



УДК 75.046:246

*Дудочкин Б.Н.*

**АНДРЕЙ РУБЛЕВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ  
(Часть 1)**

**Аннотация.** Краткий очерк жизни и творчества великого русского иконописца Андрея Рублева (около 1360 – около 1430). Творчество Рублева — не только абсолютная вершина культуры средневековой Руси, но и достойное завершение всей истории развития византийской живописи. В статье рассматривается ряд дискуссионных моментов, связанных с биографией и интерпретацией наследия художника.

**Ключевые слова:** Андрей Рублев, история древнерусского искусства, иконопись, христианская иконография.

*Светлой памяти моего безвременно ушедшего друга  
Леонида Алексеевича Молчанова  
(25.08.1956 – 29.12.2013)*

Центральное место в культуре русского Средневековья занимает наследие Андрея Рублева. Едва ли не впервые русское искусство породило художника такого масштаба и оригинальности, что его творчество не находит – как это было ранее – равнозначных параллелей в современном ему византийском и южнославянском искусстве XIV–XV веков.

Андрей Рублев жил и работал в эпоху начавшегося объединения русских земель в борьбе с главным врагом – монгольским игом. Огромную роль в подъеме национального самосознания сыграла грандиозная по средневековым меркам Куликовская битва 1380 года – победа, которая окончательно утвердила авторитет Москвы как центра возрождающегося русского государства.

Рост политического могущества Москвы сопровождался активным развитием общественной и культурной жизни, ставшим одним из истоков формирования творчества Андрея Рублева.

Говоря о духовных основах творчества художника и о содержательной стороне его произведений, всегда упоминают преподобного Сергия Радонежского (1322–1392). Примером своей жизни преподобный Сергий утверждал в людях чистоту помыслов, твердость в укреплении веры и в противостоянии злу, любовь к ближнему и готовность к самопожертвованию. Конечно, произведения Андрея Рублева не являются прямой иллюстрацией заветов Сергия Радонежского или выражением каких-либо религиозно-философских течений, например, исихазма. Но в художественной форме он сумел воплотить высокое духовное состояние русского общества своего времени. Об этом хорошо сказал М.В.Алпатов: «Сергий сердцем чуял добро, Рублев узрел его очами» [1].

Сведения о жизни и творчестве Андрея Рублева крайне скудны, как, впрочем, и любого средневекового художника православного Востока. Целые десятилетия его долгой жизни окутаны для нас мраком. Мы не знаем, когда и где он родился, кто были его родители, была ли первая половина его жизни годами странствий, или он был коренным москвичом, когда и почему он постригся в монахи. Нам даже неизвестно мирское имя художника, так как Андрей – его второе, монашеское, имя. Поэтому он нередко кажется нам явлением полуполюгандарным. К этому следует прибавить, что современная «рублевская» мифология во многом порождена позитивистским стремлением ученых XX века дать ответы на все, в том числе заведомо нерешаемые вопросы, а также желанием некоторых авторов обязательно создать нечто сенсационное и оригинальное [2].

Конечно, история искусства может обойтись без ответов на эти и многие другие вопросы. События жизни Рублева, по-видимому, связаны с созданием его шедевров менее, чем у любого из художников эпохи Возрождения и Нового времени; они мало что дают для понимания его личных переживаний. Скорее о Рублеве можно сказать, что реальные факты его жизни – написанные им произведения.

Уже установлен основной круг памятников, на которые можно опереться при изучении творчества мастера. Критерии для определения авторства Рублева сейчас тоже более или менее ясны – это неразрывное единство в произведении образно-поэтического содержания, стилистической однородности и высочайшего художественного уровня (уровня гениальности). Но проблема этого единства еще далека от окончательного решения. Так, например, исследования последнего времени показали вариативность художественной манеры живописца в пределах одного комплекса, да и немалую творческую свободу древнерусских мастеров в целом. Один из важных атрибуционных вопросов – разделение рук Андрея Рублева и его учителя и друга Даниила.

Значительная часть связываемых с Рублевым произведений является плодом его неразрывного творческого союза с Даниилом. Разделить их руки не помогают ни технико-технологические исследования, ни глубокий стилистический анализ. Проведенное в 1990 и 2000 гг.

предварительное обследование ряда икон из разных частей троицкого иконостаса не выявило каких-либо различий в составе левкаса, красочных пигментов, санкиря, приемов письма и т.п. Лишь минимальные отличия в индивидуальном почерке и художественном темпераменте позволяют – но только гипотетически – наметить группу работ Даниила. Современная наука, в отличие от мнения И.Э.Грабаря [3], справедливо полагает, что цельность художественной манеры этих двух живописцев такова, что позволяет считать проблему разграничения их произведений столь же сложной, как и вопрос выделения рук Губерта и Яна ван Эйков в «Гентском алтаре».

Иногда кисти Рублева приписываются едва ли не все сохранившиеся московские памятники живописи классицистического направления конца XIV – начала XV в. Между тем, единственными «документированными» его работами являются росписи во Владимире 1408 г., росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря 1420-х годов, сохранившиеся в незначительных фрагментах, и, разумеется, икона «Троица» из Троице-Сергиевой лавры. Хотя самое раннее документальное свидетельство об авторстве Андрея Рублева в отношении этого произведения относится лишь к середине XVI в., его достоверность подтверждается полным стилистическим сходством между этой иконой и росписями 1408 г.

Художественная монолитность этих работ при некоторой неопределенности их датировок создает впечатление о Рублеве как о гениальном мастере, возникающем вдруг и навсегда, постоянно и одинаково совершенном. Однако творческое развитие художника выступает более определенно, если присоединить к вышеназванным произведениям звенигородские росписи, своей пространственностью и пластикой связанные с искусством XIV столетия более чем любая другая работа художника, иконы Звенигородского чина и миниатюры «Евангелия Хитрово», сопоставимые с живописью палеологовского «ренессанса», а также иконы из троицкого иконостаса, где преобладает уже линейно-ритмическое начало, которое станет определяющим в дальнейшем развитии московской живописи. Являются ли эти изменения отражением личного стиля (манеры) художника или, скорее, отражением тенденций общего развития византийско-русской живописи второй половины XIV – первой половины XV в. (или одного из ее течений)? Вместе с тем, говорить о глубокой художественной эволюции мастера вряд ли придется.

Интересный факт. С течением времени живописная техника мастера как бы упрощается, иногда даже создается обманчивое впечатление, что он теряет первоначальную техническую выучку. Если письмо икон Звенигородского чина по сложности вполне сопоставимо с иконами деисуса из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле конца XIV века работы византийского художника, то в письме личного в «Троице» и в иконах троицкого иконостаса значительно уменьшается количество моделирующих лессировочных слоев. Художник теперь пользуется минимумом приемов. Однако это обстоятельство мало влияет на художественный результат, благодаря фантастической виртуозности в смешении красочных пигментов в каждом красочном слое.

Время смерти Андрея Рублева и Даниила устанавливается более или менее определенно – около 1430 г., но даты их рождения известны гипотетически. Поскольку Жития Сергия и его преемника Никона, рассказывая о последних работах художников, сообщают, что они имели «почтенные седины» и были «в старости глубокой», а тогда такой старостью считали 70–80 лет, то дату рождения Андрея Рублева следует искать около 1360 года, а Даниила – около 1350 г.

О первом периоде жизни Рублева ничего не известно. С конца XIV века и до смерти его жизнь и деятельность связаны с Московской Русью, что, впрочем, не исключает версии о его немосковском происхождении. Возможно, он прибыл в Москву в начале 1390-х годов по инициативе митрополита Киприана (ок. 1330–1406), заботившегося о приглашении на Русь лучших мастеров.

По свидетельству преподобного Иосифа Волоцкого (†1515) учителем Андрея Рублева в художественном мастерстве был Даниил [4], о котором сохранилось еще меньше сведений, чем о его знаменитом ученике. Даниил был явно старше Андрея, но вряд ли эта разница превышала пять–десять лет. Неизвестно, где сам Даниил получил живописные навыки, где и когда он встретился с Рублевым, став для последнего не только учителем в художественном мастерстве, но и духовным единомышленником. Неизвестно, в каком художественном центре и мастерской началось обучение Андрея Рублева. Качество и техническое совершенство приписываемых Даниилу произведений – особенно самых ранних из числа известных – не оставляют сомнений в его выучке у первоклассных византийских мастеров (даже, может быть, за пределами Руси). Последнее предположение может быть распространено и на Андрея Рублева.

Как бы то ни было, но произведения Андрея Рублева демонстрируют уверенное владение им всей системой византийской художественной традиции. На его формирование оказали влияние классицистическое течение в византийской живописи XI–XII веков, традиции владимиросудальской живописи XII – начала XIII столетия и палеологовское искусство, к которому исторически он принадлежал.

Самое раннее документальное свидетельство о художнике содержит Троицкая летопись (не ранее начала 1420-х годов), которая под 1405 г. сообщает: «Той же весной начали расписывать церковь каменную, святое Благовещение, на великого князя дворе, не ту, которая ныне стоит. А мастерами были Феофан Грек иконник, да старец Прохор из Городца, да чернец Андрей Рублев, в том же году они и окончили роспись» [5]. Роспись 1405 г. просуществовала недолго, так как уже в 1415–1416 гг. Благовещенская церковь была полностью перестроена [6].

Из строк летописного известия можно извлечь следующую информацию. Поскольку прозвище (или прозвищное отчество) художника – «Рублев», то, стало быть, его отцом был человек по прозвищу Рубль. Последнее именование может свидетельствовать о его принадлежности к торгово-ремесленной среде, однако, учитывая новые данные об общественном положении некоторых древнерусских мастеров, нельзя также исключать возможности происхождения

Рублева из еще более просвещенных социальных слоев. Летописец говорит, что в 1405 г. Андрей Рублев был чернецом, то есть монахом. При пострижении мирское имя менялось на монашеское, а прозвище утрачивалось. Так как летописец счел нужным сообщить наряду с монашеским именем прозвище художника, то, стало быть, он постригся в достаточно зрелом возрасте (никак не менее 30–35 лет)[7], когда за ним уже успело закрепиться светское прозвище. Значит, он жил в Москве уже около 10–15 лет. Это подтверждается и тем, что в летописи подчеркивается немосковское происхождение Прохора, в отличие от Рублева. Наконец, летописец перечисляет художников явно в порядке старшинства по возрасту и, соответственно, опыту работы. Хотя Андрей Рублев был уже знаменит, но Феофан Грек и старец Прохор из Городца являлись более опытными и уважаемыми мастерами.

Выстроенная в конце XIV века Благовещенская церковь была маленьким бесстолпным одноглавым храмом, для росписи которого не было нужды приглашать трех мастеров, находившихся в полном расцвете творческих сил. Очевидно, заказ великого князя являлся почетной работой, для выполнения которой были избраны лучшие художники Московской Руси.

В летописном сообщении упоминается Городок (Городец). Почти наверняка это один из трех главных городов Нижегородско-Суздальского княжества, в 1392 г. вошедшего в состав великого княжества Владимирского, к тому времени слившегося с Московским. Между 1378 и 1390 гг. в Нижнем Новгороде работал Феофан Грек [8], который, вероятно, и познакомился здесь с Прохором. Можно предположить, что именно Феофан подбирал мастеров для ответственной работы.

Использование летописцем в отношении Андрея Рублева термина «чернец» свидетельствует о небольшом монашеском стаже мастера. Вероятно, художник принял постриг незадолго до 1405 г., условно, на рубеже веков. Где был пострижен Андрей Рублев? Существуют три точки зрения по этому вопросу.

Широко распространено мнение о постриге художника в Троицком монастыре. Но эти сведения содержатся только в «Сказании о святых иконописцах» и в «Книге глаголемой описание о российских святых» конца XVII – начала XVIII в. – памятниках поздних, компилятивных и малонадежных. Эта информация не подтверждается совокупностью доступных нам источников, в первую очередь, наиболее достоверными документами XV – начала XVI в., а также лаврскими свидетельствами.

Недавно была выдвинута гипотеза о начале монашеского пути художника в Симоновом монастыре. Она опирается на сообщение двух источников середины XVI в. о принадлежности двух произведений кисти Андрея Рублева выходцам из этой обители, а также на факт весьма вероятного существования на рубеже XIV–XV вв. в этом монастыре значительной художественной мастерской, в отличие от Троицкого и Спасо-Андроникова монастырей. Это позволило создать автору данной гипотезы красивую, но маловероятную версию о прямой

преемственности московского иконописца Дионисия от Андрея Рублева через посредство старца Симонова монастыря Митрофана – мифического ученика Рублева, но действительного учителя Дионисия [9].

Согласно третьей точке зрения, которая подтверждается основным комплексом источников, художник был пострижен в находившемся под митрополичьей юрисдикцией Спасо-Андрониковом монастыре, основанном, вероятно, в 1358–1359 гг. Иосиф Волоцкий прямо указывает, что Андрей Рублев и Даниил были монахами Андроникова монастыря, а несколько ранних редакций Жития Сергия Радонежского называют второго игумена этой обители Савву духовным наставником Андрея. На это свидетельство первым обратил внимание Б.М.Клосс [10], но его достоверность могла выглядеть не бесспорной, так как само существование особой (III по Б.М.Клосу) редакции Жития Сергия Радонежского, представленной всего лишь двумя списками первой половины XVI века, признается далеко не всеми специалистами. Недавно нами было обнаружено, что эти сведения почти дословно повторяются в редакции Г (около 1449 г.), существование которой ни у кого сомнений не вызывает [11]. Известно также, что к концу жизни художники были заслуженными старцами Андроникова монастыря, что здесь они скончались и были погребены.

До начала 1980-х годов часть праздничного чина из существующего ныне в Благовещенском соборе Московского Кремля иконостаса считалась бесспорным творением Андрея Рублева, написанным в 1405 г. одновременно с росписью здания. Однако трудами Л.А.Щенниковой было установлено, что эти иконы не имеют никакого отношения к летописному известию и не являются работами Рублева [12]. Это выдающееся открытие положило начало решительному, идущему и поныне пересмотру всего корпуса произведений мастера, который закономерно сужается. Отказ от авторства Рублева в отношении благовещенских праздников позволил по иному или с бóльшей определенностью датировать другие его произведения, например, иконы Звенигородского чина, и в результате получить картину эволюции творчества художника. Поскольку почти всем исследователям было ясно, что в благовещенских праздниках, по осторожному выражению Н.А.Деминой, «характерные черты живописи Рублева не нашли яркого выражения» [13], считалось невозможным датировать гораздо более совершенный по живописи Звенигородский чин более ранним, чем 1405 г., временем.

Есть основания считать, что в самом конце XIV века Андрей Рублев и Даниил работали на дворе удельного князя Звенигородского и Галичского Юрия Дмитриевича в подмосковном Звенигороде, где они украсили своими росписями и иконами недавно построенный (вероятно в 1394–1396 гг.) Успенский собор. К сожалению, эти произведения сохранились фрагментарно. От росписи уцелели части пяти фигур праотцев и пророков в куполе, детали композиций с двумя евангелистами в подкупольной зоне, четырех сцен цикла жития Иоанна Предтечи, четырех медальонов с изображениями мучеников и фигуры святителя в жертвеннике, большой композиции «Успение Богоматери» на северной стене храма (перечисленные фрагменты были найдены и раскрыты в период реставрационных работ 1969–1972 гг.) и некоторые другие

малозначимые фрагменты; полностью сохранились композиции на западных гранях восточных подкупольных столпов. На момент раскрытия в 1918 г. наилучшей сохранностью отличались росписи на восточных подкупольных столпах – «Мученик Флор», «Мученик Лавр», два триумфальных креста на Голгофе, «Явление ангела Пахомию Великому» и «Беседа Варлаама с царевичем Иоасафом» (о них ныне можно судить лишь по фотографиям 1918 г.). Очень плохая сохранность фресок делает их атрибуцию крайне затруднительной.

В этих великолепных, профессиональных росписях, особенно в куполе собора, словно встречаются две традиции – старая и новая, здесь можно видеть больше, чем в любом другом произведении Рублева, черт искусства XIV в. От последнего унаследованы энергичная объемно-пространственная трактовка и подвижность форм, ракурсные развороты фигур, некоторая прерывистость в ритме линий, нечто богатырское в образах. Новое обнаруживается в плавно струящихся линиях, ромбовидном построении фигур, свободных, как бы парящих одеждах с легкими, «мягкими» тканями, в изящном рисунке маленьких ручек, в нежности, прозрачности и переливчатости красок.

Одновременно с росписью собора художники создали иконы для его иконостаса. Это был невысокий, двухъярусный иконостас, возможно, вроде византийского темплона, только выполненный из дерева, его части размещались между восточными столпами храма. Во втором ряду этого иконостаса, возможно, по верху преграды, между брусьями-тяблами, нижнее из которых лежало на архитраве, располагался первоначально состоявший из девяти икон полуфигурный деисус. Он перекрывал всю предалтарную часть храма, пересекая крупные голгофские кресты на столпах. Нижние композиции столпов, прославляющие монашеское житие, органично входили в состав нижнего яруса иконостаса.

До нас дошли фрагментарно сохранившиеся иконы деисусного ряда – «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел», получившие название Звенигородского чина (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Почти всеми исследователями они признаются творением Андрея Рублева. Их внешняя красота и высокодуховный идеальный строй образов с определенно выраженными славянскими чертами, живописное совершенство, изящество очертаний фигур, сравнимое с лучшими произведениями палеологовского «ренессанса», пластика форм, гармонично сочетающая воздушность с рельефностью, благородство цветовой гаммы — все это позволяет причислить данные иконы к самым совершенным творениям в восточно-христианском искусстве.

Несмотря на то, что в иконах Звенигородского чина (особенно в «Спасе») живопись сохранилась фрагментарно, красочные слои остались неповрежденными. Поэтому для изучения «манеры» письма Андрея Рублева этот памятник имеет первостепенное значение.

Живописная техника этих икон очень близка, если не сказать, адекватна, византийскому художественному типу. При написании личного применен мягкий светотеневой метод, так

называемая плавь, когда объем создавался многочисленными тонкими и очень прозрачными, фактически лессировочными слоями; каждый слой накладывался так, чтобы из-под него просвечивал предыдущий. Используя в «контрастном» методе красочного оформления поверхности противопоставление между темным коричнево-зеленым санкирем и светлыми, сильно разбеленными слоями охрения заменено здесь сближением по тону яркого желто-зеленого санкиря и верхних светлых слоев желтой охры. Рельефные места дополнительно прорабатывались слоями со все более увеличивающимся, но не на много, количеством белил. Для оживления живописи ликов между заключительными слоями охрения в определенных местах прокладывался слой киновари. Черты лика – глаза, брови, нос, губы, овал лица – усиливались уверенным и точным коричневым рисунком. Моделировка завершалась очень деликатными, тонкими и изящными, положенными по форме, то есть слегка изогнутыми, белильными штрихами-«движками», которые, пожалуй, не столь многочисленны и активны, как у византийских мастеров. Эти штрихи не противопоставлялись тону, поверх которого были положены, являясь последней составляющей этого плавного высветления, органичным завершением световой лепки формы. При таком способе наложения красок все слои создавали сложную оптическую систему, так что возникал эффект как бы светящейся изнутри живописной поверхности.

Следует заметить, что и в «плавком» типе личного письма сохранялась структурность живописной поверхности, часто заметная лишь при специальном оптическом исследовании. Размеры частиц красочных смесей, образованных разноцветными пигментами, варьировались художником: в нижних слоях находились мелкотертые пигменты, в верхних – частицы более крупного помола. Особенность состава красочных смесей Рублева в сравнении с иконами деисуса Благовещенского собора Московского Кремля состоит не только в большей измельченности частиц красителя, но и в меньшем их количестве в каждом слое. Именно эта разреженность частиц красочного пигмента и, соответственно, сближенность в цвете и тоне во многом определяет – в сравнении с византийскими иконами – такие особенности рублевской палитры, как ее предельная высветленность и «редкая прозрачность» [14].

О «византинизме» икон Звенигородского чина также свидетельствует разница колорита и состава слоев личного письма в трех сохранившихся образах. Например, во всех иконах разные санкири: наиболее светлый у Спаса, а наиболее темный, даже контрастный, из-за большего содержания сажи – у Павла. Иногда такое разнообразие приемов письма объясняется совместной работой нескольких мастеров. Вероятно, в данном случае живописная техника каждой из икон видоизменялась и в зависимости от иконографии, и от местоположения образа в ансамбле, что возможно лишь при очень высокой технике владения живописным мастерством. Эта особенность наблюдается во многих выдающихся византийских ансамблях XIV в. [15].

В иконах Звенигородского чина, несмотря на всю нежность плавей, краски еще достаточно плотны, хорошо видны мазки, работа кисти, постепенно исчезающие в живописи XV века. Пробела на одеждах четки и определены, моделировка личного почти рельефна, притом

границы форм не подчеркнуты графически, а мягко соприкасаются друг с другом и фоном. В то же время всем формам, не только лику, но и драпировкам одежд присущ элемент каллиграфичности [16], даже некоторой сухости, что почти не встречается в последующих произведениях мастера. Эта особенность живописной трактовки образов Звенигородского чина может быть объяснена, вероятно, ранней датой его создания.

Может быть, на рубеже XIV–XV вв. Андреем Рублевым (или Даниилом?) была написана икона «Богоматерь Владимирская» (Владими́ро-Сузда́льский музей-заповедник) – одна из самых древних копий византийской иконы начала XII столетия, считавшейся чудотворной и хранившейся в XII–XV в. в Успенском соборе Владимира. Произведение было создано в Москве в связи с событиями 1395 г., когда сюда временно привезли древнюю икону. Последняя некоторое время (не позже 1408 г.) оставалась в Москве, и, в конце концов, из-за возмущения владимирцев была возвращена обратно. Перед отправкой для Москвы был выполнен точный список, который замещал собой древний чудотворный образ в Успенском соборе в Кремле (до 1410-х годов, когда здесь была создана другая копия). Во время перемещения оригинала в Москву список привозили в Успенский собор во Владимире, где он и был оставлен после окончательного переноса святыни в столицу.

Образы иконы-списка из Владимира отличает чисто русское очарование, мягкость и сердечность; главное в ее содержании – духовное единение, легкая грусть, преодоление трагизма. Это настроение в немалой степени достигается композиционными особенностями произведения – согласованностью всех форм и линий, плавностью очертаний пирамидального, почти симметричного силуэта группы. По сравнению с оригиналом владимирский список имеет некоторые иконографические отличия, которые, быть может, свидетельствуют о том, что в момент копирования древняя живопись на некоторых участках иконы была либо не видна, либо сильно разрушена. Самым существенным из этих отличий является изменение положения рук Богоматери. Более низким, чем в древней иконе, положением левой руки Марии – почти на одном уровне с другой рукой – подчеркнута идея молитвенного предстояния Богоматери младенцу Христу, то есть идея заступничества.

К другим иконографическим особенностям списка относятся: заполненность пространства между ликами золотистым цветом рукава одежд Христа, тогда как в оригинале здесь виден коричневый мафорий Марии, и расположение ступней ног младенца почти на одном уровне, в то время как на оригинале ступня правой ноги младенца расположена значительно ниже ступни его левой ноги.

Полной уверенности в принадлежности этого списка Андрею Рублеву нет. Хотя общим построением форм и движениями кисти в теневых местах памятник и схож с иконами Звенигородского чина, сглаженность и малорельефность живописи отличает его от достоверных произведений художника. Возможно, это впечатление возникает из-за потертости верхних красочных слоев и контуров, а также из-за плотной сетки жесткого кракелюра.

К числу наиболее ранних – из известных нам – произведений Андрея Рублева могут быть отнесены и миниатюры Евангелия Хитрово (РГБ, ф. 304/III, № 3/8657) – роскошной рукописи, созданной в самом конце XIV – начале XV в. для одного из кремлевских соборов (возможно, в 1405 г. для Благовещенского храма). Иконографическую особенность декора «Евангелия Хитрово», включающего 8 миниатюр в лист, 5 заставок и 437 инициалов, составляют символы евангелистов на отдельных листах, до этого никогда не встречавшиеся в русских рукописях [17], а также изображение ангела, символа евангелиста Матфея, во весь рост, а не по пояс, как в византийских миниатюрах XI–XIV вв.

Из многочисленных инициалов неовизантийского стиля, украшающих почти каждую страницу рукописи, наиболее интересны 46 зооморфных или зооморфно-растительных инициалов. Часть из них – это самостоятельные фигурки зверей или сценки их борьбы. Из этой группы большой известностью пользуются «Цапля со змеей» (л.74) и «Дельфин» (л.8). Другие инициалы скомбинированы из животных и растительных мотивов в самых неожиданных и остроумных сочетаниях. Все изображенные твари отличаются незлобивым, добродушным характером и лишены какой-либо напряженности и драматизма, свойственным византийским инициалам. Их одухотворенность и просветленность идеально соответствуют общей для декорации почти всех евангелий группы Хитрово идее о красоте божественного мироустройства.

Миниатюры «Евангелия Хитрово» отличают точный, изящный рисунок, гармоничность композиций и светоносность красочной гаммы, которая основана на сочетании холодных голубых, разбеленных фиолетово-лиловых, голубовато-серых и серебристо-зеленых красок, дополненных акцентами красного и сиянием золота. В изображениях евангелистов – воплощенных образах гармонии и благодати, согласия и чистоты, равно как и в их символах, особенно в стремительно движущемся ангеле, нельзя не видеть пафоса в выражении главной идеи украшения рукописи – победного шествия и торжества Благой Вести в мире. Хорошо ощутимое в художественном строе миниатюр, с их активным пространством, определенной весомостью форм и выразительной экспрессией, византийское начало объясняется, возможно, копированием греческого Евангелия XIV в., в свою очередь, ориентированного на образцы XII столетия.

Хотя большинство специалистов связывает все или большинство миниатюр Евангелия Хитрово с Андреем Рублевым, они созданы, возможно, двумя художниками. Такое заключение может следовать из-за незначительного различия в манере письма, главным образом, в личном. Основа ликов одной группы миниатюр выполнена прозрачными, сплавленными лессировками – слоями розоватых охр, нанесенными на зеленоватый санкирь, который полностью закрыт. Основа ликов другой группы выполнена густыми, переплетающимися между собой мазками розовой, красной, желтой и зеленой красок, лежащими на зеленоватом санкире, который оставлен открытым в теневых частях. К тому же, миниатюры второй группы выделяются несколько упрощенной пластикой и чуть усиленным схематизмом рисунка.

Это позволяет условно разделить миниатюры на две группы. В одну входят «Евангелист Иоанн с Прохором» и «Евангелист Матфей», в другую – «Ангел», «Евангелист Лука», «Орел», «Лев» и, предположительно, «Евангелист Марк» и «Телец». Единого мнения в вопросе, какую из групп следует связывать с Андреем Рублевы, а какую с Даниилом, у исследователей нет. Уровень исполнения во всех миниатюрах одинаково высок, а различия в манере письма минимальны. Не следует забывать, что в византийском и древнерусском искусстве XI–XV веков известны случаи, когда в одном произведении используются одновременно две манеры письма личного. Может быть, правы те исследователи, которые видят в авторе всех миниатюр Андрея Рублева.

Под 1408 г. Троицкая летопись сообщает: «Того же года 25 мая начали расписывать каменную великую соборную церковь Богородицы во Владимире по повелению великого князя, а мастера Данило иконник да Андрей Рублев» [18]. Здесь Андрей Рублев впервые упоминается вместе со своим «сопостником» Даниилом, в «духовном союзе» с которым он находился до самой смерти. Имя Даниила летописец поставил на первое место. Очевидно, он был старше по возрасту и опыту работы и, может быть, руководил небольшой художественной артелью (вряд ли два мастера могли справиться со всем объемом больших подготовительных работ). Употребленный летописцем эпитет «иконник» следует понимать как «живописец», «создатель живописных образов», а не в смысле определения Даниила как мастера, специализировавшегося на написании икон, а Рублева – прежде всего, как фрескиста.

В научной литературе принято именовать Даниила Черным. Между тем ни один из документов XV–XVI вв., то есть наиболее надежных, не сообщает такого прозвища художника. Никакого прозвища нет и в святцах Троице-Сергиева монастыря Симона Азарьина, отличавшегося большой осведомленностью и разборчивостью в источниках. Наименование «Черный» впервые встречается в «Сказании о святых иконописцах» и в «Книге глаголемой описание о российских святых» конца XVII – начала XVIII века – памятниках поздних и малодостоверных.

Составителем «Сказания о святых иконописцах» все упоминаемые в нем мастера помимо имени наделяются какими-либо определениями, эпитетами и прозвищами (иногда верными, иногда нет). Так Даниил стал – без всяких на то оснований – Черным (вероятно, простая трансформация слова «чернец»), а Андрей Рублев – Радонежским. Аналогичным образом составитель «Сказания» «обогастил» историю древнерусского искусства, создав мифического художника Игнатия Златого (Золотого) соединением имени и прозвища двух реально существовавших в начале XV века старцев Симонова монастыря – иконника Игнатия и Ивана Златого.

Но если Рублева никто всерьез не связывает с Радонежем, то прозвище Черный надолго прикрепились к имени Даниила.

Если исследователи принимают версию «Сказания», они должны отождествить Даниила Черного с Симеоном Черным, расписывавшим в 1395 г. вместе с Феофаном Греком церковь Рождества Богоматери в Московском Кремле [19]. Невозможно представить, что в короткий промежуток

времени в одном месте появились два известных живописца с одинаковым и не очень распространенным (в отличие от «Грека») прозвищем. Следовало бы считать, что Симеон – это мирское имя Даниила. Однако такая идентификация невозможна. Если Даниил имел прозвище, его сообщил бы просвещенный составитель Троицкого свода, как он это сделал в отношении Андрея (тем более, что под 1395 г. он упоминал Симеона Черного). Вряд ли Даниил был греком или выходцем с Балкан, источники сохранили бы соответствующее прозвище – Грек, Сербин, Черный.

Фрески 1408 г. – единственный документально подтвержденный и точно датированный памятник в творческом наследии художников. Несомненно, что замысел росписи в целом, ее иконографическая программа в равной мере принадлежат и Даниилу, и Андрею Рублеву. Возможно, над росписью огромного Успенского собора художники работали не один, а два сезона, ведь летопись говорит только о начале работ. В любом случае, их уже не было во Владимире в 1410 г., когда город был захвачен и разграблен татарами царевича Талычи и отрядом Нижегородского и Суздальского великого князя Даниила Борисовича.

Стенопись 1408 г. сохранилась частично. До нас дошли отдельные композиции предтеченского цикла в жертвеннике («Благовестие Захарии», «Младенец Иоанн Предтеча, ведомый ангелом в пустыню»), богородичного цикла под средней частью хор («Жертвоприношение Иоакима и Анны» и «Введение Богородицы во храм»), праздничного цикла в рукавах креста под сводами («Крещение», «Преображение» и «Сошествие Святого Духа»), «Страшный суд» (многочисленные композиции с изображением самого Суда и Рая в западной части среднего нефа и в юго-западной части собора), а также отдельные изображения святых, орнаменты и полотенца в различных частях храма.

Система росписи 1408 г. может быть определена только фрагментарно. Распространено мнение, что этот цикл повторяет предшествующую роспись 1189 г., но это предположение (вероятно, верное в отношении композиции «Страшный суд») остается только гипотезой, так как фрагментов ранних фресок осталось крайне мало. Несомненно, Даниил и Рублев сохранили все, что имелось от стенописи XII–XIII вв., главным образом однофигурные изображения, которые были включены в состав фресок 1408 г. подобно древним чтимым образам.

Летописное сообщение о работе над владимирскими росписями двух мастеров ставит перед исследователями больше вопросов, чем дает ответов. Сложность выделения в этих фресках двух рук определяется тем, что нам не известно ни одного достоверного произведения Даниила (в отличие от Андрея Рублева, чье авторство по отношению к «Святой Троице» зафиксировано Стоглавом 1551 г. и «Сказанием о святых иконописцах» конца XVII – начала XVIII в.). Мы практически ничего не знаем об организации труда древнерусских живописцев в XI–XV веках. Действительно, работали ли мастера бок о бок над одной композицией, или каждый работал над своей сценой, или они сочетали вышеуказанные способы (подобно Мазолино и Мазаччо в

капелле Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции 1425–1428 г.), или делили рабочую площадь большими кусками – по частям здания? Учитывая современный уровень изучения этого вопроса и плохую сохранность ряда композиций, следует признать наиболее правомерной точку зрения тех авторов, которые говорят о цельности и единстве общего замысла цикла и художественной манеры.

Ряд исследователей, исходя из сообщения о работе двух мастеров и незначительных различий в почерке исполнения, пытались четко разделить росписи на две стилистические группы. В настоящее время общепризнанной является точка зрения, связывающая композиции жертвенника и юго-западной части среднего нефа (сцены Рая) с Даниилом, а росписи западной части среднего нефа (сцены Суда), композиции богородичного и праздничного циклов и почти все единоличные изображения – с Рублевым. При этом росписи со сценами Суда в западной части среднего нефа рассматриваются всеми исследователями как одно из достоверных произведений Рублева. Различия между живописью южного и северного склонов свода западной части среднего нефа – мнимые, во многом они обусловлены состоянием сохранности и реставрационными вмешательствами.

Около 2000 г. два автора, независимо друг от друга [20], пришли к выводу, что в манере письма двух частей «Страшного суда» нет больших отличий и, соответственно, вся композиция написана одним художником – Андреем Рублевым, тогда как Даниилу принадлежат фрески восточной части здания (росписи в жертвеннике и на подкупольных столпах). Возможно, художники не членили композиции и циклы, связанные одной темой, на части, а поделили рабочую площадь большими долями – по частям здания. Такое деление позволяет лучше охарактеризовать художественный почерк Даниила.

В свое время И.Э.Грабарь считал стиль Андрея Рублева графическим, а Даниила – живописным.

Если в отношении Рублева это определение не совсем верно (на наш взгляд, у него графическое и живописное находятся в идеальном равновесии), то в отношении Даниила более точно. Прежде всего, Даниил – художник-монументалист, склонный к широким обобщениям и смелым декоративным эффектам. Это мастер-повествователь, он умеет передать психологическое напряжение изображаемого момента и внести в него долю непосредственности. В его творениях меньше созерцательного спокойствия и лиризма, чем у его ученика, и больше пафоса, присущего искусству XIV века. Даниил любит простые и смелые композиционные решения, умеет передать пространственную многоплановость сцены и активное пластическое движение. Его фигуры и архитектурные элементы более материальны и объемны, чем у Рублева, для которого характерна большая воздушность. Тщательная моделировка форм сочетается у Даниила с крепкой строгой линией. Словом, Андрей Рублев более классичен, утончен и поэтичен, а Даниил простоват и эмоционален. Техническая сторона живописи Даниила безупречна. Он безукоризненно владеет рисунком, который отличается смелостью, четкостью, твердостью и

простотой. Рублев в этом отношении далеко не всегда безупречен, его рисунок бывает неясен и «смят». Даниил же настолько свободно владеет рисунком, что иногда даже создается впечатление, что он бравирует своим мастерством рисовальщика. Он хорошо чувствует тонкие нюансы цвета, с большой свободой сопоставляя теплые тона, которых у него больше, чем у Рублева, с холодными. У Даниила более контрастные, чем у его ученика, переходы от темного к светлому, правда, не столь контрастные, как переходы от тени к свету в живописи XIV века. Пробела у Даниила более плотные и их границы более подчеркнуты, тогда как для Рублева характерны более воздушные пробела с тончайшими переходами высветлений.

От приписываемых нами Даниилу фресок 1408 г. можно протянуть нити к другим, связываемым с его именем произведениям. Так, горки в композиции «Младенец Иоанн Предтеча, ведомый ангелом в пустыню» очень похожи на скалистый пейзаж в миниатюре «Евангелист Иоанн с Прохором» в Евангелии Хитрово. Лик одного святителя в жертвеннике имеет явное типологическое сходство с ликом Димитрия Солунского из Троицкого иконостаса [21].

Рублевский «Страшный суд», составляющий ядро сохранившихся росписей, трактован как величественное действие, которое одновременно является карой и наивысшим прославлением человека. Часто говорится, что Рублев изобразил Страшный суд без страданий и мучений. Для нас несомненно, что мучения были изображены художником согласно принятой иконографической традиции, но эта часть композиции не сохранилась. Общие для всего православного мира конца XIV в. идеи грядущего блаженства, обретения благодати, поиска пути к достижению рая были доведены здесь Андреем Рублевым до образного и художественного совершенства. Даже в сцене самого Суда ощущается это как бы уже наступившее райское блаженство и удивительная тишина, чего не было у византийских художников. То, что у греков подавалось как надежда на спасение и стремление к раю, здесь выглядит уже достигнутым. Все словно определяется словами из Евангелия от Иоанна: «Верующий в Него (то есть Христа) не судится, а неверующий уже осужден» (Иоанн 3, 18).

Обычно считается, что одновременно с росписью Успенского собора художники исполнили его иконостас, традиционно называемый Васильевским по происхождению из одного из мест Ивановской области – села Васильевского, куда в 1775 г. за ненадобностью был продан древний иконостас Успенского собора города Владимира. Иконостас Рублева сохранился частично. Уцелевшие произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее в Москве и в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. Есть основания полагать, что этот комплекс был изготовлен в Москве не ранее середины 1410-х годов большой группой мастеров по заказу митрополита-грека Фотия, чудесным образом спасшегося во время разорения Владимира в 1410 г. Хотя в некоторых иконах и можно видеть отражение идей рублевского творчества, в целом они имеют серьезные отличия от его подлинных произведений [22].

## ПРИМЕЧАНИЯ:

- [1] Алпатов М. Андрей Рублев : Около 1370–1430. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – С.170.
- [2] См., например: Брюсова В.Г. Андрей Рублев. – М.: Изобразительное искусство, 1995; Плугин В.А. Мастер «Святой Троицы»: Труды и дни Андрея Рублева. – М.: Мосгосархив, 2001.
- [3] Грабарь И. Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации : Сб. Центральных гос. реставрац. мастерских : вып. 1 / под ред. И.Э.Грабаря. – М., 1926. – С.7–112.
- [4] Духовная грамота после 1511 г. преподобного Иосифа Волоцкого (Санина) (слово 10 «Отвещание любозазорным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в монастырях, иже в Русей земле сущих»), см.: Духовная грамота преподобного игумена Иосифа о манастырском и иноческом устроении, подлинно же и пространно и по свидетельству божественных писаний, духовному настоятелю, иже по мне сущему, и всем, яже о Христе, братьям моим, от первого даже до последнего, в обители преславныя Богородица, честнаго и славнаго ея Успения, в нейже жителствуем. Отче благослови! Слово 10. Отвещание любозазорным и сказание в кратце о святых отцах, бывших в монастырех, иже в Русей земли сущих. Отвещание любозазорных и сказание вкратце о святых отцах, иже в Русей земли сущих. – ВМЧ. Сентябрь, дни 1–13. СПб., 1868, под 9 сентября, стб. 557–558. Некоторые авторы отвергают свидетельство Иосифа Волоцкого об учительстве Даниила, полагая, что в нем идет речь о монашеском наставничестве. Между тем, сомневаться в словах Иосифа Волоцкого нет оснований, так как в его Духовную иконописцы попали не столько благодаря их высокой праведности, сколько художественному таланту (см.: Ainalov D. [Geschichte der russischen Kunst. Bd. 2.] Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. – Berlin–Leipzig, 1933. – S. 99–100). Сообщение Иосифа Волоцкого подтверждается текстом нескольких ранних редакций Жития Сергия Радонежского.
- [5] Приселков М.Д. Троицкая летопись : Реконструкция текста. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – С. 459.
- [6] См.: Кучкин В.А. К истории каменного строительства в Московском Кремле в XV в. – В кн.: Средневековая Русь : Сб. ст. памяти Н.Н.Воронина. – М.: Наука, 1976. – С. 293–297.
- [7] В последние десятилетия наметилась тенденция «омолаживать» Андрея Рублева, см., например: [Салтыков А.А.] Житие преподобного Андрея Рублева. – В кн.: Канонизация святых. Поместный собор Русской Православной Церкви, посвященный юбилею 1000-летия крещения Руси. Троице-Сергиева лавра, 6–9 июня 1988 г. – [М., 1988.], – С. 52.

[8] См.: *Вздорнов Г.И.* Феофан Грек. Творческое наследие. – М.: Искусство, 1983. – С. 50, 255.

[9] *Попов Г.В.* Чернец Андрей Рублев, старец Митрофан, Дионисий «иконник» и московский Симонов монастырь. – Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX вв. : Сб. статей в честь Г.В.Попова : по материалам науч. конф. «Художественные центры Подмосковья. К 600-летию Успенского собора на Городке в Звенигороде» в Центральном музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева и Звенигородском историко-архитект. и худож. музее 14–16 дек. 1999 г.). [= Труды ЦМиАР, т. II.] М., 2002. С. 422–438;

[10] *Клосс Б.М.* Избранные труды : в 2-х т. – Т. 1. Житие Сергия Радонежского. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 401.

[11] См.: РГБ, ф. 304/1, № 761, л. 93; там же, ф. 98, № 637, л. 164 об.

[12] См.: *Щенникова Л.А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание '81 : вып. 2. – М., 1982. – С. 81–129; *Щенникова Л.А.* К вопросу о происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. – В кн.: Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины : Материалы юбил. науч. конф. [8–10 сент. 1980 г. в Москве.] / под ред. Б.А.Рыбакова. – М., 1983. – С.183–194; *Щенникова Л.А.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание : вып. 21. – М., 1986. – С. 64–97; *Щенникова Л.* Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и творчество Андрея Рублева. – Зограф, 19, 1988. – С. 63–72; *Щенникова Л.А.* Станковая живопись. – В кн.: *Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А.* Благовещенский собор Московского Кремля : К 500-летию уникального памятника русской культуры. – М.: Искусство, 1990. – С. 46–47, 56–59; *Щенникова Л.А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М.: Красная площадь, 2004; *Щенникова Л.А.* Творения преподобного Андрея Рублева и иконописцев великокняжеской Москвы.– М.: Индрик, 2007. – С.161–368.

[13] *Демина Н.А.* «Троица» Андрея Рублева. – М.: Искусство, 1963. – С. 25.

[14] *Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа. – М.: Искусство, 1966. – С. 40.

[15] Автор выражает искреннюю благодарность А.И.Яковлевой за консультацию по технико-технологическому описанию живописи икон Звенигородского чина.

[16] *Алпатов М.* Андрей Рублев. Около 1370–1430... С. 87.

[17] См.: *Вздорнов Г.И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV в. М.: Искусство, 1980. – С.107.

[18] *Приселков М.Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста... С. 459. Любопытно, что в летописи нет указания на монашеский сан художников.

[19] Именно так считали И.Э.Грабарь, В.Д.Кузьмина, С.С.Чураков, Л.В.Бетин и В.Г.Брюсова.

[20] *Дудочкин Б.Н.* Андрей Рублев. Материалы к изучению биографии и творчества. – М.: РИО ГосНИИР, 2000. – С. 42; *Попова О.С.* Андрей Рублев : Большая рос. энциклопедия : в 30 т. – Т.1. – М., 2005.– С.732–733. Около 2000 г. этой же точки зрения придерживалась Э.С.Смирнова, но впоследствии от нее отказалась (см.: *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. – М.: изд-во ПСТГУ, 2007. – С. 424–450).

[21] *Дудочкин Б.Н.* Иконник Даниил, «содруг» и «сопостник» Андрея Рублева. – В кн.: Нило-Столобенская пустынь. Новые открытия : Из истории Спасо-Андроникова монастыря. К 60-летию основания музея и 50-летию открытия его экспозиции : Сб. статей. [= Труды ЦМиАР, т. 4.] / сост. Т.В.Барсегян. – М.: Изд-во МГУ, 2010. – С.150.

[22] См.: *Смирнова Э.* Иконы праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире // Зограф. – 1985. – № 16. – С. 55–65.

© Дудочкин Б.Н., 2014.

Статья поступила в редакцию 17 февраля 2014 г.

***Дудочкин Борис Николаевич,***

заведующий научно-вспомогательным отделом Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (Москва),  
e-mail: dudochkin.bn@yandex.ru

UDC 75.046:246

***Dudochkin B.***

## ANDREY RUBLEV. LIFE AND WORK IN THE LIGHT OF MODERN IDEAS (PART 1)

**Abstract.** A brief essay of the life and work of the great Russian icon painter Andrey Rublev (circa 1360 - 1430). Rublev's creativity is not only the absolute peak of the culture of medieval Russia, but also a worthy conclusion of the historical development of Byzantine painting. The article scrutinizes a series of discussion points related to the biography and interpretation of the artist's heritage.

**Key words:** Andrey Rublev, the history of ancient art, iconography, Christian iconography.

***Dudochkin Boris Nikolayevich***

Head of the Scientific-supporting Department of the Central Andrey Rublev Museum  
of Ancient Russian Culture and Art (Moscow),  
e-mail: dudochkin.bn@yandex.ru