



УДК 75.046:246

Дудочкин Б.Н.

**АНДРЕЙ РУБЛЕВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
(Часть 2)**

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)*

Самая близкая стилистическая аналогия росписям во Владимире, особенно композициям Страшного суда в западной части среднего нефа, 1408 года – это прославленная икона «Святая Троица» (Государственная Третьяковская галерея), написанная в качестве главного образа для Троицкого храма основанного Сергием Радонежским монастыря. Это сходство дает возможность датировать ее временем около 1410 года или 1410-ми годами. Предполагается, что она была написана для деревянной Троицкой церкви, которая, несомненно, была выстроена в 1409 году в Троице-Сергиевом монастыре, дотла сожженном татарами во время нашествия на Москву Едигея в 1410 году. «Троицу» часто датируют временем около 1425 года, так как считают ее написанной для каменного Троицкого храма, который был построен в 1422–1425 годах после обретения мощей Сергия и вскоре расписан Андреем Рублевым и Даниилом. Особенности стиля «Троица» отличается от икон иконостаса Троицкого собора.

О «Троице» Андрея Рублева написано множество работ, большинство из которых, к сожалению, сводится к вопросу – на наш взгляд, надуманному – иконографического истолкования образов ангелов: предложены

едва ли не все возможные (а также невозможные) способы их отождествления с тремя лицами Троицы (и не только с ними). Мы ограничимся лишь некоторыми аспектами ее иконографического, смыслового и художественного строя.

Некоторые иконографические детали произведения, которые в настоящее время утрачены, помогают восполнить его наиболее точные копии («Троица» первой трети XVI века из Воскресенского собора в Кремле города Коломны (ГТГ) и так называемая годуновская «Троица» 1599–1600 годов из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря). Так, правый ангел протягивает руку не в пустоту, а к евхаристическому хлебу [1]. Можно утверждать, что на рублевской «Троице» были изображены три треугольные частицы хлеба: две – в левой части верхней поверхности стола и одна — справа, ближе к поддону чаши. Вероятно, правый ангел даже касался хлеба или придерживал его пальцами. Утраченная деталь делает жест ангела осмысленным: он участвует в трапезе, которая понимается как Евхаристия – спасение человека от первородного греха и вечной смерти через искупительную жертву Иисуса Христа. Эта мысль передана и с помощью являющейся центром иконы евхаристической чаши, очертания которой неоднократно повторяются на разных уровнях композиции. О том, что чаша на столе должна была восприниматься как евхаристическая, свидетельствует ее первоначальная форма, которая делала ее похожей и на потир, и на дискос одновременно. Мифами являются утверждения о наличии на «Троице» перекрестья в нимбе центрального ангела. Еще в 1928 году Н.В.Малицкий, анализируя постановление Стоглавого собора 1551 года, справедливо пришел к выводу, что «Троица» Андрея Рублева «не имела никаких перекрестий, а имела только подпись – святая Троица» [2]. Помимо постановления Стоглава, имеется еще один серьезный аргумент для подтверждения вывода, что перекрестия у центрального ангела «Троицы» изначально не было. Дело в том, что при первом, самом радикальном, поновлении иконы в 1635 году, перед золочением нимбов все элементы живописи на этих участках были грубо прографлены художником; так, процарапаны в левкасе контуры голов ангелов (причем, двойной линией) и их тороки. Никаких следов графы от перекрестия на нимбе центрального ангела не наблюдается, хотя нет никаких сомнений в том, что если бы оно существовало, то было бы точно так же прографлено, как и другие детали живописи. Не лишним будет добавить, что никакого перекрестья и надписи OΩN нет в нимбе центрального ангела на грозненском и годуновском окладах.

Также мифом является утверждение о том, что все пальцы правой руки центрального ангела, за исключением указательного, были загнуты, что приводит к неверной интерпретации этого образа.

С точки зрения иконографии, «Троица» Андрея Рублева принадлежит к одному из трех основных типов изображения Ветхозаветной Троицы в восточно-христианском искусстве – «палеологовскому», получившему распространение в византийском искусстве во второй половине XIV – первой половине XV века. Напомним, что этот тип был образован соединением существенных черт двух других, исторически предшествовавших ему типов, – «западного», в котором три равных ангела, без какой-либо их персонификации, служили лишь предзнаменательным намеком на явление триединого Божества, и «восточного», где средний ангел, символизирующий Бога в образе воплотившегося Иисуса Христа, преобладал над двумя другими. Полагаем, что «палеологовский» тип, частично сохранив оба этих смысловых значения, добавил к ним третье – тринитарное; в изображении трех одинаковых ангелов подразумевалось нечто большее, то, что П.А.Флоренский назвал «созерцанием Святой Троицы» [3]. Следует подчеркнуть, что в принадлежавших к «палеологовскому» типу памятниках могло, на наш взгляд, содержаться несколько значений одновременно.

При этом, византийские художники не делали попыток «идентифицировать» каждого из ангелов и соотносить их с тремя ипостасями Троицы.

Произведение Андрея Рублева представляет собой высшую точку развития «палеологовского» типа; после нее движение в этом направлении стало невозможно, ибо совершенство есть совершенство. В тринитарном аспекте «Троица» имеет три значения одновременно: она может быть прочтена и как просто явление трех ангелов («западный» тип), и как традиционное для XIV–XV веков изображение возвышающегося над боковыми ангелами Бога («восточный» тип), и как символ единосущия, неразделимости и равенства трех лиц Святой Троицы. Несомненно, что последний замысел является преобладающим.

Для ясности этой идеи художник отказался от изображения всех подробностей гостеприимства Авраама. Трапеза ограничена минимумом предметов, поэтому максимально выявляется символический смысл происходящего. Рублев отказался даже от фигур Авраама и Сарры, тем самым поставив на их место каждого созерцающего икону зрителя, перед изумленным взором которого предстает как бы само Божество. О том, что Рублев хотел изобразить именно теофанию (явление триединого Божества), свидетельствует и беспрецедентное увеличение фигур ангелов по отношению к общему размеру произведения. Еле уловимыми приемами он «охарактеризовал» каждого из ангелов, ставшего почти полным подобием двух других, но так, что это различие-сходство не нарушает гармонию и единство Святой Троицы, все три ипостаси которой «неслитно соединены и нераздельно разделены» (Иоанн Дамаскин) [4]. Все это, в совокупности с исключительным художественным качеством, сделало «Троицу» Андрея Рублева единственным точным изобразительным эквивалентом важнейшего догмата христианства.

Смысл рублевской «Троицы» не ограничен кругом богословских идей. Силой своего философского прозрения и художественного вдохновения мастер создает одновременно и образ духовного «единомыслия», «любви ... нелицемерной ... ко всем людям», побеждающей «злобу» «тьмы и мрака» «мутного моря жизни» [5], и образ преображенного и просветленного гармонией человеческих отношений мира покоя, согласия, отзывчивости и любви, подобие мира земного, но уподобленного раю. Все эти аспекты сложного идейного содержания «Троицы» выражены гармонией всех элементов формы: композиции, линии, цвета и света. Главный мотив композиции – круг, символ вечности и единства, совершенства и покоя – пронизывает всю структуру произведения, подчиняя себе все линии контуров, все оттенки и полутона нежных мерцающих светонесущих красок. Погружаясь в неисчерпаемые художественные богатства «Троицы», «человек поднимается на высшую ступень, обретает радость чистого созерцания, почти лицезреет тайну бытия» [6]. Все изображенное проникнуто глубоким лирическим чувством и обладает поразительным очарованием внутренней просветленной красоты, которое, как и в произведениях Рафаэля, пленяет современного зрителя.

Самое впечатляющее в ней, вероятно, – это синеватая гиматия среднего ангела. Чистота, кристальность, стремительность и мощь этого сверкающего, кажущегося непрерывным потоком достигают такого грандиозного размаха, что вызывают ассоциации с музыкой Баха, в частности, с его токкатой и фугой ре минор BWV 565. Именно подобные ассоциации, возникающие у современного зрителя, который мало интересуется богословским и даже морально-дидактическим смыслом произведения, и позволяют причислить «Троицу» Андрея Рублева к самым великим, вызывающим небывало сильные эстетические переживания, произведениям искусства.

После 1408 года в известиях об Андрее Рублеве и Данииле наступает длительный перерыв – до середины 1420-х годов. Может быть, около 1420 года они выполняли какие-то работы в новом, построенном в 1416 году Благовещенском соборе в Московском Кремле. Некоторые основания для такого вывода дает сообщение содержащейся в Летописце начала царства 1533–1552 годов повести о пожаре 1547 года, о том, что в Благовещенском соборе «деисус письма Андрея Рублева, обложенный золотом ... сгорел» [7]. Вероятно, под «деисусом» следует понимать целый иконостас. Не те ли это «деисус, праздники и пророки», которые в 1508 году великий князь Василий Иванович повелел «украсить и обложить серебром, золотом и бисером» [8].

Интереснейшие сведения о последних работах Андрея Рублева и Даниила содержатся в разных редакциях Житий Сергия Радонежского и его ученика Никона, составленных Пахомием Сербом (Логофетом) в 1440–1450-х годах. Житие Никона рассказывает, что, воздвигнув «церковь прекрасную в похвалу своему отцу» Сергию Радонежскому, он украсил ее «многими красотами», но очень печалился, видя ее не расписанной. Между тем, он желал еще при своей жизни узреть законченным построенный им храм. С этой целью он пригласил живописцев Даниила и Андрея, «людей очень известных».

Обращение игумена Никона к крупнейшим художникам своего времени могло быть вызвано как его личным знакомством с мастерами и их творениями, так и подсказано главным донатором храма князем Юрием Звенигородским и Галичским, несомненным поклонником их творчества. В Житии Сергия говорится, что Никону пришлось упрашивать («умолять») иконописцев. Это со всей определенностью свидетельствует о том, что они никогда не были монахами Троицкого монастыря. Такой вывод подтверждается «Отвещанием любозазорным» Иосифа Волоцкого после 1511 года и святыми Симона Азарьиного около 1652 года, которые, несомненно, отметили бы принадлежность художников к троицкой братии. Среди причин, по которым живописцы колебались принять предложение троицкого игумена, упоминаются: их преклонный возраст, свирепствовавший в 1425 году тяжкий и длительный «мор», а также вероятные планы по выполнению росписи каменного Спасского собора в их родном Андрониковом монастыре, который, возможно, уже начал строиться в это время.

Так как Троицкий собор был сооружен, по-видимому, в 1422–1423 годах, то время работы Даниила и Андрея можно определить как 1424–1425 годы (или около 1425 года). Возможно, мастера расписывали собор в течение двух летних сезонов. Это косвенно подтверждает сохранившийся трехъярусный иконостас их работы, который, вероятно, был создан в холодные месяцы тех лет, непригодные для стенописания. Определенно, работы были завершены до смерти их заказчика, игумена Никона, который скончался 17 ноября 1428 года. Агиограф преподобных Пахомий Серб в одной из редакций Жития Сергия 1440-х годов называет выполненную Даниилом и его «содругом» Андреем Рублевым роспись «достойной удивления», которая «и до сих пор всеми видится как земное небо» [9]. К сожалению, эти фрески не сохранились до наших дней, так как в 1635 году ввиду ветхости были сбиты и заменены новыми.

Хотя Жития Сергия и Никона умалчивают о том, писали ли Рублев с Даниилом иконостас для Троицкого собора, все исследователи единодушны во мнении, что, по крайней мере, им принадлежат замысел, общее руководство созданием живописного ансамбля и иконографические схемы икон. Опираясь на сообщение Жития Никона о том, что в росписи храма Даниилу и Андрею помогали «некие с ними», и на анализ стиля икон, обычно полагают, что иконостас был написан большой артелью иконописцев, числом не менее 15–25 человек. Между тем, текст Жития не дает каких-либо оснований для подобных умозаключений. Учитывая

реалии жизни Москвы в первой трети XV века, возможности Троицкого монастыря, а также противодействие Никону «по случаю прискорбной бедности» со стороны некоторых из братии в заказе росписи собора, вряд ли «неких» было больше полдюжины или же и того меньше. Эти предполагаемые ученики-подмастерья Даниила и Андрея выполняли в основном подсобные работы.

Древний иконостас Троицкого собора, состоящий из трех ярусов – деисусного из 15 икон, праздничного из 19 икон, пророческого из 7 икон и Царских врат с традиционным изображением Благовещения и четырех евангелистов – это «поистине прекраснейший иконостас из всех древнерусских памятников» [10]. Он единственный из первых высоких иконостасов раннего XV века сохранился почти полностью (утрачена лишь живопись иконы «Богоматерь Знамение» в центре пророческого чина и, вероятно, одна икона из левой половины праздничного ряда) и находится в том самом храме (за исключением царских врат), для которого был создан, причем непосредственно после его постройки. Врата хранятся в Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике.

Отсутствие икон местного ряда, написанных Даниилом и Андреем Рублевым, объясняется тем, что он был сформирован еще до приезда в монастырь художников, так как в храме после завершения строительства стали совершаться службы (вспомним сообщение Житий об украшении церкви до начала росписи «многими красотами»). В программе иконостаса большой интерес представляет расположение в центре праздничного ряда двух икон с изображением Таинства Евхаристии («Преподание хлеба» и «Преподание вина»), непосредственно связанных с литургией. Воплощенная в зримых образах идея приобщения человека к Богу была изначально подчеркнута строгим центрированием этих икон по отношению к располагавшемуся под ними «Спасу в силах».

Вопрос атрибуции икон троицкого иконостаса остается открытым. Если сначала они распределялись только между Даниилом и Рублевым, то в дальнейшем возобладало мнение, что иконостас был выполнен большой артелью иконописцев во главе с прославленными мастерами [11]. Иногда за ними оставляют общее руководство работой и отрицают их личное участие в написании икон [12]. Не следует забывать, что подлинная живопись этих произведений уцелела плохо, причем чем выше находится ряд, тем хуже сохранность составляющих его икон. На некоторых из них к первоначальным относятся лишь рисунок и основные подкладочные цвета. Правильное восприятие живописи искажают общая загрязненность, потемневшая олифа, реставрационные тонировки и остатки старых записей. Обследование иконостаса в 1990 и 2000 годах показало, что краски были мажорными, многоцветными и хорошо гармонизированными, а колорит в целом – плотным и насыщенным [13]. Иконостас нуждается в новой научной реставрации и всестороннем исследовании, которые позволят увидеть и проанализировать подлинную живопись памятника.

Уже сейчас ясна ошибочность мнения о большом количестве работавших над иконостасом мастеров. Об этом свидетельствуют, например, в иконах деисуса поразительной красоты фрагменты личного, исключительно виртуозный и отточенный характер одного из наиболее сохранившихся элементов живописи – пробелов, которые, несомненно, выполнены не более чем одной–двумя руками. Вероятно, комплекс был создан всего двумя художниками – Даниилом и Андреем Рублевым, которым помогли несколько учеников-подмастерьев. В качестве гипотезы можно выдвинуть предположение о разделении художниками всей работы пополам: Даниил написал левую часть иконостаса, а Рублев – правую. Андрею Рублеву можно приписать иконы от «Иоанна Предтечи» до «Мученика Гергия» в деисусном чине, от «Преподания вина» и

«Омовения ног» до «Успения» в праздничном ряду, от «Царя Соломона и Исаяи (?)» до «Иезекииля (?) и Аввакума» в пророческом ряду. Если деисусный ряд выполнен Рублевым и Даниилом почти полностью собственноручно, то в следующих рядах можно предполагать большее участие помощников (плохая сохранность этих икон не позволяет сделать окончательного суждения). Немалые сложности вызывает атрибуция «Спаса в силах» и царских врат. Возможно, «Спас» написан Андреем Рублевым, а царские врата – Даниилом, но это предположение нуждается в дальнейшем уточнении.

Если сравнить эти иконы с более ранними работами живописцев, нельзя не заметить определенных изменений в их художественном и образном строе, которые можно охарактеризовать как своеобразный «маньеризм», стремление к мистической одушевленности, а также некоторое снижение качества исполнения живописи.

По сравнению с владимирскими росписями, изображения отодвигаются вглубь сцены. Размеры фигур относительно их окружения делаются меньше, появляется своеобразная, несколько повышенная точка зрения. Композиции, с их особым круговым ритмом, становятся более детализированными и изощренными, в них проглядывает забота об эффектности совершающегося действия. Несмотря на это, сцены по-прежнему воспринимаются как единое целое. Более развитые, чем в искусстве предыдущего периода, архитектурно-пейзажные фоны, оставаясь пространственным фактором, не столько напоминают о месте действия, сколько раскрывают символику сцен, тонко и разнообразно сопровождая душевные движения персонажей. Фигуры утрачивают ту классическую полноту объема, которая была характерна для искусства конца XIV – начала XV века. Их пропорции делаются более вытянутыми, а силуэты — акцентированными, подвижными, иногда заметно стилизованными. Контуры схематизируются и странно геометризуются, порой бывая вычурными, бесконечно длинными и сложными. Иногда даже пробела образуют странные, не обусловленные формой завихрения, как, например, на правом (для зрителя) плече апостола Павла из деисуса. Уменьшаются лики, напоминая иконы дорублевской эпохи, вытягиваются и без того стройные шеи, а конечности пишутся подчеркнуто маленькими и хрупкими, иногда даже манерно изящными. Особую выразительность приобретают позы и жесты. Иными словами, формы делаются более далекими от античности и реальности, а главным в композиции оказывается линейно-ритмическое начало.

Все отмеченное – следствие изменения образного мира произведений Андрея Рублева и Даниила, который уже не столь масштабен, как ранее. В образах появляются особая одухотворенность и острая выразительность, экспрессивность и обнаженность чувств, умиление, почти плач. В целом, мир троицких икон – это не прямое обретение благодати, как ранее, но неиссякаемая надежда на нее, вечное мистическое пребывание, тихое и недвижимое ожидание райского блаженства, все то, что Н.А.Демина точно и поэтично определила как «мерцающую полуреальность ... смиренного бытия» [14]. Таким образом, налицо изменения в стиле Андрея Рублева и Даниила, в некоторой степени соответствующие новым чертам в византийском и русском искусстве первой трети XV века (и в их последних работах предвосхищающие пути дальнейшего развития русской иконописи).

После выполнения работ в Троицкой обители художники возвратились в Андроников монастырь, где прожили еще несколько лет. Житие Сергия повествует, что Андрей (а также, вероятно, и «исчезнувший» из текста Даниил) вместе с игуменом Александром и другими старцами хорошо управляли монастырскими делами. Вероятно, к этому времени Андрей и Даниил были не просто старцами, но соборными старцами. Говорится, что они создали «церковь каменную», то есть им принадлежит идея построить храм, общее

руководство строительными работами (это не значит, что они выступали в качестве зодчих) и, возможно, они вложили в его возведение личные средства. Возможно, собор был сооружен в 1423–1425 годах, а украшен стенописью в 1425–1427 годах. Однако расписывал храм один Андрей Рублев. Вероятно, Даниил по физической немоги уже не был способен к выполнению сложных монументальных работ. От фресок собора уцелели лишь два небольших фрагмента с орнаментальной росписью.

После окончания стенописи собора художники прожили мало: сначала скончался Андрей, вскоре за ним разболелся и умер Даниил. Согласно краткой редакции Жития Никона и некоторым редакциям Жития Сергия, художники умерли в Троице-Сергиевом монастыре незадолго до кончины игумена Никона, то есть за несколько месяцев до ноября 1428 года. Принимая во внимание определенную специфику жития как исторического источника, а также несоответствие сведений краткого Жития Никона другим документальным свидетельствам, более вероятно, что художники все же на несколько лет пережили Никона и скончались в Андрониковом монастыре. Условно датой смерти Андрея Рублева и Даниила можно считать время около 1430 года.

Погребены живописцы были на монастырском кладбище к юго-западу от Спасского собора. С течением времени их могилы очутились под колокольной, пристроенной к юго-западному углу храма. Они еще существовали во второй половине XVIII века (до 1797–1798 годов) [15]. Перестройки в Спасо-Андрониковом монастыре, проводившиеся в конце этого столетия, не пощадили захоронения художников: оно было сровнено с землей и предано забвению. Никаких раскопок на этом месте никогда не проводилось, «святые... их мощи» пребывают в земле.

Бытует мнение, что Даниил и Андрей Рублев стояли во главе большой иконописной артели, мастерской, дружины, то ли митрополичьей, то ли великокняжеской. Ее существование плохо увязывается со скромным бытом небольшого подмосковного Спасо-Андроникова монастыря в конце XIV – начале XV века. Вероятно, иконописцы-монахи имели учеников, но постоянное их число было невелико и едва ли позволяет говорить о монастырской иконописной мастерской. Да и сохранившиеся источники рассказывают нам о «художестве» Даниила и Рублева как части их индивидуального аскетического подвига.

Опиравшиеся на свидетельства современников Даниила и Андрея Рублева, их «биографы» Пахомий Логофет и Иосиф Волоцкий донесли до наших дней драгоценные штрихи удивительно светлого образа двух подвижников-художников, неразлучных друзей, «совершенных» монахов. Они характеризуются как «чудные добродетельные старцы и живописцы», «замечательные» и «духовные» люди, «всех ... превосходящие в совершенной добродетели» иноки, которые своей «богоугодной» и «блаженной» жизнью «всегда духовное братство и любовь великую к себе приобрели», «удивительные и славные» иконописцы. О Рублеве говорится как о «необыкновенном» иконописце, «всех превосходящем мудростью великой», подчеркивается его смирение, потому что оно было, вероятно, отличительной чертой его характера.

Преподобный Иосиф Волоцкий, поклонник творчества Даниила, Рублева и Дионисия, свидетельствует, что художники так алкали божественной любви, что, никогда не заботясь о земном, все свои помыслы обращали к божественному свету и в своем искусстве устремлялись к вечным первообразам – Христу, Богородице и святым. Через созерцание икон и любование их красотой Даниил и Андрей возносились мыслями к «горнему», поэтому лицезрение икон всегда было для них праздником, наполнявшим их сердца «божественной радостью и светлостью». Даже в те праздничные дни, когда нельзя было заниматься работой (например, на Пасху), или во время отдыха они часами «безотрывно смотрели» на иконы.

Очевидно, эстетическое удовольствие от созерцания прекрасного для художников было равносильно религиозному переживанию. Красота произведения искусства воспринималась ими как божественное совершенство и гармония созданного Богом мира.

Иосиф Волоцкий считал, что именно за это Христос прославил их в последний час, когда в предсмертном видении Даниилу явился его сопостник Андрей «во многой славе, с радостью призывающий его в то вечное и бесконечное блаженство». Пересказывая это предание, родившееся в стенах Троицкого монастыря, автор, очевидно, полагал, что иконописцы получили достойную их праведной жизни награду.

Давно уже замечена близость созданных Андреем Рублевым шедевров греческой классике, его проникновение в сущность идеала Древней Эллады. На античное наследие опиралось и палеологовское искусство, откуда в основном черпал эти мотивы русский художник. Но неозеллинизм палеологовского искусства в силу разных причин – из-за некоторой рафинированности и дуализма образов, увлечения иллюзионизмом и спиритуализмом, какой-то общей нервности, словом, из-за отсутствия равновесия – приобретает сходство с греческим Эллинизмом. Своим безупречным чувством композиции, ритма и всякой отдельной формы, сообщаящим его образам простоту и силу, Андрей Рублев возрождает гармонический строй греческой Высокой классики. Цельностью душевного состояния, возвышенностью чувств и мыслей своих образов он постигает самый дух этого искусства.

Творчество Андрея Рублева – не только абсолютная вершина культуры средневековой Руси, но и достойное завершение всей истории развития византийской живописи. Постигнув и творчески переосмыслив многовековую греческую традицию и достижения русской культуры, он выработал такие средства художественной выразительности, в которых идеально воплотился сформировавшийся в восточно-христианском мире нравственно-эстетический идеал. Его творчество можно назвать воплощенной мечтой византийцев о синтезе мистической трансцендентности и эллинистического иллюзионизма, духа и материи, столь редко достигавшегося греческими художниками. Поэтому Андрей Рублев с полным основанием может быть назван и последним великим византийским художником.

В заключение необходимо сказать о крайне неблагоприятном состоянии многих произведений Андрея Рублева. В настоящее время фрагменты росписей в Успенском соборе в Звенигороде – из-за имевшей место ранее интенсивной церковной эксплуатации здания и повышенной влажности его стен (по причине капиллярного подсоса воды из-за нарушения в XIX–XX веках гидроструктуры холма, на котором стоит храм), – представляют собой «бледные тени былого», все более и более приближаясь к полному исчезновению. Столь же плохо обстоят дела с росписями 1408 года в Успенском соборе во Владимире. Сейчас здесь невозможно увидеть аутентичного Рублева; под грязью все смотрится бесцветным, темно-серым, чуть подцвеченным. Усиленное богослужбное использование собора, лишенного нормальной вентиляции, не говоря уже о системе климат-контроля, приводит к тому, что каждые 25–30 лет росписи нуждаются в промывке, что отнюдь не улучшает их сохранность. Современная ситуация осложняется тем, что в период реставрации 1975–1982 годов фрески были укреплены непроверенными и малообратимыми соединениями, причем укреплены вместе с очень активными и малоудачными тонировками вкупе с оставшимися загрязнениями и фрагментами укреплений предыдущих реставраций. Сейчас живопись 1408 года можно раскрывать только как икону – под микроскопом. Но проведение подобных реставрационных работ невозможно без полного прекращения богослужений. Выше уже говорилось о состоянии рублевских икон в иконостасе Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре. Условия хранения в этом соборе – из-за

колоссальной богослужебной нагрузки на здание – являются совершенно антимузейными. Чтобы привести эти иконы в порядок, необходимо изъять их, заменив копиями, из действующего собора. А это вряд ли возможно. Казалось бы, что благополучно обстоят дела с рублевскими произведениями, находящимися в государственных музейных собраниях. Тем не менее, в 2009 году тогдашние директор и главный хранитель Государственной Третьяковской галереи В.А.Родионов и И.Л.Селезнева были готовы выдать «Троицу» – главный шедевр русского изобразительного искусства – на три дня в Троице-Сергиеву лавру для богослужений в Троицын день. И только общенациональный скандал не позволил осуществиться этим намерениям.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] См.: *Меняйло В.А.* Иконы инока Паисия в Иосифо-Волоколамском монастыре. (= Материалы научных конференций 1989–1990 гг. [в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева], вып. 1. Отв. ред. В.Н.Сергеев.) – М., 1991. – С. 10–11.
- [2] *Малицкий Н.* К истории композиции ветхозаветной Троицы. – В кн: *Seminarium Kondakovianum. Recueil d'études. Archéologie. Histoire de l'art. Études byzantines.* / Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый Семинарием имени Н.П.Кондакова. II. – Prague / Прага, 1928. – С. 43; ср. с. 40
- [3] *Флоренский П.А.* Иконостас. [1919–1922.] – В кн.: *Флоренский П.А.* Иконостас. [Авт. вступ. статьи А.С.Трубачев, П.В.Флоренский. Сост. текстов П.А.Флоренского А.С.Трубачев, М.С.Трубачева, П.В.Флоренский. Подг. текста и комм. А.Г.Дунаева.] – М.: Искусство, 1994. – С. 80.
- [4] *Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. Кн.1, гл. 8.
- [5] Житие Сергия Радонежского. Подготовка текста и комментарии Д.М.Буланина, перевод М.Ф.Антоновой и Д.М.Буланина. – Памятники литературы Древней Руси. [Вып. 4.] XIV – середина XV века. Сост. и общ. ред. Л.А.Дмитриева и Д.С.Лихачева. – М., 1981. – С. 403; Слово похвальное Сергию Радонежскому Епифания Премудрого 1885/1981, с. 413, 419, 427.
- [6] *Алпатов М.В.* О значении «Троицы» Рублева. – В кн.: *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т.1. М.: Искусство, 1967, с.125.
- [7] Полное собрание русских летописей. Т. 29. Летописец начала царства и великого князя Ивана Васильевича. Александро-Невская летопись. Лебедевская летопись. – М., 1965. – С. 51–52.
- [8] Полное собрание русских летописей. Софийские летописи : т. 6. – СПб., 1853. – С. 247
- [9] *Клосс Б.М.* Избранные труды. В 3-х томах. Том 1. Житие Сергия Радонежского. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 419.
- [10] *Алпатов М.* Андрей Рублев. Около 1370 – 1430. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – С. 126.

[11] См.: Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. – М.: Наука, 1972; Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. – М.: Искусство, 1966. – С. 43–51, 138–182 (табл. 142–183); Lebedewa J.A. Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen. – Dresden, 1962. – S. 86–122; Лебедева Ю.А. Андрей Рублев и живопись XV века // Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники // Под общ. ред. Н.Н.Воронина и В.В.Косточкина. – М.: Искусство, 1968; Плугин В.А. Мастер «Святой Троицы»: Труды и дни Андрея Рублева. – М.: Изд-во объедин. «Мосгорархив», 2001. – С. 423–474.

[12] См.: Смирнова Э.С. Московская икона XIV – XVII веков. – Л.: Аврора, 1988. – С. 29–30, 280–282 (репр.105–110). Ср.: Сергеев В.Н. Рублев. – М.: Молодая гвардия, 1981. – С. 221–222.

[13] См.: Лелекова О.В. Консервация и исследование иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры / Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России : Тезисы докладов. II Междунар. конф. Сергиево-Посадский госуд. историко-художественный музей-заповедник.. Сергиев Посад 4–6 окт. 2000 г. – Сергиев Посад, 2000. – С. 50–52.

[14] Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга... С.135.

[15] Свидетельство Четых Миней инока Керженского монастыря Ионы начала XIX века, см.: Брюсова В.Г. Спорные вопросы биографии Андрея Рублева // Вопросы истории. – 1969. – №1. – С. 47; Дудочкин Б.Н. Даниил / Православная энциклопедия : Т. 14. – М., 2006.

© Дудочкин Б.Н.

Статья поступила в редакцию 17 февраля 2014 г.

Дудочкин Борис Николаевич,
заведующий научно-вспомогательным отделом
Центрального музея древнерусской культуры
и искусства имени 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 2)

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