

³⁴ См.: Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1962. Т. II. С. 526; Балдин В. И. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Архитектурное наследство. М., 1956. № 6; и др. соч.

³⁵ В первом издании этого отрывка (ЧОИДР. 1847. № 7 смесь. С. 12) имеются такие погрешности текста, как описка «вещные веки» вместо «вещные вапы», то есть «вещественные краски» и др. К сожалению, в последующих переизданиях эта ошибка не устраняется, а это существенно меняет смысл фразы. Он заключается в том, что материальными красками созданный зримый, чувственный образ может ум вознести к надземному, духовному. Это был один из важнейших аргументов в спорах, которые вели представители официальной церкви с еретиками, отрицавшими поклонение иконам как созданиям рук человеческих. См., например, Послание Иосифа Волоцкого Нифонту, епископу Суздальскому о ереси жидовствующих: «Яко не подобает поклоняться иже от рук человеческих сотворенным вещем, сиречь, всесчетным иконам» (ЧОИДР. М., 1847. Вып. 1. Год. 3. Отд. IV смесь. С. 2).

³⁶ Хрущов И. Исследование о сочинениях Иосифа Санина, и преподобного игумена Волоцкого. СПб., 1868. С. 81.

³⁷ Строев П. Указ. соч. Стб. 138.

³⁸ Весьма низко оценивает достоверность источника В. Н. Лазарев, комментируя его следующим образом: «В своем цветистом и многословном «Отвещании» Иосиф Волоцкий подвергает образы художников сильнейшей иконописной стилизации, всячески подчеркивая «возвышенный» и «идеальный» характер их творчества (Лазарев В. И. Андрей Рублев и его эпоха. С. 76). В ответ на эту реплику можно привести лишь слова Ромена Роллана: «Шедевры Рублева... выражение всего самого чистого и самого гармоничного в живописи» (запись в книге отзывов Государственной Третьяковской галереи 17 июня 1935 г.).

Иосиф коллекционировал иконы Рублева. Иосифову монастырю принадлежит одна из ранних копий «Троицы» Андрея Рублева (ныне хранится в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева). Эти факты говорят о бережном отношении к памяти великого художника в стенах Иосифо-Волоколамского монастыря.

³⁹ На «произвольность» сведений Иосифа Волоцкого указывает В. Н. Лазарев (Лазарев В. И. Андрей Рублев и его эпоха. С. 76).

⁴⁰ ГРБ, ОР, МДА 209, л. 29 об. Книга, глаголемая описание о российских святых. XVIII в., л. 29 об. Рукопись использована М. Толстым в качестве основного текста: Книга, глаголемая описание о российских святых. М., 1887. С. 71. См. также: Увар. 627, Сборник исторический. XVIII в., л. 118; ЦГИАЛ, ф. 834, Книга о российских святых. 1790, л. 18 об; МДА, 201. Сборник исторического содержания. XVIII в., л. 333; ИДРР 212, Сборник XVIII в., л. 162 об. См. издания: Сахаров И. Исследования о русском иконописании. СПб., 1849. Кн. 2. Приложения. С. 14; Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. II. С. 379—380; и др. соч.

⁴¹ О дате составления рукописи МДА 209 см.: Толстой М. Указ. соч. Предисловие (упоминается, что рукопись составлена при царе Федоре Иоанновиче, — запись имеет отношение к протографу «Книги»).

⁴² См.: Великие Минеи-Четии. 17 ноября. Стб. 2908.

⁴³ См.: Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 172, 182.

⁴⁴ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской словесности и искусства. Т. II. С. 379—380. См. также: Сахаров И. Исследования о русском иконописании. Приложение. С. 14; Грабарь И. О древнерусском искусстве. М. 1966. С. 117, примеч. 2.

⁴⁵ Доклад П. Д. Барановского был прочитан на заседании Института истории искусств АН СССР 11 февраля 1948 года.

⁴⁶ Фонд Г. Ф. Миллера хранится в ЦГАДА под № 199; фонд Н. П. Чулкова в ЦГАЛИ, № 544, оп. 1, № 22. Часть архива Н. П. Чулкова находится в Музее истории и реконструкции Москвы, но материалов по некрополю в этом фонде нет. В фонде Н. П. Чулкова в ЦГАЛИ (ф. 544, оп. 1, № 22, л. 4) записано: «Списки могил Спасо-Андроникова монастыря. 1. Андрей Рублев, знаменитый иконописец, умер в 1430 г. Могила неизвестна». «Долго искал я, — пишет Н. Иванчин-Писарев, — двух знаменитых гробов, но все мои старания оказались тщетны» (Спасо-Андроников. М., 1942. С. 42).

⁴⁷ Новиков Н. «Надписи, находящиеся в Спасо-Андроньеве в Московском монастыре» // Древняя Российская Византика. М., 1791. Ч. XIX. С. 374. Имени Андрея Рублева нет.

⁴⁸ См. Десятников В. А. Гражданин Отечества // Москва. 1987. № 8. С. 152—165.

⁴⁹ Инв. № 15544. Сборник в лист, на 641 л., написан полууставом (по описанию В. В. Лукьянова № 675).

⁵⁰ Там же. Л. 256 об.

⁵¹ ЦГАДА, ф. 280 (Коллегия экономии). № 495. Опись, так называемая «офицерская», Спасо-Андроникова монастыря 1763 года, л. 34.

⁵² См.: Максимов П. Н. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве: Архитектурные памятники Москвы XV—XVI вв. М., 1947. С. 2.

⁵³ Отчеты о реставрационных и археологических работах на территории Андроникова монастыря хранятся в архиве Центральной научно-реставрационной мастерской (ныне — Союзреставрация), шифр. 3, в Спасском соборе Андроникова монастыря (М., 1960), в Архиве Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева, № 22 (Гириберг В. Результаты археологических наблюдений при прокладке газопровода в б. Андрониковом монастыре. 1950).

⁵⁴ После публикации моей статьи «Спорные вопросы биографии Андрея Рублева» Т. А. Бадяева и М. А. Ильин выступили с критической статьей «Спорные положения новой статьи об Андрее Рублеве» (Вопросы истории. 1979. № 12. С. 194—197). Ввиду неосновательности критики, я выступила с заметкой «Ответ оппонентам» (Вопросы истории. 1980. № 11. С. 202—203) и потому к этому вопросу в данной работе не возвращаюсь. В последней публикации М. А. Ильин допускает возможность построения каменного храма Андроникова монастыря при Киприане (см.: Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С. 168. Примеч. 123).

ИСКУССТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА КАК ФЕНОМЕН ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

¹ Портрет-медальон Иоанна VIII Палеолога работы Витторियो Пизано (1438—1439). См.: Всемирная история. М., 1957. Т. III. С. 766

² В Сказании о святых иконописцах записано: «Св. Федор, племянник св. Сергия, писал много святыконов, егда был архимандритом в Симоновом монастыре на Москве; и образ написа дяди своего преподобнаго Сергия. И zde на Москве обретаются его письма иконы, Деисус на Болвановке у Николы святого» (Толстой М. В. Книга глаголемая описание о российских святых. М., 1888. С. 96).

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ВЫПИСКИ ИЗ ЛЕТОПИСЕЙ. АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

1. 1389. «... И тако преосвященный Антоней патриарх благослови Киприана митрополитом на Киев и на всю Русь и отпусти его с честию. И поиде оттуду месяца Октября в 1 день, а с ним Михаил епископ Смоленский... и два митрополита греческих, и Федор архимандрит Симановский, духовный отец великого князя. Отшедшим же им, и мало по отшествии их прииде вестник, сице глаголя: «истопе Русь на море, точно един корабль с митрополиты спасен бысть». И нецѣи глаголеху о них, яко истопоша; други же глаголаху, яко от разбойник избиии суть; инии же глаголаху: от великих ветр зелне волнуеми и во Амастрию отнесени суть; инии же глаголаху: в Дафнуси суть. Таже по неколицих днех прииде грамота от Киприана митрополита всеа Русии, поведающе многи беды их морскаго плавания, страшнаго пути случившагося им, и каковы быша им громы, и трески, и мльνια; и от сражений волн морских бысть душа их при смерти; и от великих ветров и вихров развееи быша корабли их по морю, и не ведаху друг друга, где хто бысть; «таже божию благодатию буря преста, и бысть тишина велиа, и помале собрахомъ вси и спасени быхом, и к Белуграду приплывше, вси здрави, Божию милостию и пречистыя Его матери, в Русию отъидохом». Мы же, почетше сия слова, писана в грамотах к нам от Киприана митрополита всеа Руси, слышавше, радостни быхом зело, и на сорокоусты по Пимине митрополиты по церквам и монастырем давахом, и святая места смотрихом, и многоцелебным гробом и чудотворным мощем покланяхомся».

ПСРЛ. Т 11. С. 101.

2. 1392. «Того же лета подписана бысть на Коломне церковь каменная соборная Успенья святая богородица, юже созда князь великий Дмитрий Иванович дотолѣ еще за 10 лет».

Троицкая летопись. Реконструкция текста М. Д. Приселкова. М.; Л., 1950. С. 440.

3. 1395. «Того же лета июня в 4 день, в четверг, как обедню починают, начата бысть подписывати новая церковь каменная на Москве Рождество святыя богородицы, а мастера бяху Феофан иконник, Гръчин философ да Семен Черный и ученици их».

Там же. С. 445.

4. 1395 (О перенесении иконы «Богоматерь Владимирская» из Владимира в Москву при нашествии Темир-Аксака).

«...проводяша же Пречистыя икону из града Владимира, в самый праздник Успения ея, с кресты и с кадилы священицы и весь народ града того... множество безчисленное народа хрестыанска сретошаю далече за градом на поли... Посем же Киприан митрополит с великим князем Василием Дмитриевичем совет сицев совещают, и вскоре повелеша на том месте церковь поставити, идеже сретоша чудотворную икону святыя Богородица, на воспоминание бывшаго ея чудеси; и устроена же бысть церкви та во имя святыя Богородица честнаго ея сретенья, и оттоле устависа таковы праздник празновати месяца августа 26, в честь и в славу пресвятыя Владычице нашея Богородицы и Приснодевы Мариа».

ПСРЛ. Т. V. С. 248—249.

5. 1395. Повесть о нашествии Темир-Аксака.

[Вначале летописец ведет рассказ о покорении Темир-Аксаком многих народов. Затем рассказывает о молитве «в помощь рабом своим», о принесении иконы Владимирской Богоматери в Москву]... въ той день Темир Аксакъ безбожный царь убояся, и устрашися, и ужасеся и смятеся, и нападе на нь страхъ и трепетъ, и вниде страхъ в сердце его и ужась в душу его, трепет в кости его... и възвратишася въспячь без успеха [молитвами митрополита Петра, нового чудотворца].

Но... якоже древле при Езекеи цари и при Исаии пророце Сенахоримъ, царь Асурийский, прииде на Иерусалимъ ратию, а въ гордости велицей на Бога Вседръжителя хульниа глаголы въспущаа: царь же Езекиа тогда бяше, но аще болен бе, но обаче помолочи Богу съ слезами, купно съ пророком Исаиемъ и съ всеми люди, и услыша Богъ молитву ихъ, паче же Давыда ради, угодника своего, и посла Богъ аггела своего, мно же великаго аристратига Михаила, и абие в ту ночь аггелъ Господень уби от полку Асирийска 100 тысячий и 80 и 5; наутрия же встанши, обретоша трупиа мертва лежаща, царь же Асирийский Сенахоримъ в ту ночь убояся земля и устрашишася со остаточными своими воины скоро убежа в Ниневию, и тамо от своих детей убиен бысть и умре. Яко же тогда при Темире Аксаке, единъ той же Богъ тогда и ныне, благодать Божиа действует тогда и ныне милостивъ есть Бог и силенъ елико хочет и можетъ, и ещѣ и ныне милость его велика на нас, яко избавилъ ны есть Господь изъ

руки враг наших татаръ, избавил ны есть от сеча, и от меча, и отъ кровопролитиа, мышцею своеа силы разгнал еси враги наши, сыны Агарины, рукою крепкою и мышцею высокою устрашил еси сына Измаиловы, и не наши воеводы прогноша Темир Аксак[а], и не наши воинствы пострашили их, но силою невидимлю нападе страх и трепетъ, и страхомъ Божиимъ устрашился, и гневомъ Божиимъ гонимъ бысть, потщався и отъиде от Рускыа земли...»

ПСРЛ. Пгр. 1965 Т XV С. 454—455.

6. 1399. Того же лета подписывали церковь каменную на Москве святого Михаила, а мастер бяше Феофан иконник Гръчин да Прохор со ученики своими.

Троицкая летопись. С. 450.

7. 1405.тое же весны почаша подписывати церковь каменную святое Благовещение на князя великаго дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гръчин да Прохор старец съ Городца, да чернецъ Андрей Рублевъ, да того же лета и кончаша ю».

8. 1406. Того же лета подписывали на Тфери церковь камену святого Михаила на Городке.

9. 1408. Того же лета мая в 25 начаша подписывати церковь каменную великую соборную святая Богородица иже в Владимире повеленьем князя великаго, а мастера Данило иконник да Андрей Рублев.

Там же. С. 459, 466

10. 1408. Тое же весны, месяца мая, начята бысть подписывати великаа соборнаа церковь Богородицы Володимирская повелением великаго князя Василиа Дмитриевича, а мастера быша Данило иконник да Андрей Рубль.

ПСРЛ. Т. 11 С. 203.

11. 1406. Подпись церкви. По сих же лету единому минушу, повелением великаго князя Василиа Дмитриевича начата бысть подписывати соборная великая церковь Владимирская. Мастера же богодуховении живописцы бяху тогда Данило иконник и Андрей Рублев. Тогда же в лето 6914 (1406) к богу отиде преосвященный Киприан, митрополит всеа Руси, в него же место бысть Фотий митрополит, о них же последи речется, Та же богу попустившу грех ради наших, бысть Едигеево лукавое пришествие, иже много пленение и скорбь Росийстей земли сотвори.

ПСРЛ. Т. 21. Ч. 2, С. 422—423

12. 1409. О нашествии Едигея.

[Едигей хитростью усыпил ложной дружбой Василиа Дмитриевича, но разжег вражду с Витовтом].

Татарове же познаша, яко Русь не желательна суть на кровопролитие, но суть миролюбци, ожидающе правды, та вся послаша к Едигееви. Едигеи же слыша готовляшеся на Руси. А в то же время прислаша великий князь Светригаило Олгердович на Москву к великому князю Василию Дмитриевичу, хотя с ним с единого на Витовта, Сведригаило же Лях бе верою, но устроен къ брани мужъ храбръ, добль сый на оплгчение, того ради и призваша его на Москву и вдаша ему града мнози, мало не половину великаго княжения всеа Руси, даша бо ему и многославныи Володимеръ, еже есть стол земли Русскыа и град Пречистыя Богоматери, в нем же и князи велиции Русстии первоседание и столъ земля Русстии приемлютъ, иже великий князь всеа Руси наименоваесться, ту бо первую честь приемлетъ, в нем же и чудная великаа православнаа соборнаа церкви пречистыя Богоматери, еже есть похвала и слава по всей вселенной живущим хрестианомъ, источник и корень нашего благочестия, златверха имея, есть в ней же чудотворнаа икона Пречистыя, иже реки целебъ точащи, не помиловаше Москвичи, вдаша въ одръжание Ляхови. Сего же старци не похвалиша, глаголюще: можетъ ли се добро быти, его же во дни наша несть было, ни от древнихъ слышано, иже толико градовъ дати пришельцю князю въ землю нашу, наипаче же и столъ Русскыа земля многославный Володимеръ, мати градом. Светригайл[о] же, Лях гордый, никоея же пути сотвори таковеи велечюдней церкви Пречистыя Богоматери, темже и беды многи постигоша насъ, храбрии паче тем явишася и страш(л)ивее детишь обретешеся, отъя бо ся крепкаго крепость, по пророку, и стрелы младенецъ язвы быша имъ, и лысты мужественныа на бегъ токмо силу показаша...

[О нашествии злого хищника Едигея] Повелеша же и посада град жещи. Жалостно же бе зрети, иже многолетными времении чудныя церкви създани бяхуть и высокими стоянми величество града Москвы украшах, в един часъ въ пламы восходяща, такъ

же величество и красота граду и чудныя храмы огнем скончевающуся. Въ тыи час видети година бе страшна, человекомъ мягущимся и вопиющимъ и великия пламы гремяща на воздуухъ въсхожау и градъ обстоимъ плъкы безбожных иноплеменик... и тако множество людий бесчислено изгибоша... Тако бо наказая господь низложи гръдыню нашу, а нини от зимы изомроша. Бяшетъ бо тогда зима тяжка зело и студень преизлище велика, изгибель бысть христианомъ. Тогда же храбрий наши Ляхове, иже величаве дръжаше градъ Пречистыя Богоматери, мужественные их лысты токмо на бег силу показаша, быша еще нащихъ же людий грабече, нигде ни мало же с иноплеменики победившеся, сломи бо ся оружие их и щить гордыхъ огнем сожжешя...

[Летописец приводит слова Давида] «Добро есть уповати на Господа, нежели уповати на князя, добро есть надеяться на Бога, нежели надеяться на человека»...

[Затем следует оговорка — кому-то, может быть, и не понравится написанное], но извадна начальной летописец при Владимире Мономахе Сильвестр Выдобажьской не украшали пишушего... властодержецъ нашихъ дозрящихъ сихъ, таковымъ вещем да внимают, юнии старцев да почитають... понеже красота граду естъ старчество.

...В лето 6918 великий князь Светригаило Олгердовичъ отъеха с Москвы в Литву и егда взялъ градъ Серпоховъ.

ПСРЛ. Пгр., 1965. Т. XV. Вып. I. Стб. 180—186.

13. 1481. Того же лета заложи церковь камени князь велики, Сретения святыя Богородицы на Поле, Того же лета владыка Ростовский Васьян дал сто рублев мастером иконником, Денисью да попу Тимофею, да Яру, да Коню писати Деисус в новую церковь святую Богородицу, иже и написаша чудно велми, и с праздники и с пророки.

ПСРЛ. Т. VI. С. 233.

14. 1547. «О великом и страшном пожаре, яко немного остана на Москве идеже не погоре, но вся Москва без остатку выгорела, дворы и церкви божия.

В лето 7055 (1547) месяца июня в 25 день на третье неделе Петрова поста в самыя солнечныя жары. Загореша храм Воздвижение честнаго Креста на Арбатской улице, что словет на Острове и бысть буря великая и вихрь страшный и потече огонь великий яко молния страшная по обе стороны Арбатские улицы, и промчеша за Неглинную, и до Москвы реки, и до Семчинского села все выгорело без остатку. И бурю великою обратися страшный огонь на град Кремль и загореша на соборной церкви верх Успение пресвятыя Богородицы, Такжежде и на государеве дворе на палатах кровли и избы разрядныя и полаты прекрасныя и вызолоченыя златом и казеной двор с царскою казною, все выгорело без остатку. И соборная церковь Благовещения пречистыя Богородицы что словет у государя на сенях златоверхая, а в ней деисус Андреева писма Рублева, обложен сребром и златом, и образы местными такжежде украшены златом и бисером многоцветным и нини иконы месныя старинныя греческаго письма от много лет сокровены быша со всем златом и бисером драгим украшены все без остатку згореша. И казна царева погорела и Оружейная палата с воинским оружием згоре, и постельная палата с великою казною вся без остатку выгорела. И под палатами вниз все выгорело и конюшенный двор со всеми конюшными и митрополич двор весь без остатку погоре. А в соборной церкви заступлением божия матере Успения Пресвятыя Богородицы деисус и сосуды церковныя успеха сохранить от запаления огненнаго. А митрополита Макария едва вызваша из церкви мало не задохся сиде в ней от великого жару и дыма страшнаго и взя его из церкви, а с ним был в церкви яселничей князь Володимир да Пречистенской поп Иван прозванием Жежилев: и те оба на площади загорели, не успели убежать. А митрополит Макарей уйде на тайник к Москве реке. И тамо бысть такжежде жар великий и дымный дух и начаша его с тайника спущати обявав ужищем и прервася ужище и разбися о землю митрополит Макарей и едва насилу отдохнув и отвезоша его в монастырь к Спасу на Новое еле жива суща.

А во граде Кремле все церкви божия со всякая утварию церковною погоре, и полаты и внутри их все погореше и монастырь Чудов и Вознесенской девич монастырь, оба выгореша, токмо помощию божией целы мощи чудотворныя святителя Алексея митрополита, да образ чудотворныя пречистыя Богородицы из Вознесенского монастыря милостью божиею вынес тутошной вознесенской протопоп, только всего уцелеша, а то все без остатку погоре. А в том же Вознесенском монастыри згореша инокинь 12, а в Чюдовом монастыре згореша иноков осмнатъ человек жаром великим захватиша их, а дворы во граде Кремле и кровли городовыя все погореша, и зелья где было все изорвало и до конца згоре.

Такжежде и в другом граде Китае по площади все лавки и дворы боярские и дворянские всяких чинов, все погореша и церкви божия со всякою утварию церковною все загореша от стены до стены Белого города: все стало поле, ни единого древа во граде Китае не оста, все полза огонь.

Тому же подобно и за Китаем в Белом городе выгорело множество дворов всяких чинов людей и пушечной двор, и Рождественской монастырь, и улица вся Рождественская и Устретенская и Фроловские, и Покровская и Лубянки, и Кулишки, и Конская площадка, все дочисто выгорело. И все чисто поле стало грех ради наших... И в ту пору, как пожарное разоренье бысть Царь Иван Васильевич выехал из Москвы в село свое Воробьево со царицею своею и з братом покамест как пожар престал и с тое поры обновися вес царствующий град Москва».

ГРБ. УНД. 1110. Летописец. 1705 г., список 1770, л. 204—205.

15. 1697—1698 «Дело по челобитью Звенигорода протопопа Андрея о требовании резолюции, чтоб повелено было немедленно поновить соборную церковь по причине великой ветхости и невозможности больше уже продолжать божественныя службы.

Великому государю царю и великому князю Петру Алексеевичу вся великия и малыя и белыя России самодержцу бьет челом богомолец твой Звенигорода богородицкой протопоп Андрей.

В прошлых государь годех, по твоему великого государя указу а по моему богомольца твоего челобитью в Звенигороде твое царское богомолье в соборной церкви Успения пресвятые Богородицы образы и книги и ризы и что ести в той соборной апостольской церкви налицо ветхо описывано и смета всему чинена. ...

И в нынешнем... 202 (1694) году октября в 4 день по помете на выписке думного дьяка Емельяна Игнатъевича Украинцева послан в Звенигород подъячий Кузма Журавлев, а велено ему в староземляном городище в соборной каменной церкви с протопопом тоя церкви и з двумя человеки Савинского монастыря соборными старцы и звенигородским земским старостой и с теми посацкими людьми образы и книги и ризы и что чего есть налицо и что еще крепко и что ветхо и то все переписать.

...А по осмотру и по описи в той церкви царские двери, три пояса деисусов:

Да местных образов

Образ Всемиловитого Спаса

2 образа Успения пресвятыя Богородицы

образ апостола Павла

образ живоначальные Троицы

образ Пресвятые Богородицы Одигитрии

образ Василия Великого

да у крылосов

У правого столпа

образ Всемиловитого Спаса

образ Иоанна Предтечи

образ Архангела Михаила

У левого столпа

образ пресвятые Богородицы Умиления

образ святого апостола Петра

Образ архангела Гавриила

все в ветхости, без окладов

...Да в пределе великомученика Георгия на престоле одежда и срачица вся ветха. Да образов:

образ великомученика Георгия

образ св. великомучеников Бориса и Глеба

царские двери, да двери небольшие, де деисус небольшой.

...А у церкви своды ветхи расседались и над престолом висят 4 камня. А у алтаря из стен многие камни вывалились и левкас отстал.

...Да в церкви и в алтаре и во главе 25 окошек мерой в длину 3 и полу 3 сажень, поперек по четверти и по полу аршина. И в том числе в семи окнах окончины ветхи, а во 18 окнах окончин нет».

ЦГАДА, ф. 1204, св. 644, ед. 24, л. 1—18

16. 1777. «О росписании в лавре Троицкого собора стенным греческим вновь письмом и о возобновлении иконостаса [в изложении Л. Д. Воронцовой].

В алтаре: в первом ярусе, вверху, Похвала Богородицы, во втором — Страсти Христовы, а на правой стороне апостол Варфоломей, на левой — Варнава, в третьем ярусе 12 апостолов причащающихся, по правую сторону архидакон Стефан, по левую Филипп и «Что ти принесем»; в четвертом ярусе святители, ангелы. В жертвеннике — Предтеча, апостолы, Агнец на дискосе. В диаконнике, вверху, Саваоф.

В церкви, в главе, под куполом: 1-й ярус — Христос с евангелием (лице Христово написано 4 аршина с половиною); 2-й ярус — десять чинов ангелов с херувимами (вышиною ангелы 3 арш. с половиною); 3-й ярус — праотцы (вышиною 3 арш. 5 верш.) 4-й

ярус — в кругах патриарха (1 арш. 3 верш.). Под поясом: два Нерукотворных образа, Еммануил, Предтеча; в углах 4 евангелиста и 4 золотых угольника. В дугах: в восточной — Вознесение Господне, на стене — Сошествие Св. Духа; в южной первой: пророки Иеремия, Исаия, Елисей и др.; во второй южной: Сретение и Богоявление; в сев. первой дуге: пророки Самуил, Аввакум, Захарий, Наум, Иосия, правой Иов, Езекия; во второй северной: Распятие и Сошествие во ад. К западной стене, в одной дуге: праотец Авраам, Исаак, Иаков, пророки Авдей, Аггей, Софроний и пр. Во второй: Христос, входящий в Вифанию, Вход в Иерусалим и Лазарево воскресение; ангел, благовествующий мертвым возстание; «море отдаст мертвие своя», напротив — земля отдаст мертвие своя». На стене над иконостасом: на правой стороне — Рождество Христово, на левой — Успение. Ниже, на правой стороне: «повеле Ирод избити детей, сущая в Вифлееме», «поять Иосиф Отроча и Матерь Его и отыде во Египет». С левой стороны: Жены мироносицы и Уверение Фомы. Южная стена: в сводах преп. Зосима, Савватий и проч. и многие; ниже: «поставися Господь в пустыне, приступи к нему диавол, искушая Его, показая камение за хлеб будут» и пр. У окна: мученики Акиндин, Пигасий. В 3-м ярусе, над гробом Сергия преп.: «Изгна Господь продающие купующие в церкви», «накорми Господь пять тысяч народа», «прокля Господь смоковницу», притча о блудном сыне; «Захее, потщався сниде». В последующем ряду, от двери: Иисус Навин с ангелом и обнаженным мечем, соборы 2-й и 3-й.

Северная стена: в сводах преподобномученицы; ниже: «вшедшу Иисусу в сомнице, даша Ему книгу Исаяи пророка и ведоша Его до верху горы, да быша Его низринули. У окон: муч. Андрей Стратилат и Леонтий, Мамант и Неофит. В 3-м ряду: «Христос отверзе очи слепцома двоима»; «Господь словом исцели разслабленнаго»; «в преполовлении праздника брак бысть в Кане Галилейской»; «беседование с женою самарянина». В последнем ряду: «Навуходоносор царь и три отрока», соборы 4-й и 5-й, от дверей — 6-й и 7-й соборы.

Западная стена: вверху свв. Флор и Лавр, Фалалей и Диомид. Ниже, от юж. ст.: «Господь со ученики своими у Закхей и цари Давид и Соломон. Ниже, в последующем ряду, святые четвердесять мученики. От сев. стены: ангел, показующий Даниилу пророку образ стр. суда; «приведоша к Иисусу беснующагося»; «приведоша книжници жену, в прелюбодеянии яту, преклониси перстом писаше». В середине, вверху, выше окошек, второе пришествие: под окнами сидяше на двенадцати престолах апостолы: лики патриархов, праотцев, преп. жен, мучениц, змий, напротив — жида, ляхи и литва; «идут праведные в жизнь вечную»; Авраам, Исаак, Иаков, Богоматерь в раю. Поверх разные мучения в крушках. На столбах, правом, верхний ярус: к иконостасу — Святая Троица, на юг — мученики Аффоний, Еллипидфор на запад Косьма и Дамиан, на север мученики Нестор и Георгий Новый. Второй пояс: к иконостасу царь Константин и Елена, на юг муч. Иоанн Белгородский и муч. Ирина, на запад Михаил Мален и Алексей Божий человек, на север мученики Георгий и Дмитрий. Левый столб, верхний ярус: к иконостасу Преображение, к югу мученики Маркиан и Мартирий, к зап. мученики Пантелеймон и Ермолай, к северу Фирс и Левкий. Второй ярус: к иконостасу цари Михаил и Феодора, к югу великомуч. Екатерина и равноап. Магдалина, к западу Анна, Никита и Меркурий. Над дверями: южной — архангел; северной — архистратиг, западной — молящийся ангел; на паперти северной — Владимирская Богоматерь ангел; написующий входящих, святители; над дверями: «лежаций Христос со апостолы в раю». На южной паперти: Богоматерь Печерская, Христос, преподобные со ангелами».

(Далее следует распоряжение расширить окна и прибавить их количество)

Воронцова Л. Д. О реставрации церковей Тронце-Сергиевой лавры по архивным документам // Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников имп. МАО М., 1909. Т. III. С. 323—327.

II. ВЫПИСКИ ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Слово похвално преподобному отцу нашему Сергию. Сътворено бысть учеником его священноинком Елифаньем. Благослови отче.

{Вначале Елифангий говорит о том, что приступать к делу можно только имея очищенную мысль внутреннего человека, о том, что полезные слова могут и самую душу укрепить к духовным подвигом, преисполнить ее радости и веселия духовного, о пользе для всех напоминания о деяниях Сергия}.

«...Такожде и съ приведе к богу многих душа чистым своим и непорочным житием преподобный игумен отец наш Сергие, святой старец, чудный добродетелями всякими украшен, тихий и кроткий нрав имея и съмереный и добронравный, приветливый и

благоуветливый, утешительный, сладкогласный и благоподатливый, милостивый и добросъдъдый, смиреномудрый и целомудренный, благоговейный и нищелюбный, страннолюбный и миролюбивый и боголюбивый, иже есть отцемь отець и учителемь учитель, наказатель вождемь, пастыремь пастырь, игуменомь наставник, мнихомь начальник, монастыремь строитель, постником похвала, мълчальникомь удобрение, иереомь красота, священникомь благолепие, сущий вождь и неложный учитель, добрый пастырь, правый учитель, нелестный наставник, умный правитель, всеблагый наказатель, истинный крѣмникъ, богоподатный врач, изящный предстатель, священный чиститель, начальный общезитель, милостынямь податель, трудолюбный подвижник, молитвенникъ крепокъ, чистоте хранитель, целомудрия образ, столпъ трѣпения, иже поживе на земли агльскимь житиемь и възсиа в земли русстей, акы звезда пресветлаа. Иже за премногую его добродетель людемь на ползую бысть многымь, многымь на спасение, многымь на успех душевный, многымь на потребу, многымь на устрои, иже бысть христолюбивымь княземь великимь рускымь учителемь православию, велможамь и же тысушнымь и прочимь старейшинамь и всему синглицу и христолюбивому всему воинству еже о благочестии твердый поборникъ. Архиепископамь же и епископомь и прочимь святителемь, архимандритомь благоразумный и душеполезный възгласникъ и съвопросникъ, честнымь же игуменомь и презвитеромь прибежище, иночскому же чину акы лествица възводящая на высоту небесную, сиротамь акы отець милосердъ, вдовицамь яко заступникъ тепл, печальнымь утешение, скорбящимь и сетующимь радостотворець, ратующимь и гневающимь миротворець, нищимь же и маломощнымь сокровище неоскудное, убогимь неимущимь повседневный пища великое утешение, болящимь в мнзех недузех посетитель и изнемогающимь укрепление, малодушнымь утврѣжение безвременнымь печалникъ обидимымь помощникъ, насильствующимь и хщеникомь крепокъ обличитель, сущимь в пленени отпущение, в работахь сущимь свобожделение, в темницах в узахь дрѣжымь избавление, длѣжнымь искупление, всемь просящимь подаание, пианицамь истревление, грѣделивымь целомудрие, чужоа грабящимь стягновение, лихоимцемь възбранникъ, грешникомь каощимся верной поручитель и всемь притекающимь к нему, акы к источнику благопотребну, бѣше же видети его хождениемь и подобиемь, аггелоподобными сединами честна постомь украшена, въздержаниемь сияя, и братолобиемь цветый, кротокь взоромь, тихь хождениемь, умилен видениемь, смирен сердцемь, высокок житиемь добродетельнымь, почтен божиюю благодатию... Толико бо бог прослави угодника своего не токмо в той стране, в ней же святыи живяше, но и в иныхь градахь и в дальнихь странахь и в всехь языцехь от моря даже и до моря, не токмо в царствующемь граде, нѣ и в Иерусалиме, не токмо единн православнии почюдишася добродетельному житию преподобного, но и неверни мнози удивившася благопрывагельней жизни его, бѣше бо бога възлюбый всемь сердцемь своимь и ближняго своего яко и самь ся, равно любляше всехь и всемь добро творяше и вси ему благотворяху и к всемь любовь ймаше, и вси к нему любовь ймеаху и добре его почитааху и мнози к нему приходяаху, не токмо ближнии, но и издалече и от дальнихь градовь и странь хотяще видети и слышати слово от него и великую ползу и душевное спасение приемлюще от поучения и дел его, учаще бо и творяше якоже в деании святыхь апостолъ речеся, понеже начат Иисус творити же и учити, иже убо словомь учааще, то же и самь деломь творяше и не токмо от поучения его ползеваахуся, нѣ и многажды некимь зрачимь на нь точию, от зрениа его приемати ползу многымь, многыхь научи душеполезными словесы и на покаание к богу обрати... и мнози поучениемь его спасахуся и донныне спасаються не точию иноци, нѣ и простии поминающе душеполезнаа его словеса и учения, упасе бо порученое ему от бога стадо в преподобии и правде. Образь во всемь бысть своимь ученикомь. Поживе на земли житие чисто непорочно и благоугодно господеву, еже начен от юности зело, то же и съврѣши в старости глубоце, не измениа правила чрънечьскаго во вся лета жития своего, никакоже разленися, ни уныв, неинако нача и инако оконча, но елико убо жестоко и свято нача, толикоже изрядно и чудно сконча... и труд великъ подъят, тяготу и вара дневнаго понесъ и зной полудневный доблестовне възсприят и студень зимную земли велми пострада и мrazy лютые и нестерпимыя пресърпье, имени ради божиа... да незабвено будет житие святого, тихое и кроткое и незлобное. Въсхотев нечто от жития святого поведати, сиречь от много малая и вземь написахь и положихь зде в худемь нашемь гранесъсловоии на славу и честь святыхь и живоначальной Троици и пречистой его матери и на похвалу преподобному отцу нашему Сергию худымь своимь разумомь и растленнымь умомь... и сподоблен бысть божественныа благодати, понеже от юности очистися церкви быти святого духа и преуготова себе съсудъ святъ и избран, да вселитея бог а нь по апостолу, глаголющу: братъе, вы есте церкви бога жива, яко же рече бог

вселюся в ню... Дасть бо ему господь разум о всем и слово утешения даровася ему, многыи утешити печальныя. Сице же быти тцание его, да не прилипнет ум его никакеже вещах земных и житейских печалех и ничтоже не стяжа себе притязания на земли, ни имени от тленного богатства, ни злата или серебра, ни скорювищ, ни храмов светлых и превысоких, ни домов ни сел красных, ни риз многоценных, но сице стяжа себе паце всех истинное нестяжание и безыменство и богатство, нищету духовную, смирение безмерное и любовь нелицемерную, равну к всем человеком и всех вкупле равно любяше и равно чтяше не избираа ни суда, ни зря на лица человеком и ни на коже возносяся ни осушаа ни клевета ни гневом ни яростию, ни жестокою, ни лютою, ниже злобы дръжа на кого, нь быше слово его в благодати солиу растворено, с сладостию и с любовию, кто бо слыша добрии его и сладкий ответ, на насладится когда от сладости словес его или кто зря на лице его не веселится, или кто видя святое его житие не покается, или кто видя кротость его и незлобие и не умирася. Съй ми еси первый и последний в нынешняя времена, сего бог проявил еси последняя времена, на скончание века и последнему роду нашему, сего бог прославил еси в русской земли и на скончание седмыи тысяща. Съй убо преподобный отец наш провосиал еси в стране русей и яко светило пресветлое възсия посреди тмы и мрака и ако цвет прекрасный посреди тръния и волчець, яко звезда незаходимаа, яко луча таино сияющи и блистающи... яко злато посреди бръنيا, яко сребро раждежено и искушено и очищено седморицею, яко камень честный и яко бисер многоценный, яко измаргад и самфир пресветлый, яко финик процвете яко кипарис при водах...

...многолетное и многоградное течение свое препроводи и укрепил, не исходя от места своего, во инья пределы, разве нужда некая, не възиска царствующаго града, ни святя горы или Иерусалима, яко же азь окаанныи и лишенный разума, у люте мне, ползаа семо и овамо и преплываа сюду и овуду и от места на место проходя, нь не хождаше тако преподобный.

Въ время же преставления его съобрася множество народа от град и от стран многих, коиждо желаше с многым тцанием приблизитися и прикоснутися честному телеси его или что взяти от риз на благословение себе... преставися к господу и преиде от смерти в живот, от труда в покой, от печали в радость, от подвига в утешение, от скръби в веселие, от суетнаго жития в вечную жизнь, от маловременнаго века в веки бесконечныя, от тля в нетление, от силы в силу, и от славы в славу. И вси пришедшей ту и обретеншей плакахуся его ради князи и бояре и прочии велмужи и честныи игумени, попы же и диаконы и инокъ множество и прочии народ с свещами и с кандильми проводиша честно священныя его и стратотерпческыя мощи.

...успе сномъ вечнымъ и длъжнымъ и почи о госпде в покой вечный, токмо нас сирых оставь. Темь ныне и мы по немь жадаем чистое и непорочное и безмятежное, да не забывено будет житие его добродетельное и чудное и преизящное...

Праведницы бо рече в веки живут, мзда от господа и строение их от вышняго, сего ради примуть цръствие красоты и в нець доброты от руки господня. Память праведнаго с похвалами бывает и благословение господне над главою праведнаго, аще и преставитя праведный в покой будет... тако и съй преподобный отец наш Сергие, того ради вся краснаа мира сего презре и сиа възделе и сиа прилежно възыска землю кротку и безмълвну, землю тиху и безымятежну, землю красну и всякого исполнь утешения, якоже сама истина рече в святом евангелии — толцаи, отвързе себе и ищай обрящеть бесценныи бисер, рехше, господь нашего Иисуса Христа и царство от него възсприят. Его же буди всем нам получитьи благодатию господа нашего, ему же подобает всяка слава, честь и поклоняние съ безначальным его отцом и с пресвятым и благым и животворящим его духом ныне и присно и во веки веком аминь.

Тихонравов Н. С. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М., 1892 (1916). Ч. II. С. 131—152.

2. Похвальное слово преподобному Сергию неизвестного сочинителя.

Придете благочестия любители и целомудрия рачители, чистоте же убо и премудрости възискатели, усердно притедем, всяк союз неправду и скверну отвергаеши и нечистыя помыслы от сердца конечное отвергыше, гнев и маловерие и ревность отинуд поправше, зависть же и прочаа злобы оставивше и невозвратною сердечною последем любовию земное небо видети, еже есть пречистый божий храм святя и преначальныя животворящаго троица и пречюдныя похвалы пресвятя владычыи нашей Богородицы и приснодевья Мариа, госпожа и царица всем небесным силам благоутворенными цветы украшен и благочестия зарями просовещаем, пречюдными лепотами иноких множеством и благородных посещением, в нем же чудотворныя и святяя мощи

богоподвижника сего предлежаху хотяще видети пречюдную еси и святую раку... возлете бо от яко непаривый орел и злат персидский голубь и пречюднаа ластовица от прекраснаго гнезда своего, сиречь от святя ти обители возванием господа своего и узрел еси неизреченнаа благаа, оставив земнаа и небесую высоту и красоту наследовал еси божественной славе причастник бысть человеколюбиваго бога произволением отца безначална и сына безначална и непорочна хотениемже и детелью пречистаго и животворящаго и святяго духа преглубоким разумом и святыми его неизреченными судьбами господа Саваофа вседержителя и предиреченнаго живоначалнаго достояния без тля рождения господа Иисуса владыку Христа единого от троица, пречистя Богоматери помощию и молитвами еаже явлением и посещением явления ти утвержаем и по смерти назирать обители жительства неотлученне твоеа молитве посещением... Буди нам страж и заступник, не престай молящися за ны творящи святую ти память и чтущих православнаа твоя чудеса и с верою поклоняющихся святей и пречестней ти раце в нем же целбоносныя твоя святяя мощи възпиоуши ти таковаа: «радуись похвала отечеству своему и Руси прехвалное удобрение... радуйся драгый каменю пречюдный адманте, святяся на стенах новаго Иерусалима... Призирая от небесных круг молиси осмирении мира, боговещанных православных царии и от благородных и богодержавных великих князей, святейших же и вселенских патриарх и прочиих поместных владетель святигель, такоже инокъ священник и всех православных мужей, вкупе и жон благочестивых водвори бося отче причастник бысть в земли кротких и в селех святых, в неразоримых храмах в горнем Иерусалиме, в немерцающем свете в бесконечной жизни, идеже несть ни болезни ни печали, ни диавола на зло подвизающе, ни греха тлю творяща, но радость неисповедима и веселие неизреченно, праведных множество, пророк чинове, мученик полци стратотерпец хоругви, святигель събор, преподобных толпы, пустынны совокупление и святых жон крепкодушных, всех святых покоище от века угодивших госпдеви богу нашему. Ему же слава купно с отцем и пресвятым и благым и животворящим ти духом.

Тихонравов Н. С. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М., 1892 (1916). Ч. II. С. 153—156.

3. Фотия, митрополита Киевского и всея Руси... в неделю мясопустную сие великое слово о втором и страшном пришествии господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и о еже, яко еще не с потцанием, имеем друг к другу нелицемерную любовь, еже есть союз всем добродетелем, и аще же не стяжим нищелюбия и единостественным своим братьям, и ниже сынове и чада божия наречемся, ниже царствия небеснаго наследовати можем... поне бо мнози от небрежнаго уныния впадают в грехов величество.

О страшный день он втораго пришествия Христова и Будущаго суда! И ужасно нам оно судище и словоположение грознейше, егда престолы поставления будут, и книги разгнется, и судия сядет нелицемерен, и тмы тмами ангел дароносим, тогда трубы възгласят великим гласом, от святых ангел вдохновении бывше, тгда небеса погыбнуть и състави (стихий) вси изгаряеми изстають и будет ново небо и земля нова, и вся земнаа обновятя и едином возрастом вси будут, и все естество человеческое обнаженои нелицемерному судии предстает, и ангели его окрест престола страшнаго (со) страхом и трепетом стояще, пламени по видению, огнем мучительным блистюще, огонь зряще, огонь испущиюще, огонь дышуще, и к ним вся тварь земнаа и небеснаа, и к сим всех нас деяния обнажитя с съкровеннаа вся наша открываются...

но кто истерпети может страшную ону и праведную судии тяготу, полну сщу гневу и ярости, исполнив плача и вопля и причания и горести и ужаса и страха и трепета и терзания... страшен бо, день господень, горек и жесток день гнева он...

Первое убо пришествие... егда сниде на землю, еже спасти нас (бысть) в смиреннии и впоношении бьв...

(Во второе пришествие)... сын человеческий приидет во славе своей и вси святии ангелы с ним... и сядет на престол славы своей.

от владычнии трапезы благи питаемся и с сущими одесную да счтаемся святым и избранным и праведным стоаниа и божественнаго и сладкаго слышати да сподобимся гласа, съзывающа благословенным о отца в небесное и благословенное царство безконечное и присносущное. Его же, молюся, буди получитьи нам благодатию и человеколюбием господа нашего Иисуса Христа, ему же слава в века веком. Аминь.

Поучения Фотия, митрополита Киевскаго // Православный собеседник. Казань, 1860. № 9. С. 97—113.

4. Словеса избранные Григория Богослова.

...Что е сказания слова сего, яко чаша в руце господни вина не растворена, исполнь растворения, и уклонися от себя в ону,

обаче дождя. Его не искидашася, испиють вся грешнии земля (Пс. 74,9)

т. Господь наш реце: жадаай да приидеть ко мне и пиеть (Иоанн VII, 37) Чаша бо есть господь наш Иисус Христосъ, совершенный человек, вино сухое слово божие, две сугубо бо бяше, и богъ и человекъ, господь Иисусъ чаша есть слова божие, вино сухо есть божество есть безо льсти, безъ съсуда бо держати вино нелзе, тако и бесъ плоти божия премудрость невидима сущи, не хотя премеинитися, да в роуце отца есть сынъ человекъ, ть бо рече в роуце твои предамъ духъ мой (Лук. XXVII, 46), а иже есть исполнь растворения, божество его всесладко растворения, веселяще сердца наша верующимъ в него.

Никольский Н. О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. Спб., 1892, XXVII. С. 179.

5. Послание митрополита Климента к смоленскому пресвитеру Фоме.

О любознательности:

...Соломон, славы ища, тако пишет или Премудрость созда себе храмъ и оутверди седмь столпов, а то, славы же ли ища пишет:

Се бо, глаголетъ Соломон, Премудрость есть божество, а храмъ человечество, акы въ храмъ бо въселися въ плоть, яже приятъ владычица наша богородица истынны нашъ Христосъ богъ, а иже утверди 7 столпов, сии рече 7 соборъви святыхъ богоносныхъ нашихъ отецъ».

Лопарен Х. Послание митрополита Климента к смоленскому пресвитеру Фоме. Неизданный памятник литературы XII века // Памятники древней письменности. СПб., 1892. Вып. 90. С. 14.

6. Кирилл Туровский. Слово о премудрости.

Поучение некоего вернаго человека к духовному брату отसेле начатокъ мудрости и всемъ притчамъ книжнымъ.

Первое брате коеа ищещи мудрости, Господь бо рече «лутче искати кротости нежели мудрости». Кротость бо есть мати мудрости и разуму и помыслу благу и всемъ добрымъ да еще обрящещи первое саму матеръ и тогда мати та дети свои привабить, а тебе будутъ братия. И с тою же братьею обрящещи себе отца прежде всехъ век. И паки пришедъ в последняя лета насъ пороуди святыхъ крещениемъ и верою сыны себе сотвори, облечены во честныя красныя ризы. Да еще будемъ дружбе мой верный, разгневались отца и порты крещения искалявьше, ты же рцы како искаляхся. Азъ же тии отвещаю: отгнахомъ отъ себе матеръ, а мачеху прияхомъ, ей же имя величание. Мачехе жъ дети гордость, непокорение, прекословие, хула, клевета, зломыслие, вражда, пьянство, игры неприязнены иже в нихъ злота деется. Да еще хощещи дружбе матеръ ся лишити себе отца гордаго дьявола, вязащего во тме кромешней и во огни негасимомъ идежъ и ты будещи привязанъ с нимъ, аще не отжениши отъ себе мачехи и съ ея детьми, то будетъ ти последняя горши первыхъ. Ты же ми рцы, какъ ми прияти матеръ, а отца разгневавъ и порты крестяныя красныя искаляхъ. Азъ же ты, брате, научу: отжени отъ себе мачеху и дети ея и порты искаляныя измыи и тогда ты приметъ отецъ и начнетъ тя любити паче первыя любви. Порты же суть крещение, и вера и страхъ божий, а какъ клевета, хула, осужение и гневъ, прекословие сварбой, зависть вражда, злопоминание, непокорение, злосердие, злыи помыслъ смехотворение вся игранья бесовская. Та же паки запойство, резвоимание, грабление, разбой, татьба, душегубство, потвор, поклепъ, отравя, волхование, блуд, прелюбодейство, чарование и всяка злоба именованная. Всего же того горее гордость, иже есть всему тому злу мати. аще же прииму матеръ, реченную кротость, то чемъ могу искаляныя порты омыти. И азъ ты научу, а ты не ленив буди мыти ихъ. Измыещи первое страхомъ божимъ, покаениемъ, молитвою, слезами, постомъ и поклономъ, молениемъ, любовию еже ко всемъ миротворениемъ, воздержаниемъ, терпениемъ, послушаниемъ добрыхъ делъ, бдениемъ трезвене [м] и всеми добрыми делы, паче же всего того лутчи есть добрая кротость. Еже есть всему добру мати. Да аще брате будещи послушлив оумягчивши землю сердечную и примещи малое семя, и расплодиши в себе многоспасеннаго живота. Якъ [о] будетъ въ душевнемъ дому немощно всего того положить, но инемъ будещи раздавая требующимъ, того ради и первое притчами и разрешениемъ книжнымъ словомъ разрешенное всему писанию толкованиемъ таже, аще хощещи несведомымъ числомъ сочтания, юже болие телеснии корми здравие, то же будущаго века, се есть спасенное житие. Еще рече, его же очи не видеша ни оуши не слышаша ни на сердце человеку не възде, еже уготова богъ любящимъ его богу нашему слава всегда.

ГРБ, Тр. 142, л. 246 об. — 248; Рум. 182. Златоуст. 1555, стб. л. 264—265. Памятники российской словесности XII века, изданные с объяснениями, вариантами и образцами почерков К. Калайдовичем. М., 1821. С. 89—91*.

7. Н. Н. Волков. Колорит, основанный на сочетании пятен локального цвета.

Цвет в природе и цвет на картине — одно и то же природное явление. Но есть глубокая разница между отношением художника к цвету в природе и его отношением к цвету на картине. Цвет в природе — явление изображаемой художником действительности. Цвет на картине — это художественное средство, элемент «языка» живописи. [Далее автор проводит аналогию с отбором слов в художественном рассказе и музыкальных звуков, составляющих «язык» музыки.]

Чаще всего художники противопоставляют в этом смысле краску и цвет, говорят о преодолении краски, о переводе ее в цвет... для живописи не всякая краска, положенная на холст, превратилась в цвет, не всякая краска «звучит». Для того, чтобы краска стала на холсте «цветом», существенно и соседство с другими красками, и величина пятна, и его положение, и характер красочного слоя, и образное единство.

Для художников, способных предвидеть результат применения краски, сами краски имеют звучность. Звучные краски всегда составляли заботу старых живописцев. Мы часто забываем об этой заботе. Часто краски, положенные на палитру, нас не волнуют, не радуют... Борьба с «сырой краской» — первейшая задача живописца. Чуткий глаз колориста всегда увидит, где краска не перешла еще в цвет, не сделалась в своей области тем же, чем делается звук, становясь музыкальным звуком, взятым из определенного музыкального строя.

Когда же краска перестает быть голой краской и становится цветом? Можно ли сформулировать общие условия для такого перехода? Художественная практика подсказывает три таких условия.

Первое условие: краска становится цветом, то есть элементом языка картины, если она органически входит в общий цветовой строй (колорит) картины. Краска всегда будет голой краской, если она не находится в таком строе или выпадает из общего строя картины. Наконец, краска останется сырой краской, если она переносится в чужеродный ей строй. Это важнейший принцип формы и образного строя — принцип единства.

Второе условие: краска становится цветом, только если она достаточно звучна по отношению к соседнему цвету. Иначе она создает грязное (сравните — «немузыкальное») отношение, «невнятный лепет», а не ясные слова... Цвет звучит только в строе...

Третье условие: краска, вошедшая в цветовой строй картины, всегда несет в себе ясную или скрытую (в декоративной живописи) изобразительную функцию.

Цветовой строй нельзя постигнуть, оторвав его от общих художественных задач. Никогда нельзя забывать, что язык живописи создавался как язык изображения. Цвет же в зависимости от того, что и как он изображает, принимает множество новых качеств. В цветовой строй входят и в нем гармонируются не абстрактно взятые цвета — точки цветового тела, — а «слова» живописного языка...

Хотя настоящая работа говорит о колорите в станковой живописи, появившейся в Европе только в эпоху Возрождения, для дальнейшего изложения выгодно было взять в качестве отправного пункта колористический строй иконы. Это дает возможность оценить всю глубину переворота, который принесло с собой Возрождение.

На основе византийских традиций христианское средневековое искусство создало особый вид живописи, близкой к станковой, — по размерам, тонкости обработки красочного слоя, расчету на просмотр с близкого расстояния, по факту некоторой обособленности от архитектуры — икону. Стилистическая связь иконы с мозаикой и фреской не мешает рассматривать икону как аналог станковой живописи.

Общезвестно, что европейская станковая живопись XIX века испытала сильное влияние образного строя иконы, только что открытой тогда для знатока и зрителя после расчисток...

Наибольшей ясности и выразительной силы образный строй иконы достиг в русском искусстве XIV—XV веков. Вероятно, особую выразительную силу образного строя русской иконы надо объяснить тем, что русская художественная культура была демократичнее византийской и византийские церковные каноны преодолел в ней народный гений.

Иконы псковской и новгородской школ, иконы Андрея Рублева, Дионисия, ... — это мировые шедевры, с нашей точки зрения, более ясные и органичные, чем многие шедевры художников западного средневековья.

Русская икона XIV и XV веков поражает нас своей одухотворенностью, она поражает и своим цветом, его безусловной гармонией и эмоциональной глубиной.

* О сочинениях Кирилла Туровского см.: *Сухомлинов М. И.* О сочинениях Кирилла Туровского. СПб., 1857.

Современный художник-реалист, впитавший в себя культуру видения, заложенную художниками итальянского Возрождения, всегда рассматривает картину как изображение глубины, среды, в которую погружены предметы. Задачу изображения всегда составляют у него не действие и не люди сами по себе, а кусок действительности: пространство, среда и действующие в них люди, находящиеся в них предметы...

Другое дело — образный строй иконы. В иконе изображены только фигуры людей, ангелов, чудовищ и т. п. вещи. В ней нет глубины пространства в современном ее понимании. Фигуры не окутаны воздухом...

Иконописцу часто навязывают стремление подчеркнуть плоскость доски. Это едва ли верно. Художник всегда чувствует противоречие между пространством и плоскостью. Пространство картины нельзя построить, не построив пятна на плоскости. «Плоскость» иконы есть следствие изобразительного мышления иконописца, в задачу которого не входит определение глубоких пространственных зон. Законом пространственного построения иконы часто считали так называемую обратную перспективу. И это, по нашему мнению, неверно. Нет вообще никакой ясной системы «обратной» перспективы. Иконописец не искал законов ни прямой линейной, ни обратной перспективы. Линейные границы предметов он подчинял, с одной стороны, легенде, с другой стороны — выразительному узору цветовых пятен, вызывая этим эмоциональный эффект или подчеркивая символическое (метафорическое) значение изображаемого...

Если фигуры и предметы не окутаны в иконе воздушной средой, то и моделировка объемов носит совсем иной характер, чем в современной реалистической картине. Моделировка в иконе там, где она вообще есть, строится по пути легких высветлений (данных нередко штрихами) и затемнений. Контуров фигур не растворяются в пространстве, а выделяются как самостоятельные и особо выразительные элементы живописного языка (сравните контуры ступеней у ангелов «Троицы» Рублева). Линейной конструкции изображения принадлежит, следовательно, важная роль.

Высветления расположены часто без учета единого источника света. Формы производят впечатление освещенных каждая своим источником света, находящимся впереди доски...

В основе колористического строя иконы лежит локальный цвет. В противоположность современной трактовке цвета, распадающегося на оттенки (рефлексы, цветовые тени, цветовые света), цвет каждого предмета в иконе дан отдельным целым пятном, кое-где прикрытым пробелами и затемнениями. Каждая часть одежды, каждый предмет, лики, волосы характеризованы своим цветом.

...В современной реалистической живописи белый цвет всегда прикрыт цветовым оттенком и, как следствие, теряет в светлоте...

Обратное в иконе: чистое белое, открытое белое в иконе по своему значению в цветовом строе — такой же цвет, как и любой хроматический цвет. Белила на иконе прокрашены по левкасу и достигают исключительной силы. Пятна чистых белил по белому левкасу мы видим и в «Троице» Рублева...

В ряде икон мы встречаем и чисто черный цвет. Все это закономерные элементы колористического строя иконы.

Существенно важен вопрос, насколько выбор цвета был связан с традицией и в чем заключалась, следовательно, собственная содержательная трактовка колорита иконописцем?

Вообще выбор цвета иконописцем по сравнению с современным использованием цвета в живописи был и более связанным и более свободным. С одной стороны, даже цвет одежд (не говоря о цвете ликов, рук) был во многих случаях предопределен канон или традицией... С другой стороны, однако, цвет одежд если и был предопределен традицией, то только в самом общем смысле. Нахождение точного цвета, этого цвета, цветового оттенка было полностью во власти художника, в то время как у современного художника выбор цветового оттенка связан либо прямым подражанием натуре, либо поисками «типичной» окраски.

В поисках нужного звучания цвета иконописец не строил пятно как сумму оттенков и никогда не вмазывал одну краску в другую. Нужного звучания он достигал отчасти выбором оттенка пигмента (например, ультрамарина, имеющего разные оттенки от сероватых до сияющих синих), главным же образом — удельным весом и расположением цветовых пятен, их соседством и относительной величиной.

Они стоят перед такой цветовой задачей: дано немного традиционных красок, надо составить из них несколько ясных цветовых пятен с учетом канонических требований и надо сделать выбор так, чтобы пятна зазвучали в соседстве друг с другом выразительным и единым цветовым аккордом, несмотря на большие интервалы...

Главный пространственный план определяет главное действие и написан предметно. На заднем плане, написанном более легко, обозначена необходимая по легенде обстановка...

Мы говорим, что выразительность цветового аккорда иконы подчинена содержательным задачам. Какие это задачи, можно увидеть, подвергнув анализу отдельные образцы образного строя иконы. В качестве главного образца для конкретного анализа выбрана «Троица» Рублева.

Для сопоставления мы будем ссылаться на два других варианта «Троицы»: на «Троицу» псковской школы XIV века из Московского Успенского собора и на «Троицу» новгородской школы XV века (Русский музей)...

Живую связь формы и содержания невозможно понять без анализа формы. Но нельзя понять и сущность формы, сущность образного, в том числе и колористического строя без анализа содержания.

Цвет в живописи существует не сам для себя, а для глубокой идейно-эмоциональной правды образа. Показать сущность колористического строя иконы можно, только проникнув в связь внешнего и внутреннего, цветового языка и цветовой гармонии с содержанием. Только анализ содержания делает возможным увидеть и новые качества цвета, качества, ассоциированные с цветом, качества, на которых покоится специфическая красота данного образного строя и его специфическая гармония.

...Даже небольшой кусок псковской иконы из Успенского собора, подвергшийся расчистке, позволяет судить о ее торжественном строе. Голова ангела величественная, царственная, ангелы этой иконы — над человеком с его земными делами. В этой иконе задумано противопоставление божества человеку. В соответствии с идеей противопоставления в иконе два действия: трапеза ангелов (главный план) и заклание слугой Авраама тельца...

В рублевской «Троице» ангелы — люди, прекрасные юные странники. В них воплощено не величественное и непрístupное, а человеческое и близкое. В иконе нет других персонажей, кроме странников-ангелов. На столе — только небольшая чаша с головой тельца. Перед нами скорее символическая трапеза, чем результат какой-то человеческой заботы... Весь ее смысл сосредоточен в одном действии — тихой беседе странников.

Две иконы — два толкования одной и той же легенды, два резко различных варианта колористического решения.

Основа рублевской «Троицы» — глубокое раздумье во время беседы: не трапеза, а размышление. Печальное, но ясное раздумье выражено в склоненных головах («так надо!») и в опущенных десницах, утративших традиционный жест благословения.

Благословляет только средний ангел. Рукав благословляющей руки выделен темным цветом. Но и эта рука опущена, и в ней выражена покорность искупительной жертвы (по религиозной традиции средний ангел изображает человека Христа, который должен будет принести себя в жертву для спасения человечества). Именно этот глубоко гуманный мотив жертвы жизнью ради счастья людей выражен всем образным строем иконы.

Цветовое решение иконы представляет собой одно из главных средств толкования ее сюжета. Поскольку выбор цвета не связан здесь прямым подражанием природе (обратим внимание хотя бы на лики ангелов и сравним их с цветовой характеристикой лиц у любого художника Возрождения), однородные цветовые пятна, ритм, линий, ограничивающих пятна, «узор» пятен определяют здесь общий эмоциональный тон, дают общий ключ к пониманию идеи.

Колорит рублевской «Троицы» — прежде всего очень светлый и звонкий. Единственное темное (вишневого цвета) пятно выделяет рукав хитона правой (благословляющей) руки среднего ангела — главный жест композиции. Десница дана на фоне белого стола, самого светлого пятна иконы. Таким образом, световой контраст выделяет композиционный центр иконы. Центр композиции подчеркнут и темной зеленью мамврийского дуба, увенчивающей среднего ангела.

Но не вишневый цвет хитона среднего ангела запоминается в иконе, его действие больше акцентирующее, чем непосредственно эмоциональное. Общая настроенность иконы определяется тем целостным цветовым впечатлением, которое прочно сохраняет наша память. Вспоминая «Троицу» Рублева, мы вспоминаем сине-голубое. Колорит ее определяется сине-голубыми пятнами, необычайно чистыми по цвету, — прежде всего это синяя туника (плащ) среднего ангела, затем рукав хитона левого ангела и небольшие, не закрытые пятна хитонов левого и правого ангелов.

По своей колористической характеристике сине-голубой цвет — наиболее насыщенный (а именно — светло-насыщенный) цвет в этой иконе. Во всех трех пятнах один и тот же цвет. Это цветовая доминанта.

Таковую же роль цветовой доминанты играет в новгородской «Троице» XV века и, насколько можно судить по расчищенному куску, в псковской иконе из Успенского собора киноарно-алый.

Сине-голубой в «Троице» Рублева поддерживается контрастным по отношению к нему золотистым цветом (цветом золотистой охры, сине-голубое в русской иконе — это разновидность ляпис-лазури, естественного ультрамарина), повторяющимся в чаше, подножиях и даже крыльях. Золотистые вызывают звучность синих.

Два других взаимно контрастных цвета — бледно-зеленый и фиолетово-розовый, характеризующие туники двух крайних ангелов, листву мамврийского дуба и землю у подножия, — очень мало интенсивны. Цвета этой пары сдвинуты (считая по спектру) розовый — в сторону синих; он приобретает, особенно в местах пробелов, фиолетовый оттенок. Зеленый близок к цвету прозрачно положенной по белому зеленой земли.

Цветовой сдвиг дополнительной контрастной пары к доминанте — важный колористический прием. Он подчеркивает голубую доминанту. Зеленоватые и фиолетово-розовые воспринимаются как подчиненные цвета. Кажется, что эти цвета и положены были не так плотно. Они заметнее пострадали при расчистке, местами сливаются с мерцающим сквозь них грунтом.

Лики ангелов, руки и ступни выделены охристым цветом, сравнительно темным с точки зрения имитации природного цвета тела, цветом, характерным для икон круга Рублева. Он глуше и тяжелее всех других цветов иконы. Контрастом глухих и звонких Рублев и выделяет лики и подчеркивает общую звучность цветового строя.

Самое большое голубое пятно (туника среднего ангела) подчеркнута прямым соседством с золотисто-желтым. Здесь же реализован и наибольший цветовой интервал.

Эмоциональный тон иконы определяется контрастом сине-голубых и золотистых. В чем причина его эмоциональной наполненности? Почему он так действует? почему запоминается? Какова здесь связь с содержанием иконы?

Цветовые пятна на иконе локальны. Каждый цвет выделяет отдельный предмет или часть предмета. Но выбор цвета не содержит здесь познания конкретных предметов, хотя мы уверены, что цветовое решение рублевской «Троицы» связано глубокими, общезначимыми, общенародными ассоциациями с русской природой. В глубокоом подтексте образа звучат синее небо и спелая рожь. Зритель не отдает себе полного отчета в предметной стороне этой ассоциации, но общая настроенность, вызываемая ясным небом, ближе неопределимая, тесно связана с сюжетом, поэмами раздумья. Возможно, в ней что-то от страдной поры лета и красок осени, возможно, элементы языческого (прямо связанного с наивным познанием природы) толкования церковной легенды.

Очень вероятно, что Рублев искал в сине-голубом прямых аналогий с небом, придавал этому цвету даже символическое значение, а золотистым цветом окружения лишь поддерживал, вызывая ясность сине-голубого цвета. Но ведь так же вызывает сияющую голубизну неба и цвет спелой ржи, желтых листьев. Рублев постоянно видел этот контраст в родных просторах. Во всяком случае, здесь — во внутренних слоях образа — ключ к пониманию красоты колорита рублевской «Троицы» и красоты колорита лучших образцов русской иконы вообще.

Колористическая мысль Рублева становится особенно ясной при сопоставлении рублевской иконы с псковской «Троицей» из московского Успенского собора и новгородской «Троицей» из собрания Государственного Русского музея. Там киноарно-алая доминанта в одеянии ангелов говорит не о примирении, не о светлой печали. Она начало огненное, опаляющее величием явившегося человеку божества.

Мы говорили об общих эмоциях, связанных с цветовой доминантой иконы. Однако мы вовсе не думаем, что существует абстрактная (всеобщая) связь сине-голубого цвета с эмоциями светлой печали, раздумья. Эмоции вызываются, конечно, всей системой, всем образным строением «Троицы». В единстве с колоритом действует и композиция — линейное изложение сюжета.

Круг издавна считался символом бесконечности, совершенства. Вместе с тем, он всегда производит впечатление спокойной завершенности. Слегка вытянутый кверху формат рублевской «Троицы» (вертикаль к горизонтали относится как 5:4) требовал небольшого отступления от чистого круга. Заметим, что чистый круг — чересчур правильная, рассудочная форма. Его появление

стало естественным в композициях итальянского Возрождения. Слегка вытянутый кверху овал, сравнительно с рассудочным кругом, вызывает впечатление известной приподнятости.

Оптическим центром овала служит благословляющая десница среднего ангела, выделенная темным рукавом и белым пятном стола. Так же, как несомненны ассоциации сияющего синего с небом, несомненны ассоциации круга с кругозором, небосводом, завершенностью (естественная символика круга).

Мотиву слегка вытянутого кверху овала подчинен весь «узор пятен» в «Троице» Рублева. По овалу расположены голубые пятна. В овал вписываются и золотистые пятна. По овалу расположены темные пятна ступней и голов ангелов с венчающим группу мамврийским дубом. Интересно заметить, что ступни, фигуры, головы и ветка мамврийского дуба образуют форму, напоминающую церковную «луковицу». Декоративная сторона узора цветных пятен несет в себе то, что принято называть «единством в многообразии», то есть то, что несомненно является самым общим, хотя тем самым и абстрактным законом искусства.

В колористический строй органически входят способ наложения и характер красочного слоя. Краска в «Троице» Рублева (яичная темпера) нанесена на белый и гладкий левкасный грунт доски. Этим объясняются отчасти необыкновенная ясность и чистота цвета, сочетание светлоты и насыщенности. Красочный слой не очень тонкий, но плавающий. В строгих границах рисунка он положен широко, свободно, особенно в складках, «одним дыханием». Движение кисти иконописца само непосредственно говорит о ясности, полной зрелости образа.

В способе наложения выражено внутреннее побуждение, в нем нет ничего имитативного, никакого «списывания с природы». Благодаря этому в цвете подчеркивается та особая эмоциональность и даже метафоричность, которой мы не найдем в картинах художников, воспитанных на традициях итальянского Возрождения. Перед нами песня, «песнопение», мелодия, а не рассказ о природе человека.

Подводя итог, формулируем следующие общие положения. Формальную основу цветового строя иконы составляет локальный цвет. Локальный цвет иконы — открытый и часто условный цвет. Если реалистическая картина в нашем понимании изображает природный цвет предмета, так же как изображает его форму, то иконописец изображает предмет локальным цветом, выбранным по отношению к природе более свободно.

В иконе нет природного цвета как предмета изображения. Цвет в иконе только средство, пользуясь которым иконописец передает легенду. Цвет в иконе не несет и пространственных качеств в смысле цветовой перспективы, в нем крайне бедны качества, связанные с материалом, из которого сделан предмет, качества света и тени. Зато цвет в иконе построен так, что ясно выступают его эмоциональные качества и связанная с ним символика. Пятна одного и того же локального цвета (с небольшими вариациями, зависящими от плотности красочного слоя, главным же образом от размера и соседства с другими пятнами) чередуются с пятнами другого цвета. Все вместе они образуют узор, часто геометрическую фигуру — символ. Не вызывая конкретных ассоциаций с предметным миром, цвет иконы вызывает глубоко заложенные общие ассоциации, которые могут принять у разных людей разную конкретную форму (свойство, присущее художественному символу). Сила цвета, способная вызвать эти ассоциации, создается в наиболее могучих образах русской иконы широким использованием контрастных пар цветов с подчинением всех цветов, в том числе и цветов дополняющей контрастной пары, цветовой доминанте и строгим линейным ритмом, выделяющим главное цветовое звучание и главные элементы сюжета.

Сущность цветового строя иконы может быть кратко определена так: дано несколько чистых красок, надо создать их соседством и чередованием без переходных красок, сохраняя большие интервалы, мощное и эмоциональное богатство цветовое звучание.

Мы утверждаем, что решение такой задачи — реальный факт. Вместе с тем утверждаем, что красоту колористического строя иконы нельзя понять, не увидев специфических для нее эмоциональных и символических качеств цвета, тесно связанных именно с таким типом решения.

Цветовой строй, основанный на локальном и притом «открытом» цвете, на чередовании нескольких открытых цветов, пожалуй, наиболее ярко представлен в русской иконе. Но законы цветового строя иконы не всеобщие.

Цвет в живописи. М., 1984. С. 145—162.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Андрей Рублев. Орел. Символ евангелиста Иоанна. Конец XIV в. Евангелие Хитрово (л. 1 об.) Государственная Российская библиотека
2. Андрей Рублев. Ангел. Символ евангелиста Матфея. Конец XIV в. Евангелие Хитрово (л. 43 об.) Государственная Российская библиотека
3. Андрей Рублев. Евангелист Матфей. Конец XIV в. Евангелие Хитрово (л. 44 об.) Государственная Российская библиотека
4. Лев. Символ евангелиста Марка. Конец XIV в. Евангелие Хитрово Государственная Российская библиотека
5. Андрей Рублев. Евангелист Марк. Конец XIV в. Евангелие Хитрово (л. 81 об.) Государственная Российская библиотека
6. Телец. Символ евангелиста Луки. Конец XIV в. Евангелие Хитрово Государственная Российская библиотека
7. Андрей Рублев. Евангелист Лука. Конец XIV в. Евангелие Хитрово (л. 102 об.) Государственная Российская библиотека
- 8, 9. Андрей Рублев. Еммануил в силах и заставка. Начало XV в. Евангелие Андроникова монастыря (л. 1 об./2) Государственный Исторический музей
- 10, 11. Листы с текстом и инициалами. Конец XIV в. Евангелие Хитрово Государственная Российская библиотека
- 12—15. Листы с текстом и инициалами. Конец XIV в. Евангелие Хитрово Государственная Российская библиотека
- 16, 17. Андрей Рублев. Спас. Икона из Звенигородского чина. Около 1394 Государственная Третьяковская галерея
18. Андрей Рублев. Архангел Михаил. Икона из Звенигородского чина. Около 1394 Государственная Третьяковская галерея
19. Даниил Черный. Апостол Павел. Икона из Звенигородского чина. Около 1394 Государственная Третьяковская галерея
20. Андрей Рублев. Шестичастная икона. Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея
21. Андрей Рублев и Даниил Черный. Архангел Михаил в деяниях. 1399 Государственные музеи Московского Кремля
22. Андрей Рублев. Единоборство Иакова с ангелом. Клеймо иконы «Архангел Михаил в деяниях»
23. Симон Ушаков. Архангел Михаил. 1676 Государственная Третьяковская галерея
24. Даниил Черный. Богоматерь Донская. Около 1390 Государственная Третьяковская галерея
25. Феофан Грек. Успение. Оборот иконы «Богоматерь Донская»
26. Даниил Черный. Благовещение. Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея
27. Андрей Рублев. Богоматерь Владимирская. 1380-е Государственные музеи Московского Кремля
28. Иван Рильский. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
29. Апостолы Петр и Павел. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
30. Князь Борис. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
31. Архангел Гавриил. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
32. Голова Христа. Около 1392 Деталь фрески «Царь царствующим, господь господствующим» Церковь Петра и Павла в Тырново
33. Явление ангела Пахомию. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
34. Павел Фивейский. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
35. Беседа Варлаама и царевича Иоасафа. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
- 36, 37. Омовение ног. Около 1365 Деталь фрески пещерного храма в Иваново
38. Омовение ног. 1425—1427 Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
39. Голова апостола Деталь фрески «Евхаристия» Церковь Петра и Павла в Тырново
40. Святитель Ерофей. Около 1392 Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
41. Голова Адама. Около 1380 Деталь фрески «Сошествие во ад» Церковь Успения на Волотовом поле
42. Голова апостола Деталь фрески Сковородского монастыря
43. Андрей Рублев. Троица. Конец XIV в. Государственная Третьяковская галерея
44. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля
45. Даниил Черный. Спас в силах. Благовещенский собор Московского Кремля.
46. Андрей Рублев. Богоматерь. 1406. Деталь Благовещенский собор Московского Кремля
47. Андрей Рублев и Даниил Черный. Апостол Петр. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
48. Даниил Черный. Апостол Павел. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
49. Андрей Рублев и Даниил Черный. Апостол Петр. Деталь
50. Даниил Черный. Апостол Павел. Деталь
- 51, 52. Василий Великий. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
- 53, 54. Иоанн Предтеча. Начало XV в. Благовещенский собор Московского Кремля
55. Архангел Михаил. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
56. Дмитрий Солунский. Деталь. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
- 57, 58. Архангел Гавриил. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
59. Иоанн Златоуст. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
- 60, 61. Георгий. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
62. Благовещение. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
63. Сретение. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
64. Крещение. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
65. Преображение. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
66. Воскрешение Лазаря. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
67. Вход в Иерусалим. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
68. Тайная вечеря. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
- 69, 70. Распятие. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
71. Положение во гроб. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
72. Вознесение. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
73. Сошествие Св. Духа. 1406 Благовещенский собор Московского Кремля
- 74—76. Андрей Рублев. Спас в силах. 1408 Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире Государственная Третьяковская галерея
77. Богоматерь. 1408 Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире Государственная Третьяковская галерея
- 78, 79. Даниил Черный. Иоанн Предтеча. 1408. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире Государственная Третьяковская галерея
- 80, 81. Архангел Михаил. 1408 Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире Государственная Третьяковская галерея
82. Архангел Гавриил. 1408 Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире Государственная Третьяковская галерея
83. Апостол Петр. 1408

- Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственный Русский музей
84. Апостол Павел. 1408
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственный Русский музей
85. Иоанн Богослов. 1408
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
86, 87. Андрей Рублев. Апостол Андрей. 1408
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
88, 89. Григорий Богослов. 1408
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
90. Иоанн Златоуст.
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
91. Благовещение. 1408
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
92. Сретение. 1408
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственный Русский музей
93, 94. Сошествие во ад. 1408—1410
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
95, 96. Вознесение. 1408—1410
Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире
Государственная Третьяковская галерея
97. Андрей Рублев. Христос во славе. 1408—1410
Роспись свода в центральном нефе Успенский собор. Владимир
98. Ангел, держащий свиток неба. 1408—1410
Фреска на своде центрального нефа Успенский собор. Владимир
99. Символы четырех царств. 1408—1410
Фреска в замке восточной арки центрального нефа Успенский собор. Владимир
100. Ангел, держащий свиток неба. 1408—1410
Фреска на своде центрального нефа Успенский собор. Владимир
101. Андрей Рублев. Страшный суд. 1408—1410
Роспись северного склона свода в центральном нефе Успенский собор. Владимир
102. Апостолы и ангелы. 1408—1410
Деталь фрески «Страшный суд»
103. Апостол Петр. 1408—1410
Деталь фрески «Страшный суд»
104, 105. Евангелист Лука. 1408—1410
Деталь фрески «Страшный суд»
106. Ангел. 1408—1410
Деталь фрески «Страшный суд»
107. Евангелист Матфей. 1408—1410
Деталь фрески «Страшный суд»
108. Страшный суд. 1408—1410
Роспись южного склона свода центрального нефа Успенский собор. Владимир
109, 110. Апостолы и ангелы
Деталь фрески «Страшный суд»
111. Пророк Исаия. 1408—1410
Фреска на склоне западной арки центрального нефа Успенский собор. Владимир
112. Царь Давид. 1408—1410
Фреска на склоне западной арки центрального нефа Успенский собор. Владимир
113. Трубящий ангел. 1408—1410
Деталь фрески на склоне западной арки центрального нефа Успенский собор. Владимир
114, 115. Праведные жены. 1408—1410
Фреска на южном столпе центрального нефа Успенский собор. Владимир
116, 117. Андрей Рублев. Апостол Петр ведет праведников в рай. 1408—1410
Деталь фрески на своде южного нефа Успенский собор. Владимир
118. Богоматерь на престоле с ангелами. 1408—1410
Фреска восточной люнеты в южном нефе Успенский собор. Владимир
119—122. Даниил Черный. Иаков, Исаак и Авраам в раю. 1408—1410
Фреска на своде в южном нефе Успенский собор. Владимир
123. Макарий Египетский. 1408—1410
Деталь фрески на южном столпе южного нефа Успенский собор. Владимир
124, 125. Даниил Черный. Младенец Иоанн Предтеча и ангел, ведущий его в пустыню. 1408—1410
Фрагмент фрески в жертвеннике Успенский собор. Владимир
126. Ангел из сцены «Благовестие Захарии». 1408—1410
Деталь фрески в жертвеннике Успенский собор. Владимир
127. Левая группа из сцены «Благовестие Захарии». 1408—1410
Деталь фрески в жертвеннике Успенский собор. Владимир
128, 129. Андрей Рублев. Пророк Даниил Около 1417
Фреска западного простенка барабана Собор Успения на Городке. Звенигород
130. Аарон. Около 1417
Фреска западной стороны барабана Собор Успения на Городке. Звенигород
131. Ева. Около 1417
Восточный простенок барабана Собор Успения на Городке. Звенигород
132. Голова пророка. Около 1417
Фреска северо-восточного паруса Собор Успения на Городке. Звенигород
133, 134. Праотец. Около 1417
Фреска юго-западного простенка барабана Собор Успения на Городке. Звенигород
135. Евангелист Иоанн. Около 1415
Собор Успения на Городке. Звенигород
136, 137. Фрагменты композиции «Успение». Около 1417
Фреска северной стены Собор Успения на Городке. Звенигород
138. Северо-восточный столп. Около 1417
Собор Успения на Городке. Звенигород
139—143. Явление ангела Пахомию. Около 1417
Фреска северо-восточного столпа Собор на Городке. Звенигород
144. Триумфальный крест на Голгофе. Около 1417
Фреска северо-восточного столпа, западная сторона Собор Успения на Городке. Звенигород
145, 146. Флор. Около 1417
Фреска северо-восточного столпа, западная сторона Собор Успения на Городке. Звенигород
147. Триумфальный крест на Голгофе. Около 1417
Фреска юго-восточного столпа Собор Успения на Городке. Звенигород
148—150. Андрей Рублев. Беседа Варлаама и царевича Иоасафа. Около 1417
Фреска юго-восточного столпа, западная сторона Собор Успения на Городке. Звенигород
151. Андрей Рублев. Лавр. Около 1417
Фреска юго-восточного столпа, западная сторона Собор Успения на Городке. Звенигород
152. Мученик. Около 1417
Фреска юго-восточного столпа, западная сторона Собор Успения на Городке. Звенигород
153—155. Преподобные. Около 1420
Фреска алтарной преграды Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Звенигород
154. Антоний Великий. Около 1420
155. Павел Фивейский. Около 1420
156. Даниил Черный. Рождество Христова. 1410—1415
Государственная Третьяковская галерея
157. Андрей Рублев. Спас в силах. Около 1411
Государственная Третьяковская галерея
158. Андрей Рублев. Спас в силах. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
159, 160. Даниил Черный. Богоматерь. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
161, 162. Даниил Черный. Иоанн Предтеча. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
163. Архангел Михаил. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
164. Архангел Гавриил. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
165. Апостол Петр. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
166, 167. Андрей Рублев. Иоанн Богослов. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
167. Андрей Рублев. Апостол Андрей. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
168. Даниил Черный. Апостол Павел. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
169. Василий Великий. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
170. Иоанн Златоуст. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
171, 172. Николай Чудотворец. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
173, 174. Дмитрий Солунский. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры

175. Георгий. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
176. Благовещение. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
177—179. Рождество Христово. 1425—
1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
180. Сретение. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
181. Крещение. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
182. Преображение. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
183. Вход в Иерусалим. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
184. Омовение ног. 1425—1427

Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
185. Тайная вечеря. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
186. Причащение хлебом. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
187. Причащение вином. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
188. Снятие со креста. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
189. Распятие. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
190. Пророки Моисей и Давид. Середина
XV в.
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
191. Пророки Соломон и Исаия.
Середина XV в.

Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
192. Явление ангела женам мироносицам.
1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
193. Вознесение. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
194. Положение во гроб. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
195. Сошествие во ад. 1425—1427
Икона из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры
196. Христос во славе. Около 1440,
поновления — 1497
Икона из иконостаса Успенского со-
бора Кирилло-Белозерского монас-
тыря
197, 198. Успение. 1420-е
Государственная Третьяковская галерея

СПИСОК РИСУНКОВ

1. Встреча Андрея Рублева с игуменом
Ефремом в Андрониковом монастыре
Лицевой список сводной редакции «Жи-
тия Сергия». XVI в.
2. Андрей Рублев пишет наружную
фреску «Спас Нерукотворный»
на Спасском соборе Андроникова
монастыря
Лицевой список сводной редакции
«Жития Сергия». XVI в.
3. Надпись на обороте иконы «Преобра-
жение»
Государственная Третьяковская галерея
4. Схема росписи северной стены

Успенского собора на Городке
в Звенигороде. Зарисовка В. В. Филатова
5. Столпы алтарной преграды
Успенского собора на Городке в
Звенигороде
6. Схема расположения росписи барабана
Успенского собора на Городке в Звениго-
роде. Зарисовка В. В. Филатова
7. Схема росписи северо-восточного
столпа. Собор Рождества Богородицы
Саввино-Сторожевского монастыря.
Звенигород. Зарисовка А. К. Крылова
8. Схема росписи юго-восточного столпа.
Собор Рождества Богородицы Саввино-

Сторожевского монастыря. Звенигород.
Зарисовка А. К. Крылова
9. Схема росписи алтарной преграды
Рождественского собора Саввино-Сторо-
жевского монастыря. Звенигород. Зари-
совка А. К. Крылова
10. Зарисовка стенописи Рождествен-
ского собора Саввино-Сторожевского
монастыря. Звенигород. Зарисовка А. К.
Крылова
11. Общий вид Андроникова монастыря.
Акварель Кампорези конца XVIII в.
Научно-исследовательский музей архи-
тектуры имени А. В. Шусева

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ААЭ — Акты археологической экспеди-
ции Академии наук
БАН — Библиотека Академии наук
ВВ — Византийский Временник
ВИ — Вопросы истории
ВОДРИ — Временник Общества древне-
русского искусства
ГАОО — Государственный архив Архан-
гельской области
ГРБ, ОР — Государственная Российская
библиотека. Отдел рукописей
ГИМ — Государственный Исторический
музей
ГПБ — Государственная Публичная биб-
лиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Санкт-Петербург

ЗИХМЗ — Загорский историко-художес-
твенный музей-заповедник
ЗОРСА ИРАО — Записки отделения
русской и славянской археологии Импе-
раторского русского археологического
общества
МДА — Московская духовная академия
МИА — Материалы и исследования по
археологии СССР
МиАР — Музей им. Андрея Рублева
ныне Центральный музей древнерусской
культуры и искусства им. Андрея Руб-
лева
ОДРИ — Общество древнерусского
искусства при Московском публичном
музее
ОИДР — Общество истории и древно-
стей Российских

ПДП — Памятники древней письменно-
сти
ПСРЛ — Полное собрание русских лето-
писей
СА — Советская археология
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской
литературы Института русской литера-
туры (Пушкинского дома) Академии
наук
ЦГАДА — Центральный государствен-
ный архив древних актов
ЦГАЛИ — Центральный государствен-
ный архив литературы и искусства
ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и
древностей Российских при Московском
университете



1
Андрей Рублев
Орел
Символ евангелиста Иоанна
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.



2
Андрей Рублев
Ангел
Символ евангелиста Матфея
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.



3
Андрей Рублев
Евангелист Матфей
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.

4
Лев
Символ евангелиста Марка
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.



5
Андрей Рублев
Евангелист Марк
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.



6.
Телец
Символ евангелиста Луки
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.



7
Андрей Рублев
Евангелист Лука
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.



ѿ НАЧАЛЪ БЪ СЛОВО
 И СЛОВО БЪ СЪ БОУ И
 БЪ БЪ СЛОВО : СЕБЪ
 НЕКОННЫ СЪ БЪ
 СЛУЖАБЫ И СЛ
 И СЕ ПЕТО, НИ ТЪ ЖЕ
 БЫ. ЕЖЕ БЫ : БЪ ТО
 СЪ ЖИВЪ БЪ И ЖИВЫ
 ТЪ БЪ БЪ У А К Ш Н БЪ
 БЪ ТЪ Д ТЪ СЪ В Т И С А,
 Н ТЪ А Л Е Г О Н О Б Е Л ТЪ
 М Т А КЪ П О С Л А Н Ъ Ш Б А,
 И Д А Е Л О У І О А Н Н Ъ :
 СЪ П Р И Н Д Е ВЪ СЪ ВЪ Т Е ЛЬ
 С Т В О. Д А СЪ Т Е ЛЬ СЪ БОУ
 Е ТЪ О СЪ БЪ ТЪ. Д А В Е И
 БЪ Р О У Ц А Л О У И Д А ЛЪ : П Е
 СЪ ТЪ А СЪ ВЪ, И Д А СЪ БЪ
 Т Е ЛЬ С Т В О У Е ТЪ О СЪ ВЪ
 ТЪ : БЪ СЪ ВЪ Н Е Т И Н Ъ
 Н Ъ И, И Ж Е П Р О СЪ ВЪ Ш А
 Е ТЪ В Е С Я К О Г О У А К С А Г Р А
 Д О У Ц А Г О ВЪ Д А И Р Ъ : ВЪ
 Д А И РЪ БЪ ТЪ. И Д А И РЪ БЪ ТЪ



8, 9
 Андрей Рублев
 Еммануил в силах и заставка
 Евангелие Андроникова монастыря
 Начало XV в.



ДЕВІАНЪ ПИДЕ ТЕМНИЦѢ БИТЬСЯ
 УТВѢДІА ИСТИНЬ СЕДІКІТШАСА ВЕР
 КЪ ОБНУЛЕНІЮ АНДІЕ НЕСІКІШЬШ
 Ѡ ПИЛОПИДН САННІА ПСА Ѡ ВЕ
 АДѢМНЪ ТИВЕІО ИСАМЪ СЕНДИДХЪ
 ГИ ПОВЕДХЪ ИСТИВІ СТЫМЪ ТЕСЕМЪ ШЪ
 ИСАМЪ ПИДЪ ПИМА БІАКІМЪ КІГИМЪ ПІ
 ШПЕМЪ ДЪСЕМЪ ПЬ ПІАЕМЪ БЫСТА
 ИСАТЪ И ПОЛНІА БЪ ГЛА ТИСОМЪ ШЪ П

ПНЕ А ПІАИ:



ДЕВІАНЪ ПИДЕ ТЕМНИЦѢ БИТЬСЯ
 УТВѢДІА ИСТИНЬ СЕДІКІТШАСА ВЕР
 КЪ ОБНУЛЕНІЮ АНДІЕ НЕСІКІШЬШ
 Ѡ ПИЛОПИДН САННІА ПСА Ѡ ВЕ
 АДѢМНЪ ТИВЕІО ИСАМЪ СЕНДИДХЪ
 ГИ ПОВЕДХЪ ИСТИВІ СТЫМЪ ТЕСЕМЪ ШЪ
 ИСАМЪ ПИДЪ ПИМА БІАКІМЪ КІГИМЪ ПІ
 ШПЕМЪ ДЪСЕМЪ ПЬ ПІАЕМЪ БЫСТА
 ИСАТЪ И ПОЛНІА БЪ ГЛА ТИСОМЪ ШЪ П

ПНЕ А ПІАИ:
ПІАИ А ПІАИ:

10, 11
 Листы с текстом и инициалами
 Евангелие Хитрово
 Конец XIV в.



12—15
Листы с текстом и инициалами
Евангелие Хитрово
Конец XIV в.





16, 17
Андрей Рублев
Спас
Около 1394



18
Андрей Рублев
Архангел Михаил
Около 1394



19
Даниил Черный
Апостол Павел
Около 1394



20
Андрей Рублев
Шестичастная икона
Конец XIV в.





22
Андрей Рублев
Единоборство Иакова с ангелом
Клеймо иконы «Архангел Михаил
в деяниях»

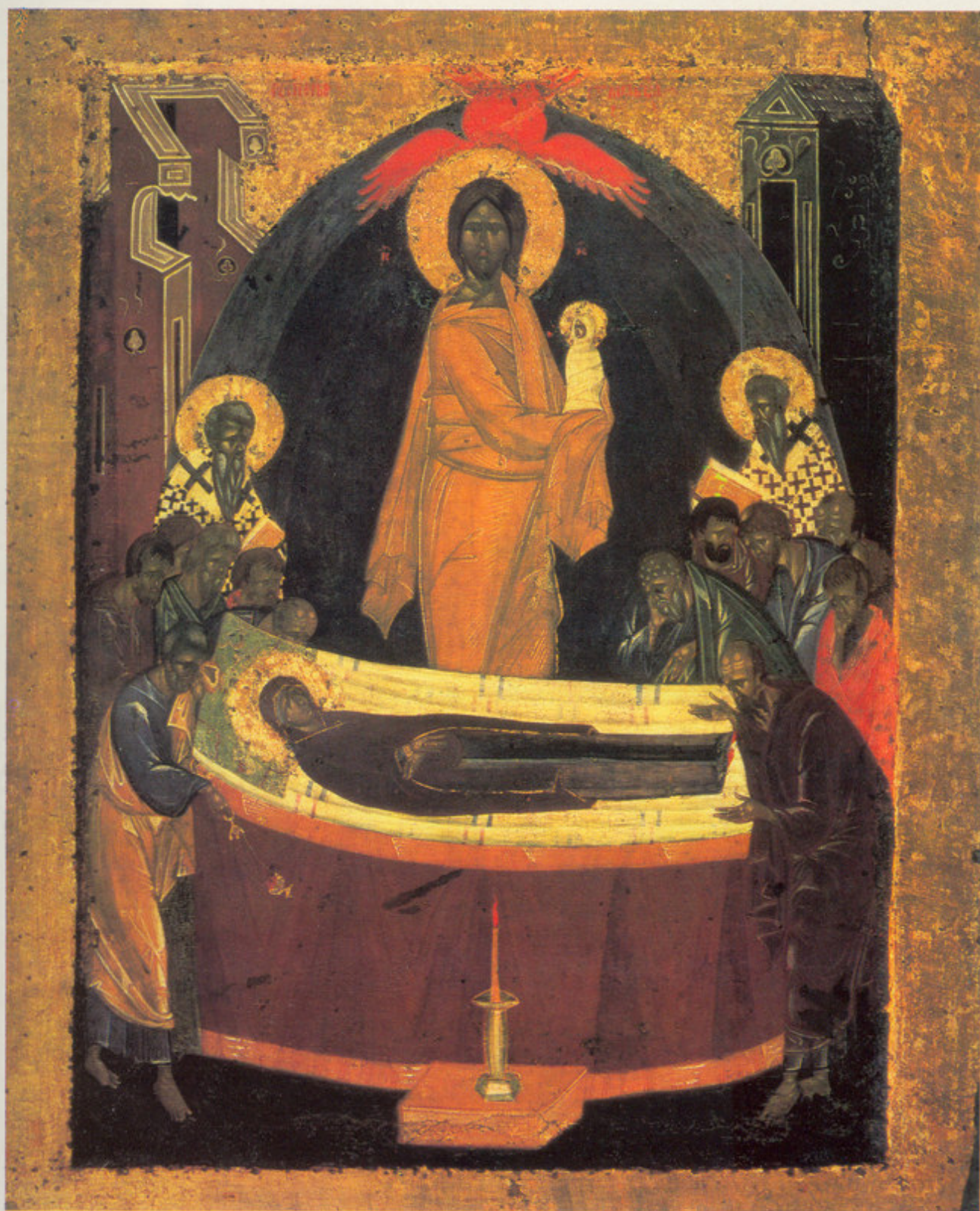


23
Симон Ушаков
Архангел Михаил
1676

21
Андрей Рублев и
Даниил Черный
Архангел Михаил в деяниях
1399



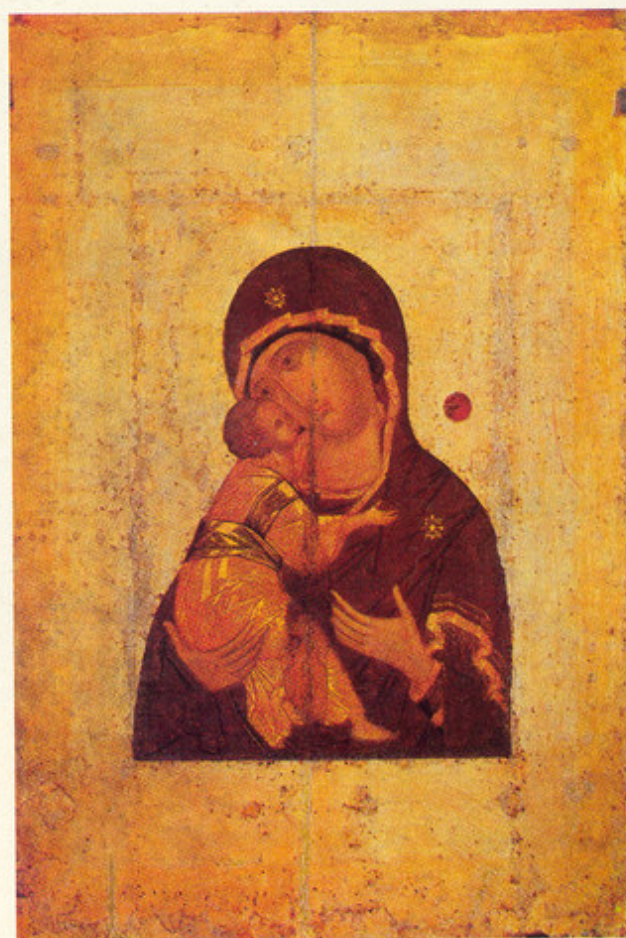
24
Даниил Черный
Богоматерь Донская
Около 1390



25
Феофан Грек
Успение
Оборот иконы «Богоматерь Донская»



26
Даниил Черный
Благовещение
Конец XIV в.



27
Андрей Рублев
Богоматерь Владимирская
1380-е

Иван Рильский
 Деталь фрески церкви
 Петра и Павла в Тырново
 Около 1392



29
 Апостолы Петр и Павел
 Деталь фрески церкви
 Петра и Павла в Тырново
 Около 1392



30
 Князь Борис
 Деталь фрески церкви
 Петра и Павла в Тырново
 Около 1392



31
Архангел Гавриил
Деталь фрески церкви
Петра и Павла в Тырново
Около 1392

32
Голова Христа
Деталь фрески церкви
Петра и Павла в Тырново
Около 1392



33
Явление ангела Пахомию
Деталь фрески церкви
Петра и Павла в Тырново
Около 1392

34
Павел Фивейский
Деталь фрески церкви
Петра и Павла в Тырново
Около 1392





39
Голова апостола
Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново

40

Святитель Ерофей
Деталь фрески церкви Петра и Павла в Тырново
Около 1392



41

Голова Адама
Деталь фрески церкви Успения на Волотовом поле
Около 1380





42
Голова апостола
Деталь фрески
Сковородского монастыря



43
Андрей Рублев
Троица
Конец XIV в.





45
Андрей Рублев
Богоматерь
Деталь
1406



46
Даниил Черный
Спас в силах

44
Иконостас
Благовещенского собора
Московского Кремля



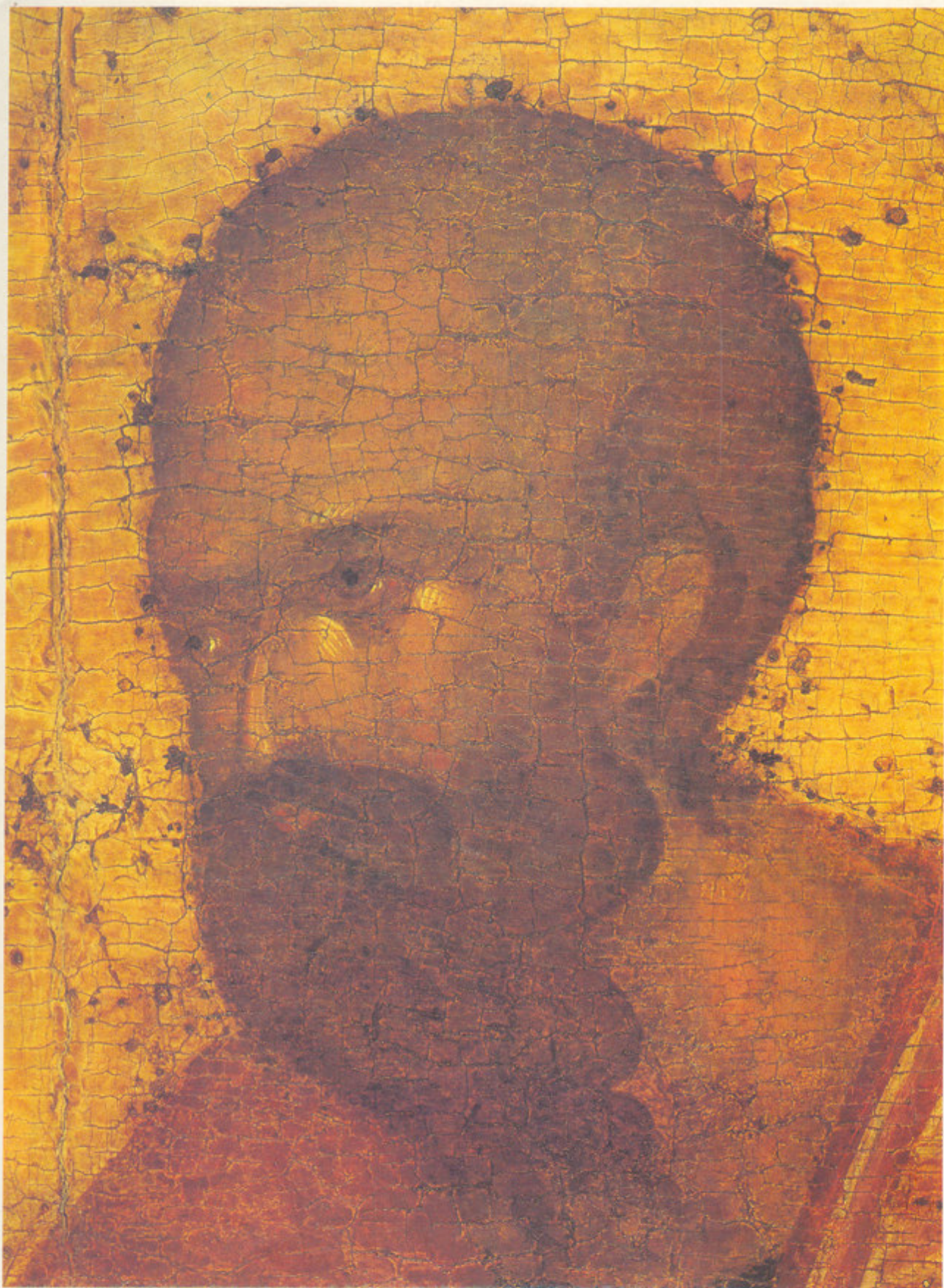
47
Андрей Рублев и
Даниил Черный
Апостол Петр.
1406

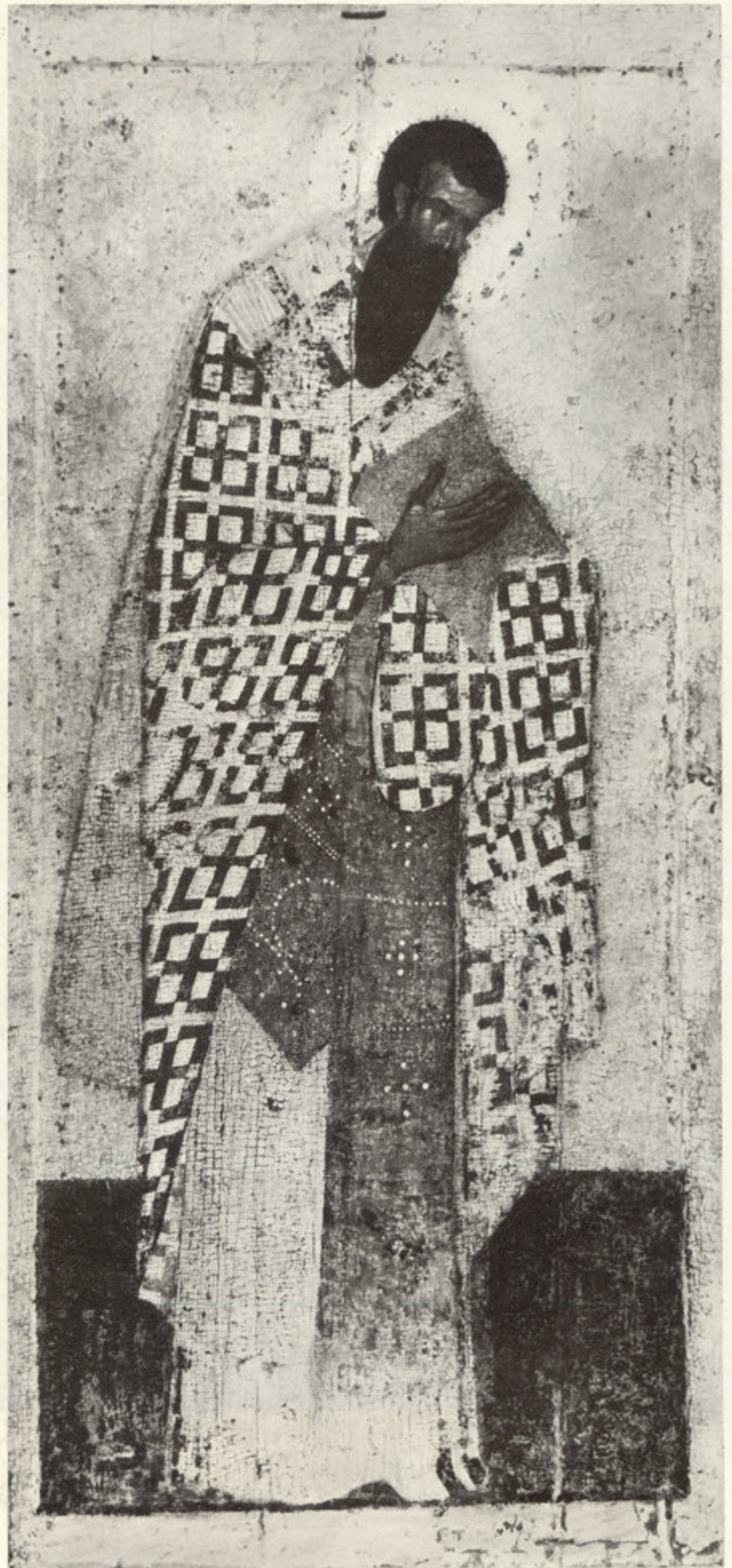


48
Даниил Черный
Апостол Павел
1406



49
Андрей Рублев и
Даниил Черный
Апостол Петр
Деталь







51, 52
Василий Великий
1406



53, 54
Иоани Предтеча
Начало XV в.





55
Архангел Михаил
1406

56
Дмитрий Солунский
Деталь
1406







57, 58
Архангел Гавриил
1406



59
Иоанн Златоуст
1406

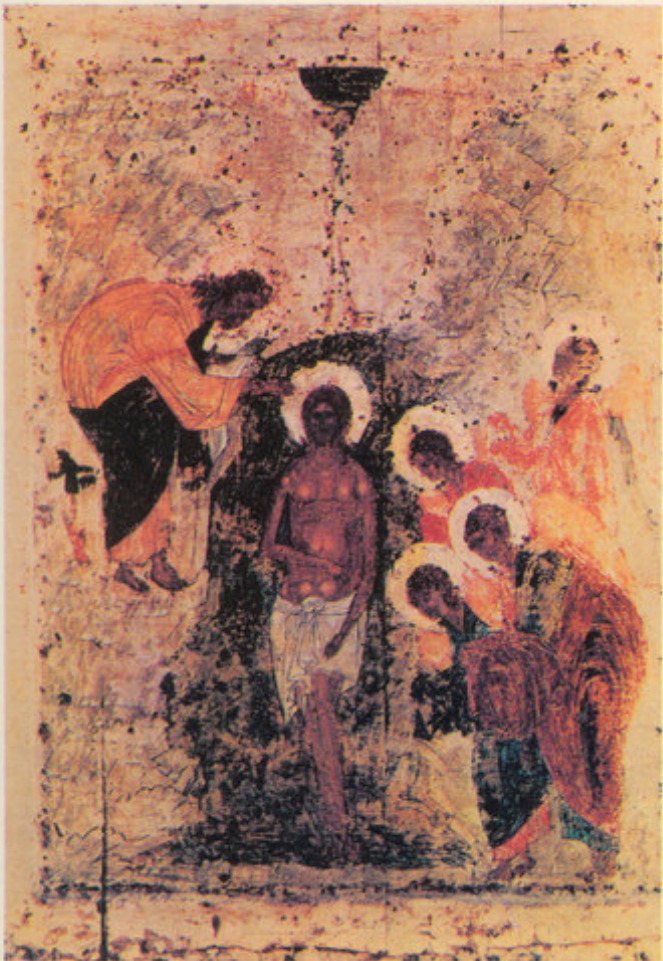
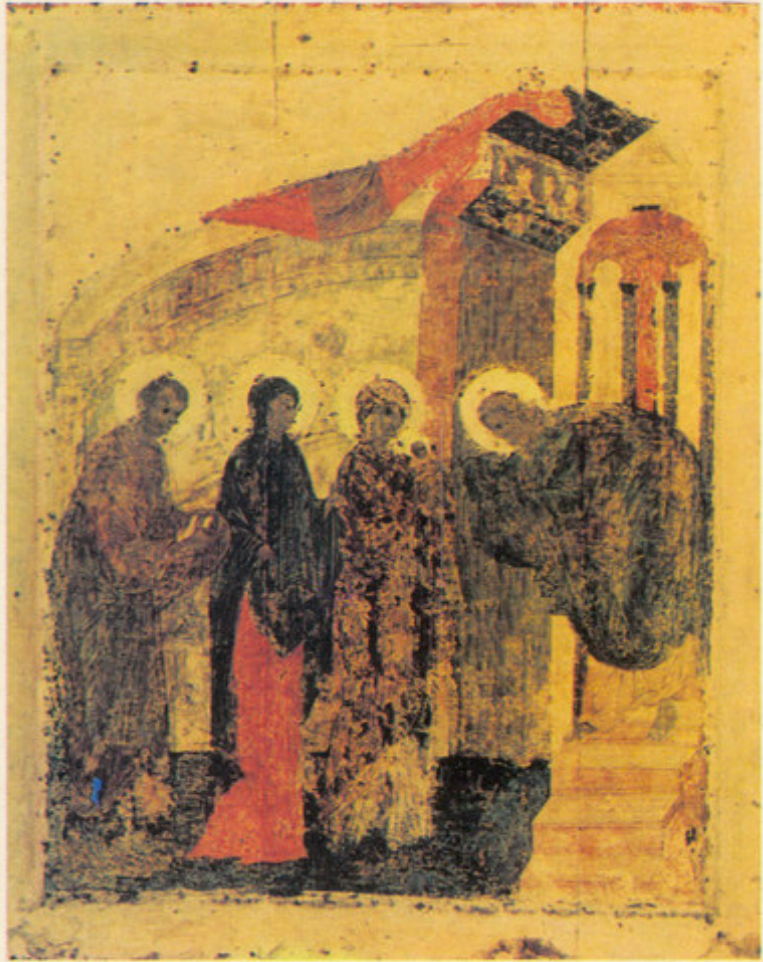




60, 61
Георгий
1406



63
Сретение
1406



64
Крещение
1406



65
Преображение
1406



66
Воскрешение Лазаря
1406

67
Вход в Иерусалим
1406



68
Тайная вечеря
1406



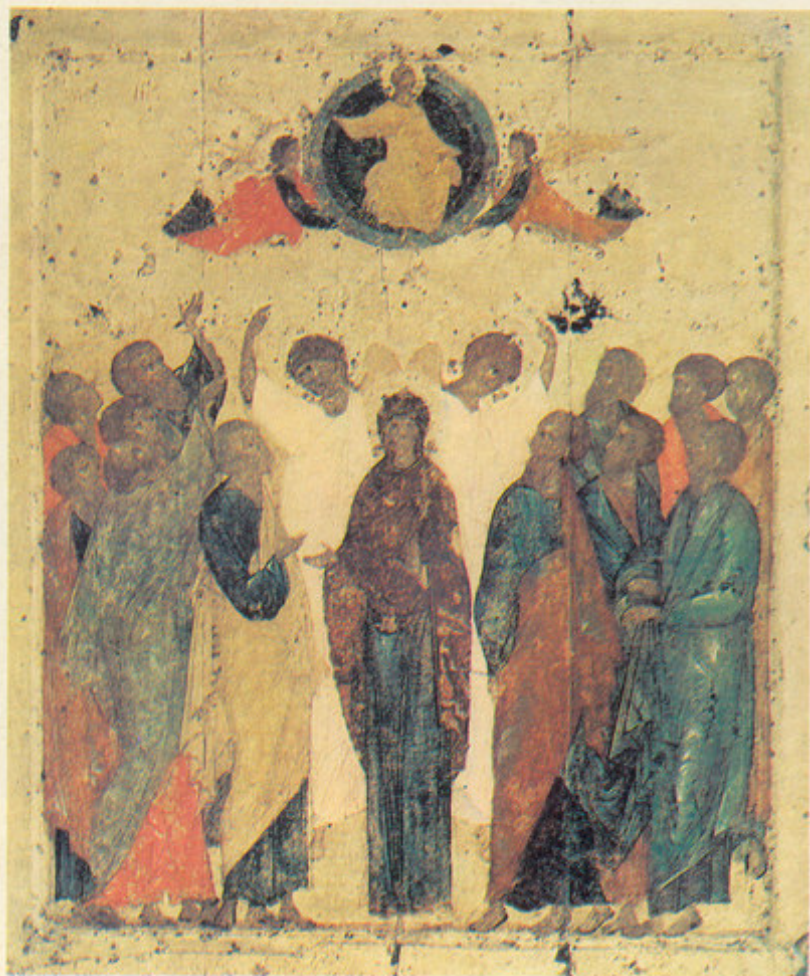
69, 70
Распятие
1406



71
Положение во гроб
1406



72
Вознесение
1406



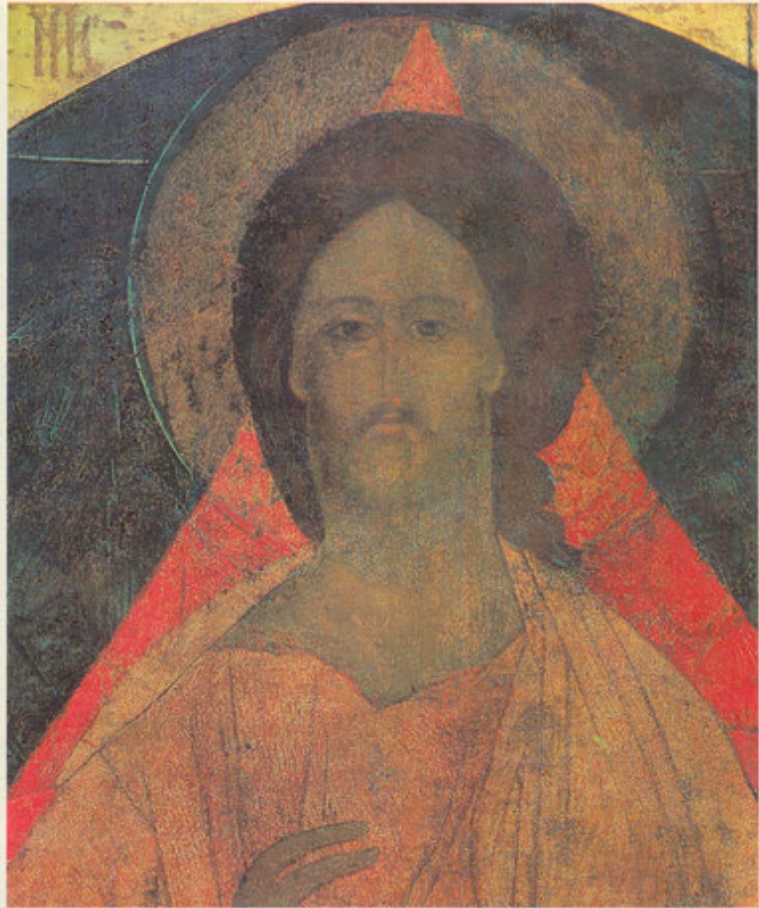


73
Сошествие Св. Духа
1406



74
Андрей Рублев
Спас в силах
Успенский собор во Владимире
1408

75, 76
Андрей Рублев
Спас в силах
Детали





77
Богоматерь
1408

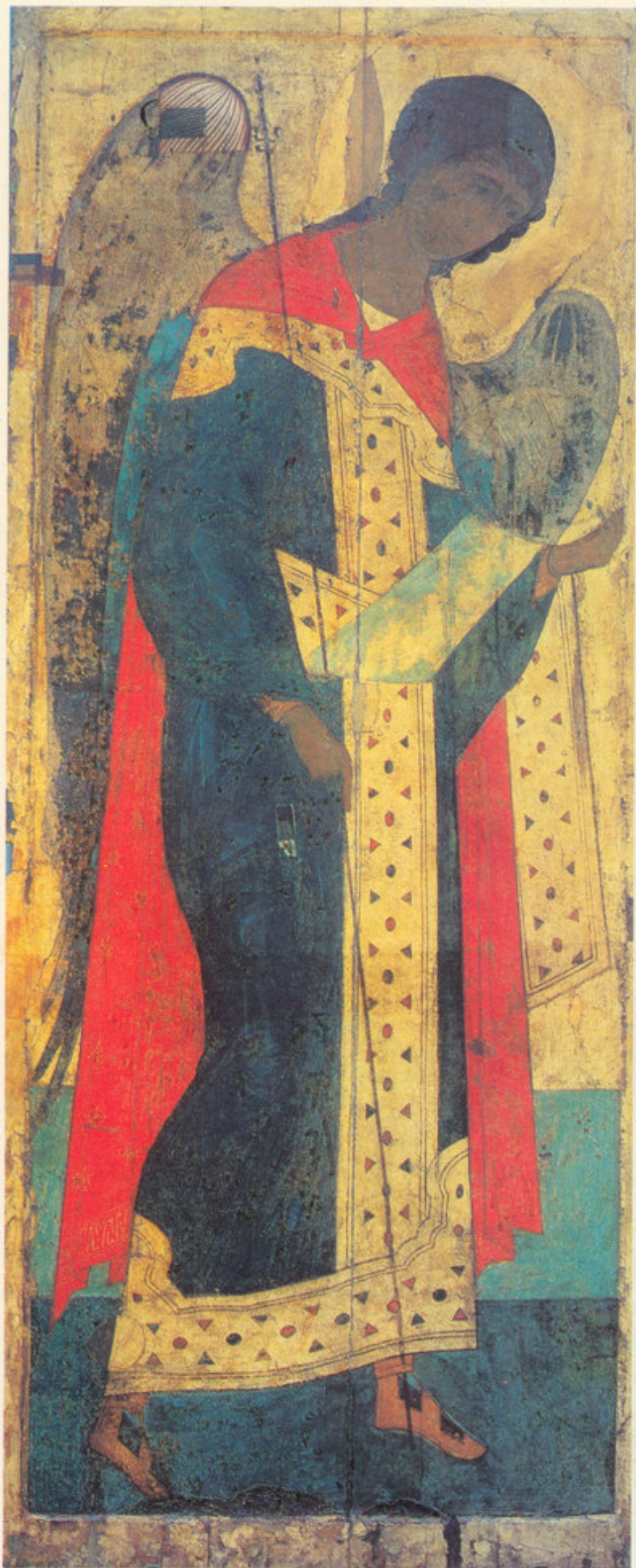
Музей
Искусств
Санкт-Петербург



78, 79
Даниил Черный
Иоани Предтеча
1408



ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ
ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ
ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ
ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ
ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ
ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ







83
Апостол Петр
1408



84
Апостол Павел
1408



85
Иоани Богослов
1408



86, 87
Андрей Рублев
Апостол Андрей
1408



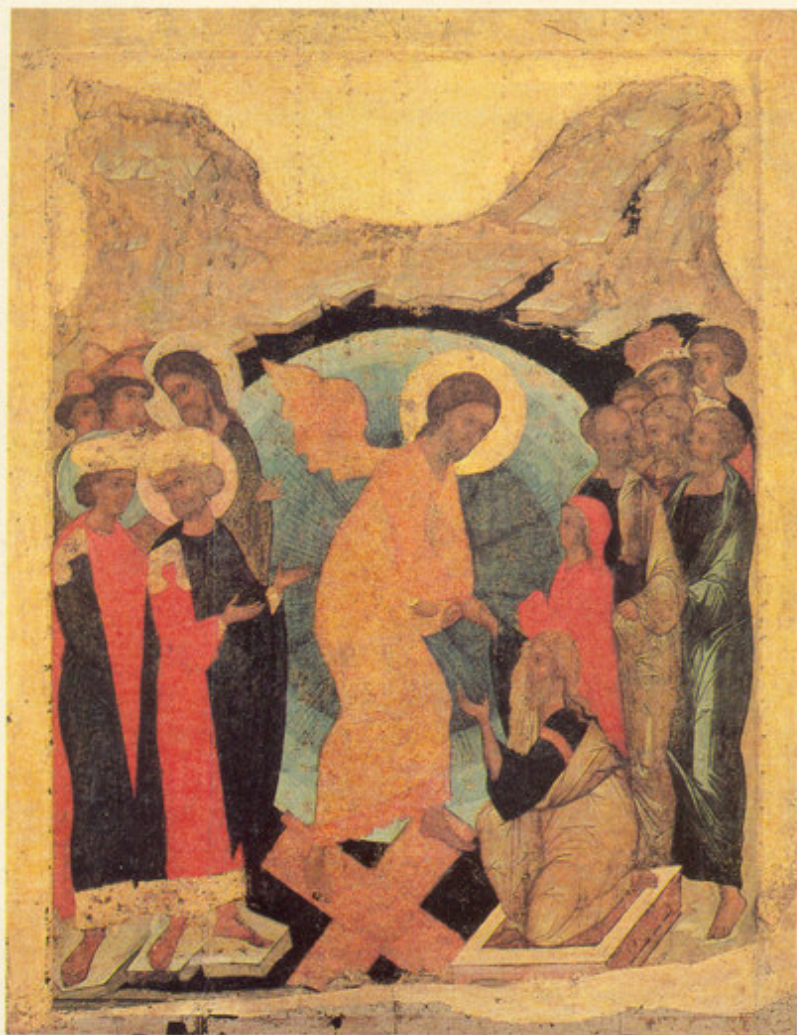


90
Иоанн Златоуст
1408



91
Благовещение
1408







95, 96
Вознесение
1408

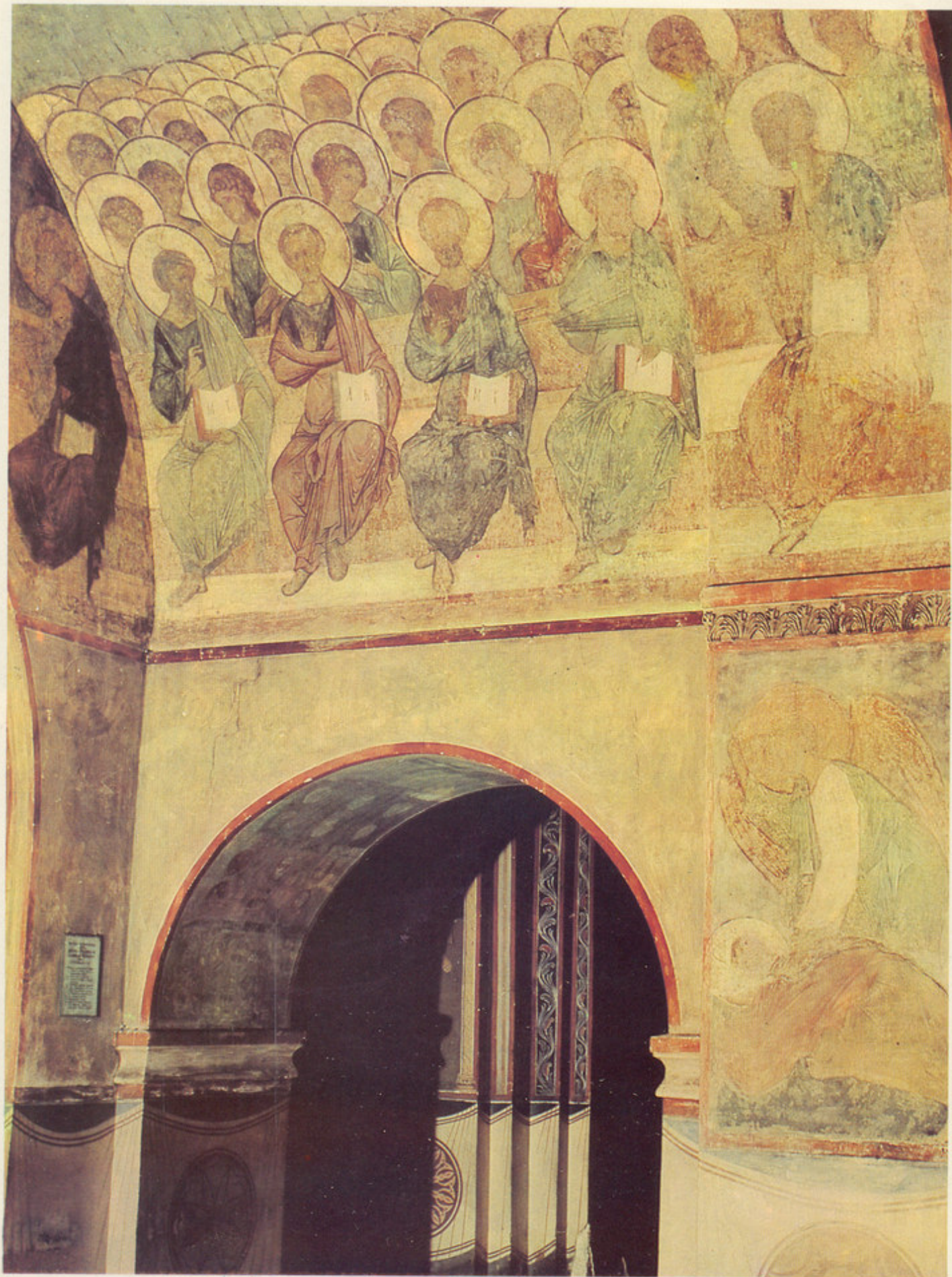
97
Андрей Рублев
Христос во славе
Роспись Успенского собора. Владимир
1408—1410



98
Ангел, держащий свиток неба
1408—1410









102
Апостолы и ангелы
1408—1410

103
Апостол Петр
1408—1410



101
Андрей Рублев
Страшный суд
1408—1410

104, 105
Евангелист Лука
1408—1410





107
Евангелист Матфей
1408—1410



106
Ангел
1408—1410





109
Иоанн Богослов
1408—1410

110
Апостолы
1408—1410



108
Страшный суд
1408—1410

111
Пророк Исаия
1408—1410



112
Царь Давид
1408—1410





113
Трубящий ангел
1408—1410





114, 115
Праведные жены
1408—1410



116, 117
Андрей Рублев
Апостол Петр ведет праведников в рай
1408—1410





118
Богоматерь на престоле с ангелами
1408—1410



119—122
Даниил Черный
Иаков, Исаак и Авраам в раю
1408—1410

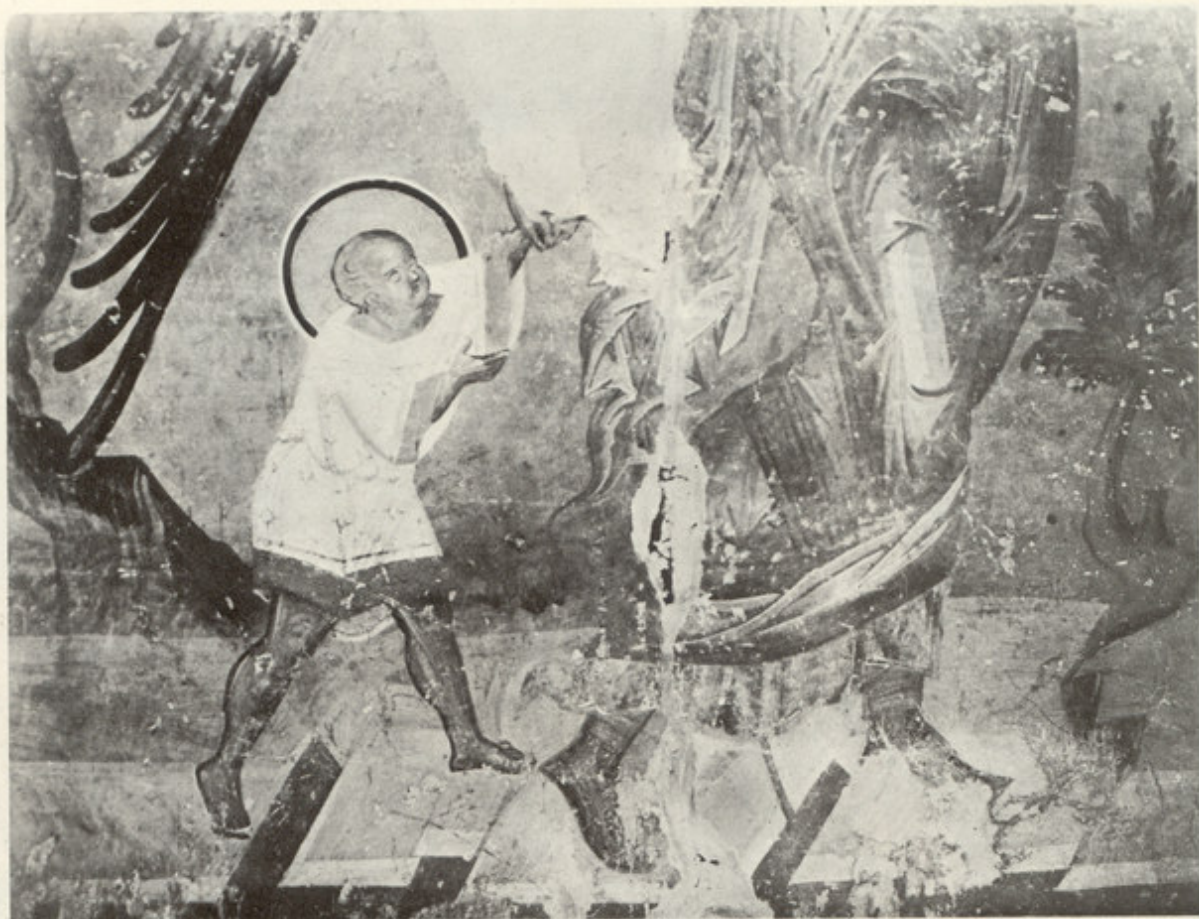








123
Макарий Египетский
1408—1410



124, 125
Даниил Черный
Младенец Иоанн Предтеча и ангел,
ведущий его в пустыню
1408—1410



126
Ангел из сцены «Благовестие Захарии»
1408—1410



127
Левая группа из сцены «Благо-
вестие Захарии»
1408—1410



128, 129
Андрей Рублев
Пророк Даниил
Фреска Успенского собора на
Городке. Звенигород
Около 1417

130
Аарон
Около 1417



131
Ева
Около 1417





132
Голова пророка
Около 1417



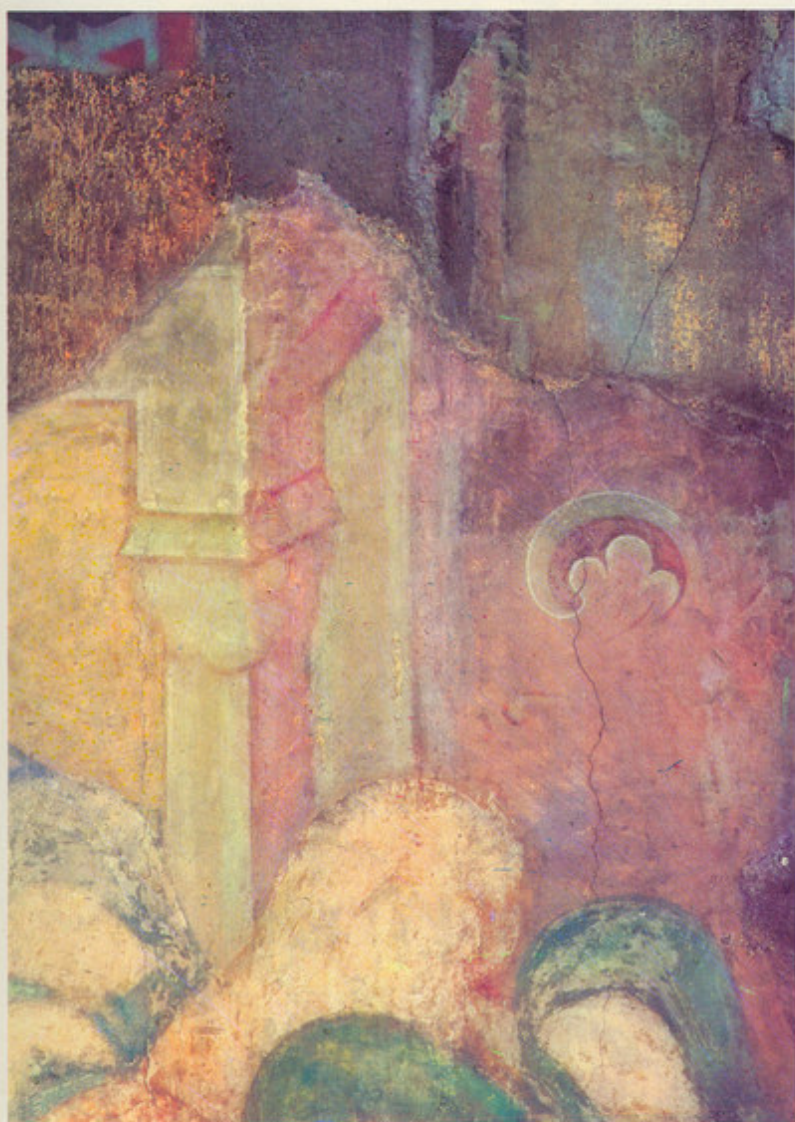
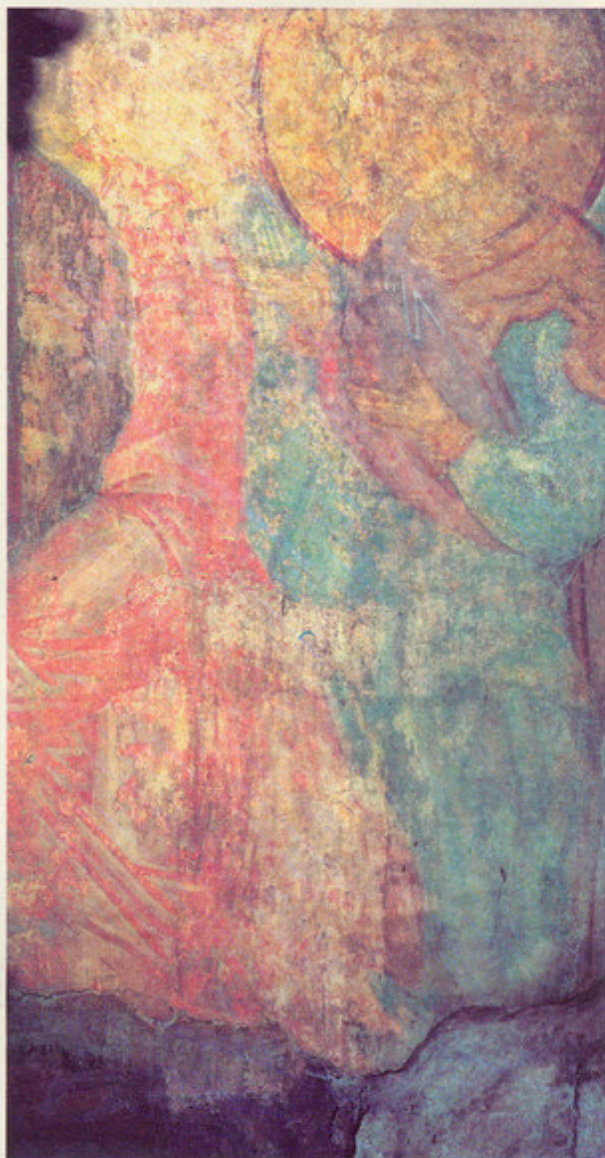
133
Праотец
Около 1417



134
Праотец
Деталь



135
Евангелист Иоанн
Около 1417



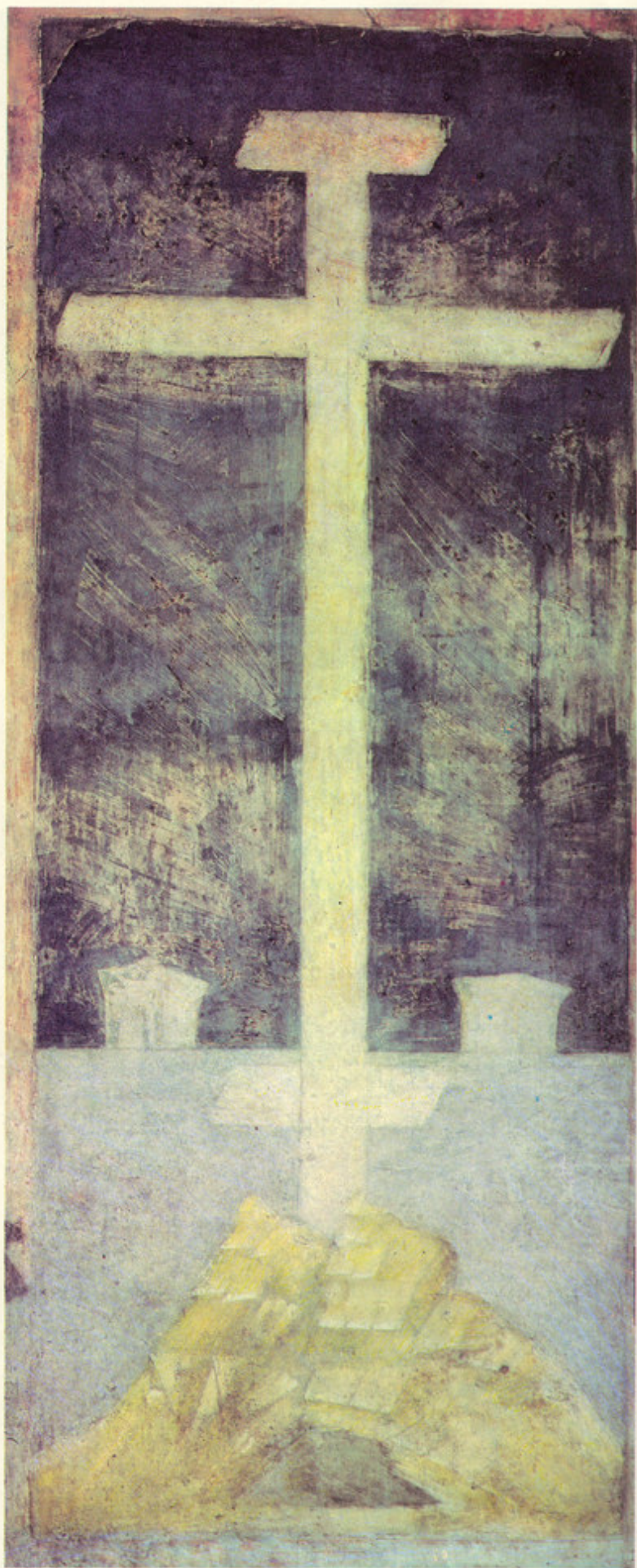
136, 137
Фрагменты композиции «Успение»
Около 1417







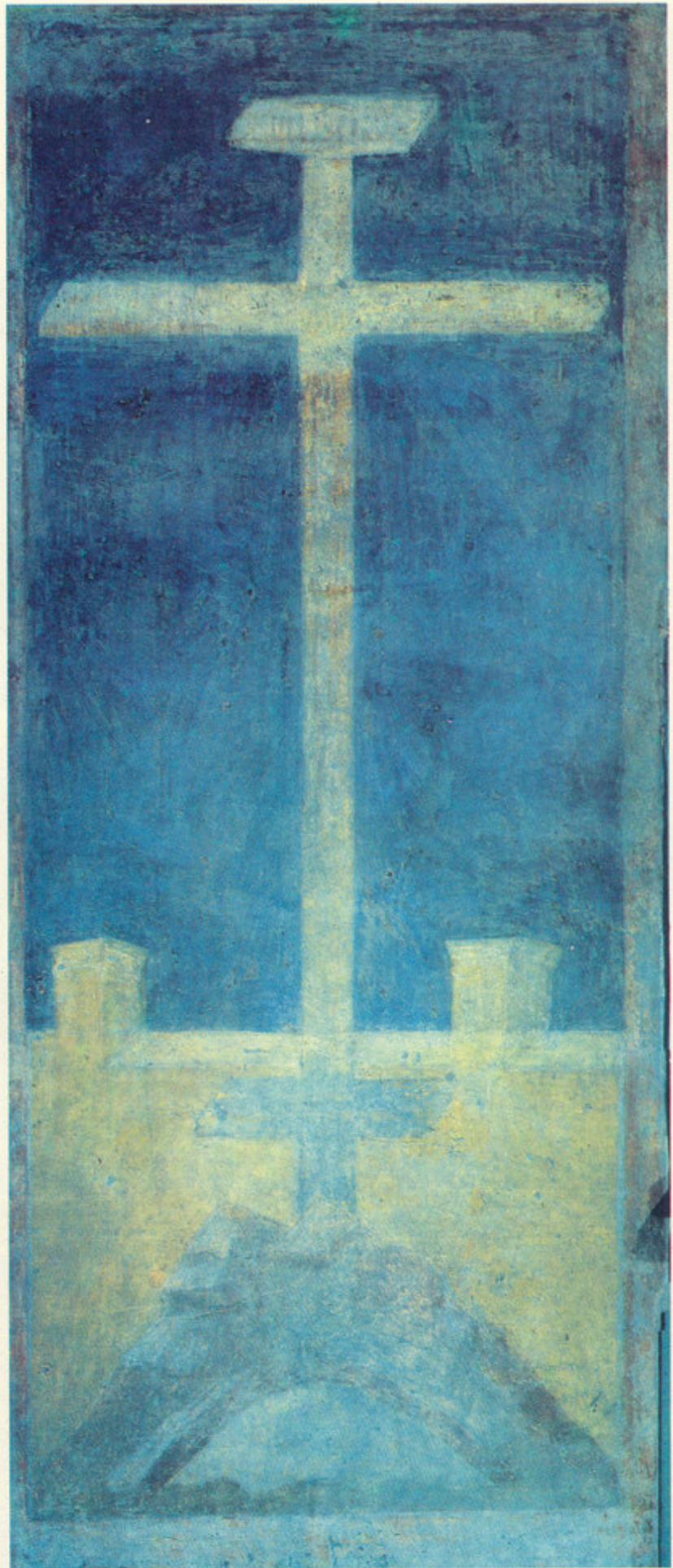




144
Триумфальный крест на Голгофе
Около 1417

145, 146
Флор
Около 1417

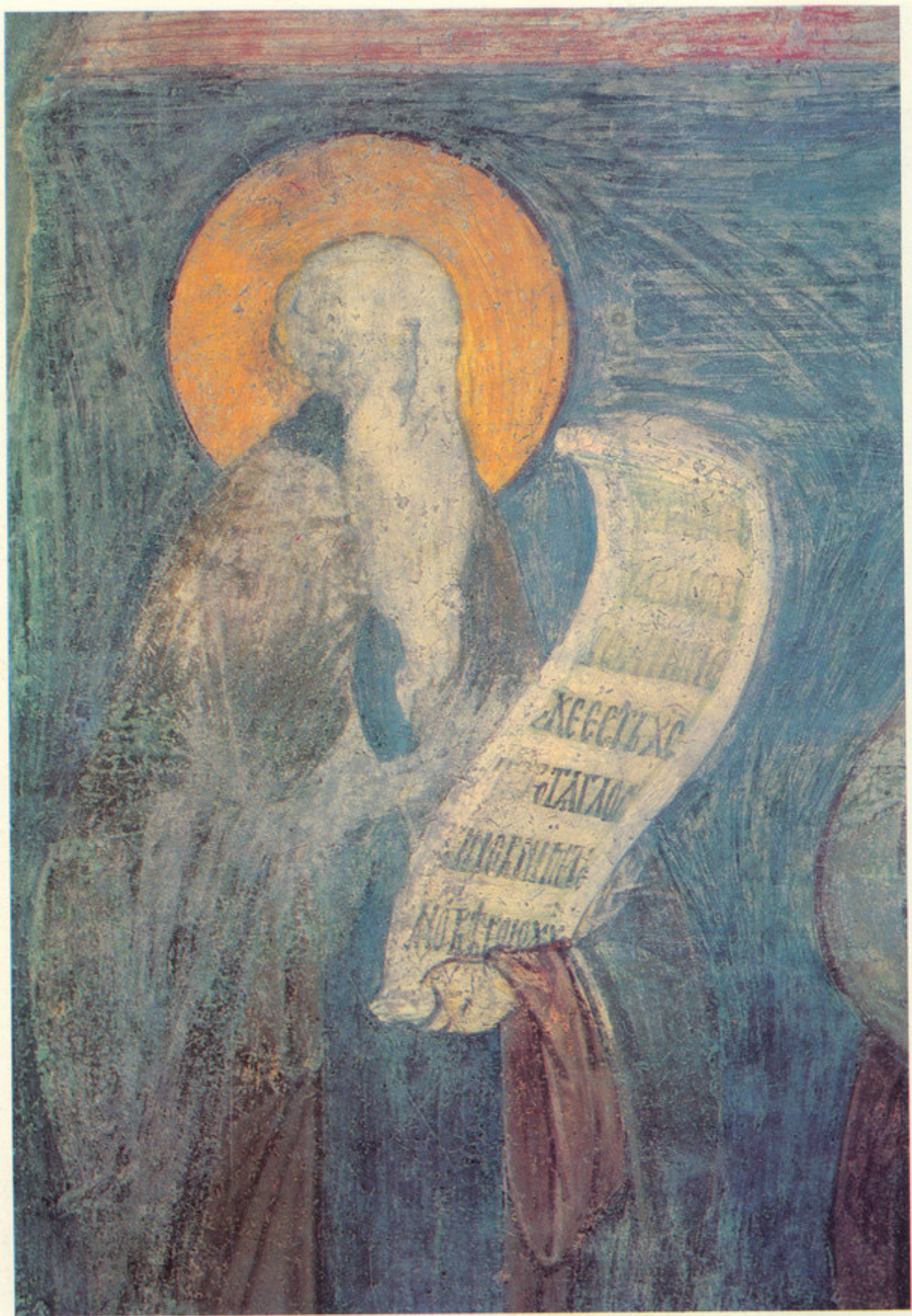




147
Триумфальный крест на Голгофе
Около 1417



148—150
Андрей Рублев
Беседа Варлаама
и царевича Иоасафа
Около 1417



ΧΕΡΣΙΧ
ΠΑΤΑΝ
ΑΥΟΑΠΙΤΕ
ΑΥΡΕΛΙΟΥΣ



151
Андрей Рублев
Лавр
Около 1417



152
Мученик
Около 1417





153
Преподобные
Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского
монастыря. Звенигород
Около 1420



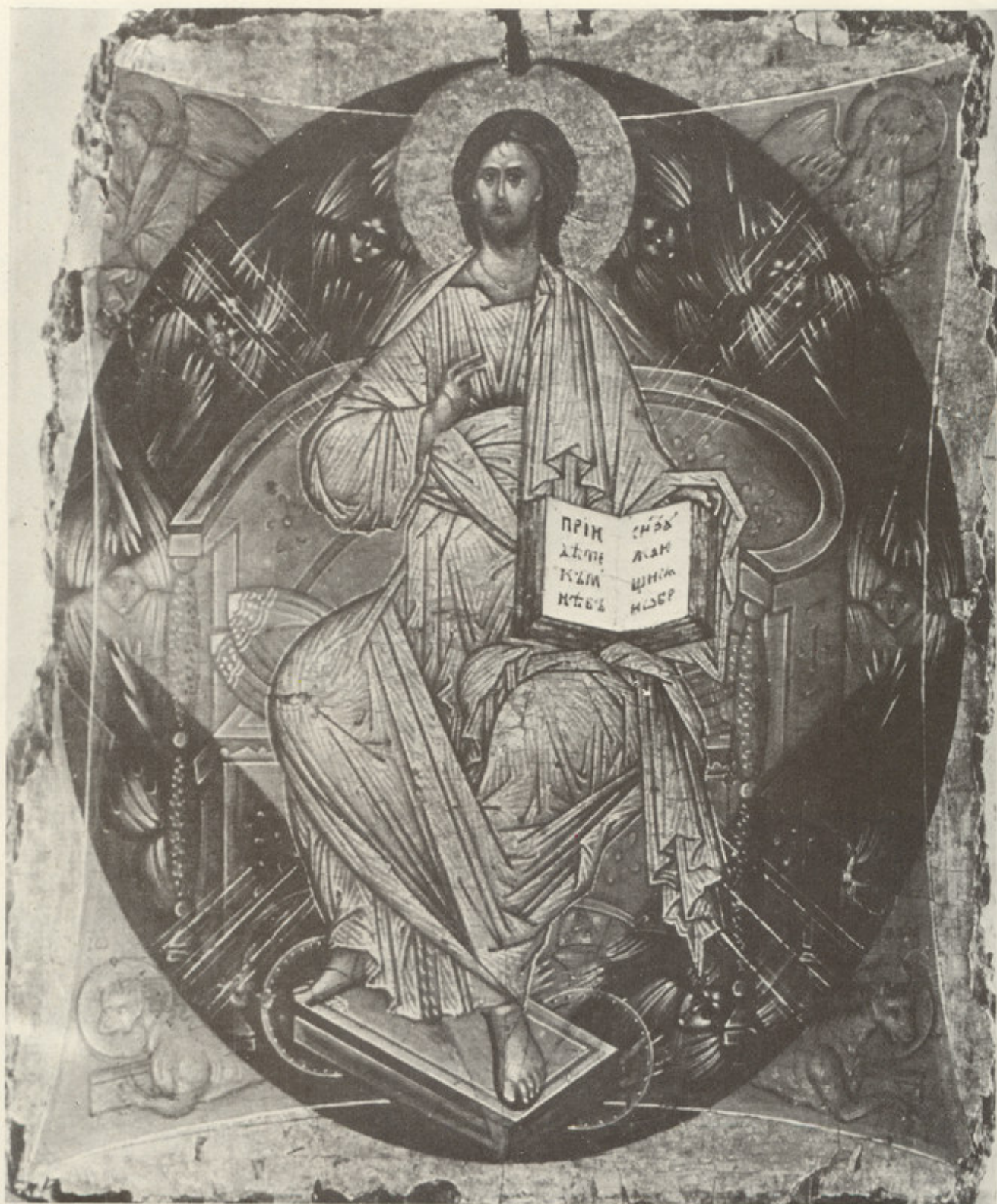
154
Антоний Великий
Около 1420



155
Павел Фивейский
Около 1420



156
Даниил Черный
Рождество Христово
1410—1415



157
Андрей Рублев
Спас в силах
Около 1411



158.
Андрей Рублев
Спас в силах
Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры
1425—1427

159, 160
Даниил Черный
Богоматерь
1425—1427





161, 162
Даниил Черный
Иоанн Предтеча
1425—1427



163
Архангел Михаил
1425—1427



164
Архангел Гавриил
1425—1427



165
Апостол Петр
1425—1427



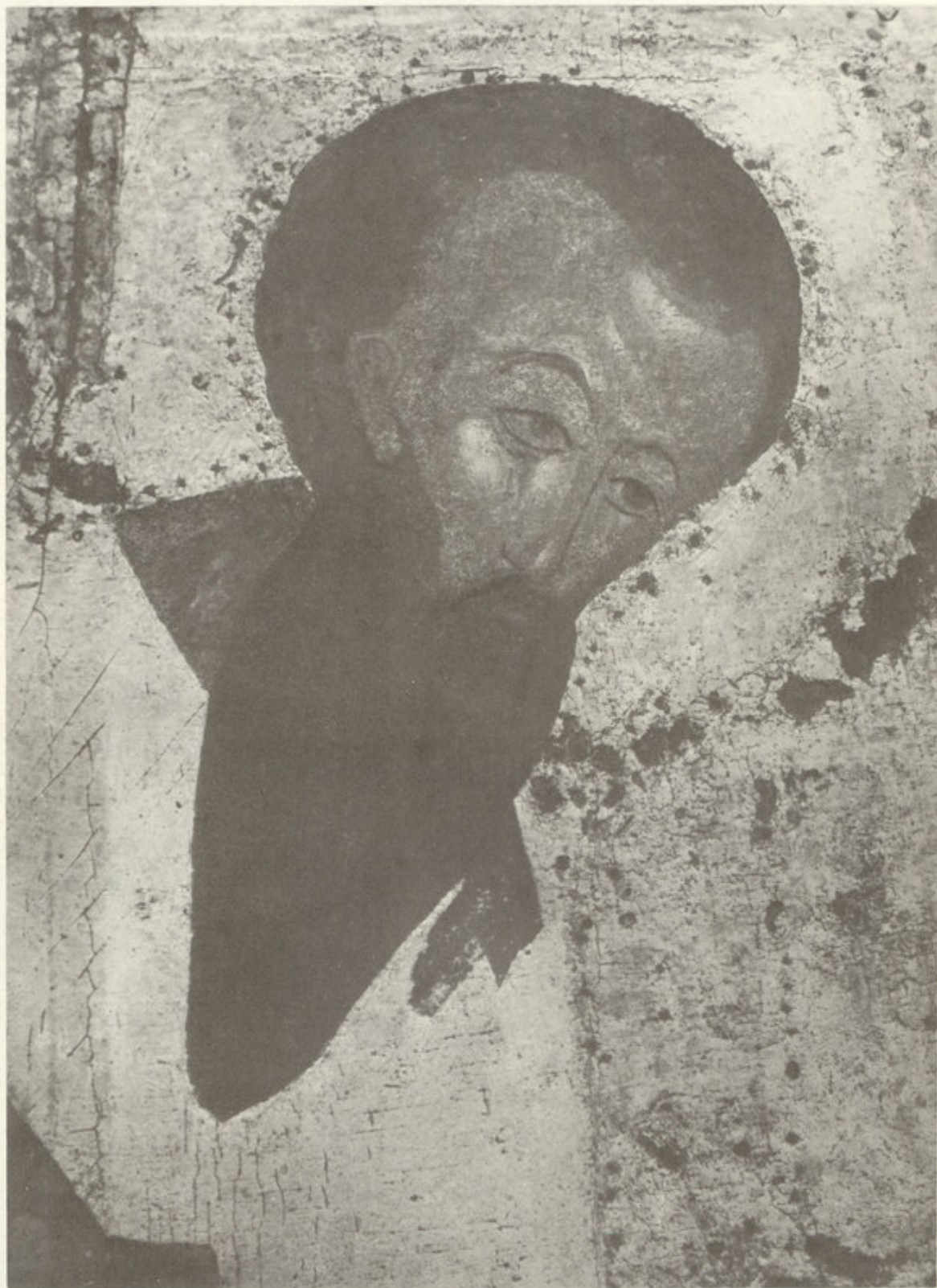
166
Андрей Рублев
Иоанн Богослов
1425—1427



167
Андрей Рублев
Апостол Андрей
1425—1427



168
Даниил Черный
Апостол Павел
1425—1427



169
Василий Великий
1425—1427



170
Иоанн Златоуст
1425—1427

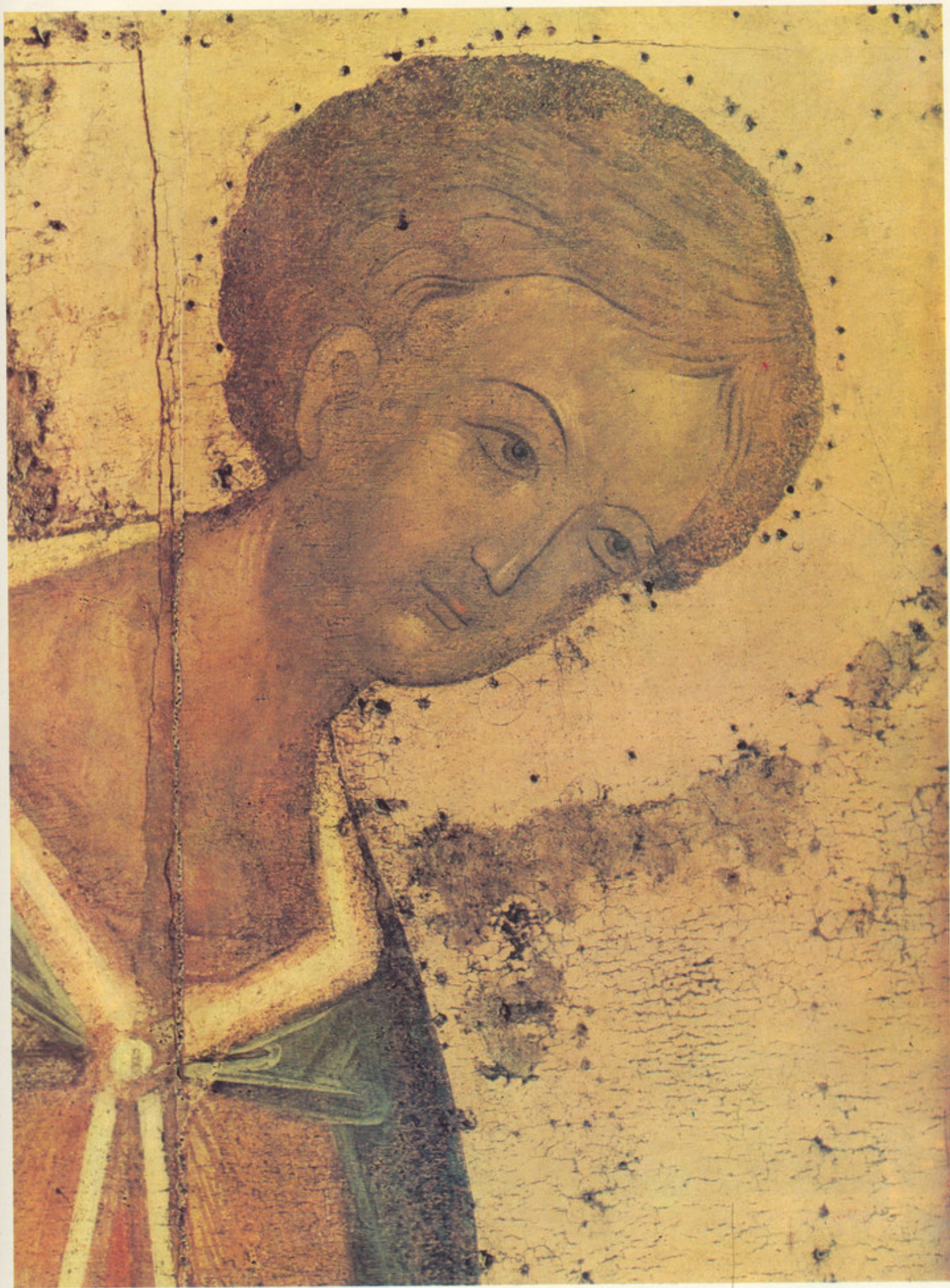


171, 172
Николай Чудотворец
1425—1427





173, 174
Дмитрий Солунский
1425—1427









180
Сретение
1425—1427



181
Крещение
1425—1427



182
Преображение
1425—1427



183
Вход в Иерусалим
1425—1427





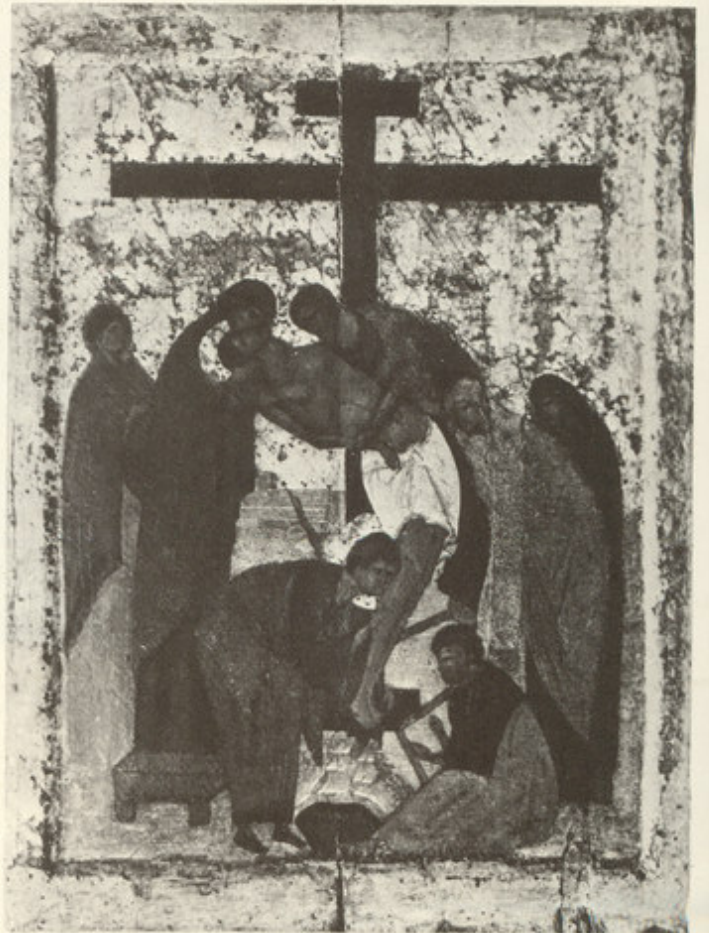
185
Тайная вечеря
1425—1427



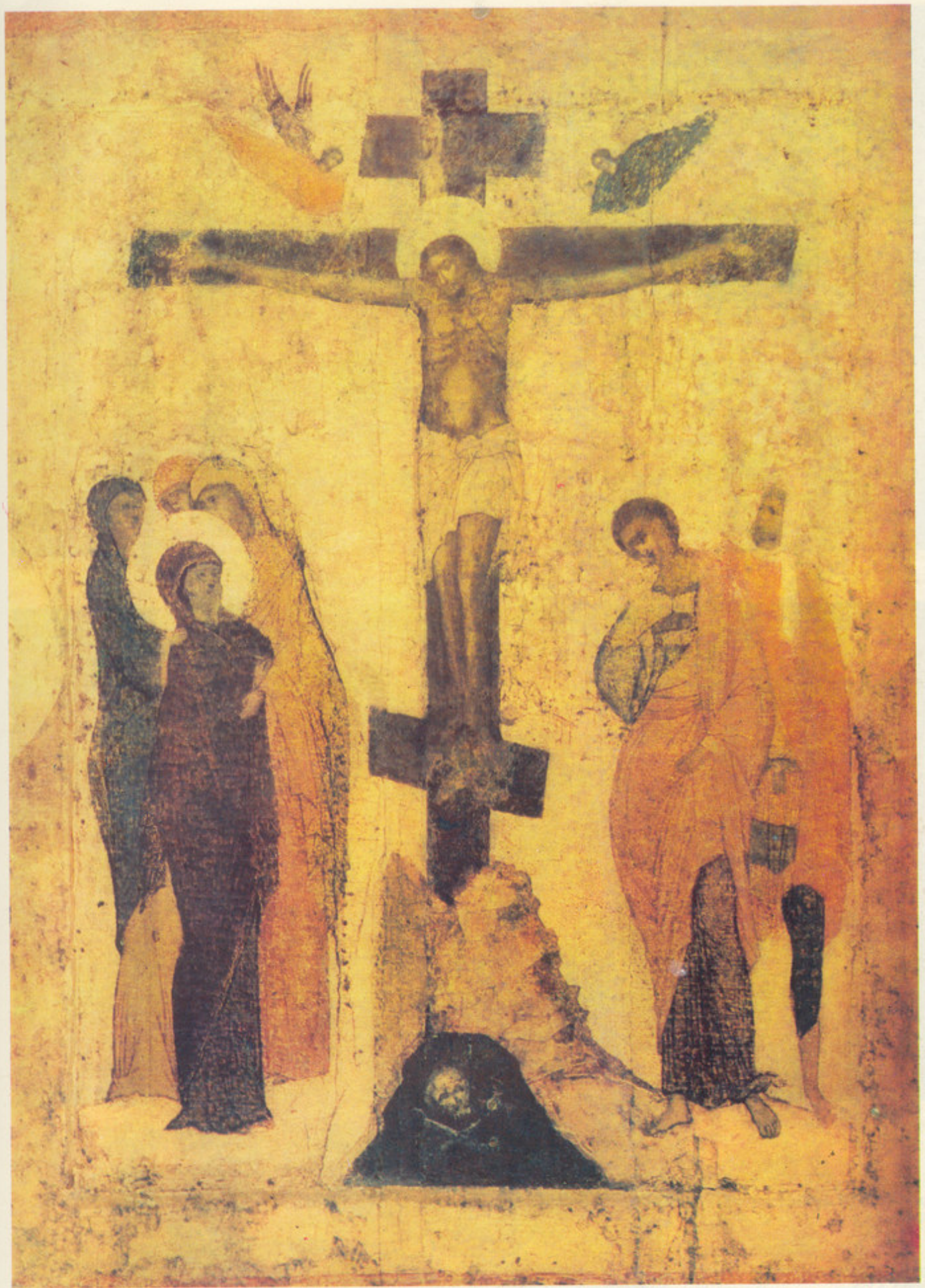
186
Причащение хлебом
1425—1427



187
Причащение вином
1425—1427



188
Снятие со креста
1425—1427





190
Пророки Моисей и Давид
Середина XV в.

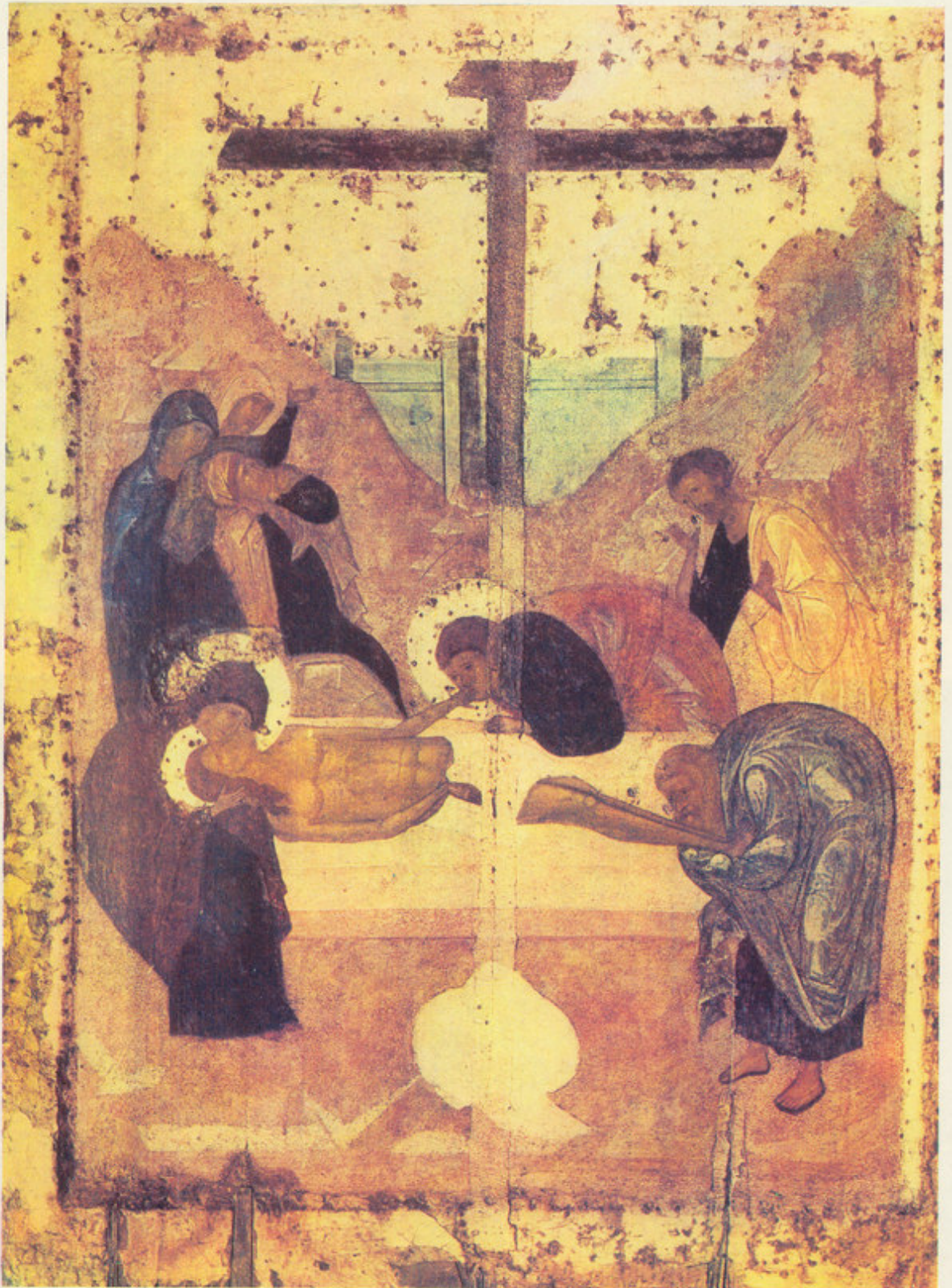
191
Пророки Соломон и Исаия
Середина XV в.



192
Явление ангела женам мироносицам
1425—1427



193
Вознесение
1425—1427



194
Положение во гроб
1425—1427



195
Сошествие во ад
1425—1427



196
Христос во славе
Икона из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря
Около 1440, поновления — 1497



197, 198
Успение
1420-е

