

Валерий Сергеев,  
искусствовед

## Звенигородский чин

*11 февраля 1980 года исполнилось 550 лет со дня смерти великого русского художника-иконописца Андрея Рублева. К этому юбилею издательство «Молодая гвардия» подготовило в серии «ЖЗЛ» книгу искусствоведа В. Сергеева «Рублев». Публикуемая здесь с небольшими сокращениями глава из этой книги посвящена выдающимся произведениям Рублева — трем иконам, которые по месту своего происхождения из подмосковного города Звенигорода получили название ЗВЕНИГОРОДСКИЙ ЧИН.*

В верхнем течении реки Москвы, поприч на шестьдесят-семьдесят выше стольного града — если считать по прямой дороге, а не по реке, которая, петляя между холмами, увеличивает расстояние, — на крутой горе левого берега «светло красуется» славный и древний град Звенигород. Впервые упомянутый в духовной грамоте Ивана Калиты 1339 года, он к первым десятилетиям XIV века был уже городом с историей, восходящей к давним, до монгольского нашествия временам, когда вырастала на лице земли мало кому ведомая тогда Москва. К началу XV века город окружали высокие крепостные валы. Крепостное строение хранило в малом пространстве града деревянные хоромы княжеского дворца и Успенский собор — небольшой белокаменный храм, стройный, одноглавый, с поясами загадочной, восточного вида резьбы.

За стенами города и приречными лугами синели в далах леса. Местность открытая, холмистая, веселая. По мелям и перекатам, ныряя в омута и круга самой себе голову в водоворотах, текла по предназначенному ей от века лону не особенно глубокая в этих местах, но судоходная и рыбная река. За городом, выше по течению, менее чем в часе пешей ходьбы от крепостных городских ворот — обитель Рождества Богоматери на горе Стороже...

Всемирную славу Звенигороду, уже в наши дни, принесло открытие здесь трех икон Андрея Рублева, названных по имени сохранившегося их города Звенигородским чином.

Открытие это принесло и до сих пор не разрешенную загадку в творческой биографии художника, которой, возможно, не суждено быть до конца разгаданной. Относительно места звенигородских икон в творческой биографии Рублева существует несколько точек зрения, ни одна из которых не обладает тем количеством необходимых аргументов, которые делали бы ее единственно убедительной и окончательной.

Для биографа Рублева изучение Звенигородского чина затруднено прежде всего тем, что неизвестно время его создания великим художником. А вместе с тем эти иконы единодушно признаны величайшими его произведениями, одной из вершин мирового искусства.

Загадки, связанные с этими иконами, начались сразу же после их открытия в 1918 году. Звенигород и его собор отнюдь не случайно были избраны тогда для обследования. Ученые, направляя сюда экспедицию, должны были многое учесть из истории московского княжества XIV—XV веков, из духовных и личных связей современников Рублева. «Во времена Рублева, — писал уже после открытия звенигородских шедевров И. Э. Грабарь, — в Звенигороде княжил сын Дмитрия Донского и брат московского великого князя Василия, Юрий Дмитриевич, получивший от отца в удел Звенигород и Галич. Будучи крестником Сергия Радонежского, он неоднократно бывал у Троицы, и Никону только благодаря его помощи удалось выстроить Троицкий собор. Поставленный игуменом самим Сергием, перед его смертью, Никон вскоре отказался от игуменства, отвлекаявшего его от затворничества, и в течение шести лет игуменом оставался ученик Сергия, инок Савва. Когда около 1400 года Никон вернулся к игуменству, Юрий уговорил Савву основать под Звенигородом, на месте, называвшемся «Сторожами», обитель, получившую впоследствии имя Саввино-Сторожевского монастыря. Здесь... после 1422 года был выстроен существующий донные собор, в точности повторяющий формы Троицкого. Ранее Юрий уже выстроил свой первый белокаменный храм Успения на Городке, также сохранившийся до наших дней...»

Таковы были исторические связи Звенигорода того времени. И перед учеными встал вопрос: если князь Юрий Дмитриевич, крестник Сергия Радонежского, хорошо знал игумена Никона, у которого Рублев был в послушании, если он был строителем Троицкого собора, где будет написана рублевская «Троица», то неужели он мог быть столь равнодушным к творчеству прославленного иконописца, чтобы не пригласить его к себе? Блестящая логика исторического анализа, проделанного людьми, которые готовили звенигородскую экспедицию, не могла не принести своего результата. В древнем городском звенигородском соборе, по более позднему названию, в церкви Успения на Городке и были найдены иконы Звенигородского чина.

Но выехавших сюда из Москвы специалистов первоначально ожидало разочарование. Иконостас церкви оказался сравнительно новым — XVII века. Правда, на столпах храма, закрытых иконами, были обнаружены отдельные, никогда не записывавшиеся изо-



Андрей Рублев.  
Апостол Павел.

бражения XV столетия. Эти фрески до наших дней некоторыми из исследователей приписываются мастерской Рублева. Но открытие фрагментов стенных росписей не было самой значительной находкой. Опытные сотрудники экспедиции начали осматривать не только саму церковь, но и ее колокольню, а также окружавшие ее кладовые и сараи. Поиск древних произведений в окружающих церковь постройках, на чердаках, в чуланах, подсобных помещениях не раз приводил к успеху. Часто ценнейшие из ценнейших, но со временем потемневшие и забытые старые

иконы уходили из церковных зданий в монастырские и соборные кладовые, или, как их называли в старину — рухлядные. Уходили, чтобы ожидать своей участи — погибнуть в забвении и небрежении или, в счастливом случае, быть найденными, освобожденными от всех тех искажений, которые нанесло на первоначальную живопись время, возродиться, чтобы стать драгоценностью в сокровищнице национальной культуры...

Неподалеку от звенигородского собора, у церковной сторожки стоял потемневший от времен дровяной сарай. Под грудой дров



оказались три совершенно темные доски с осыпавшейся местами краской... Пройдет время, необходимое для их расчистки, и иконы «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» станут лучшим украшением залов сначала Исторического музея в Москве, потом Третьяковской галереи. И общепринятым станет мнение И. Э. Грабаря: «Их создателем мог быть только Рублев, только он овладел искусством подчинять единой гармонизирующей воле все эти холодные, розово-сиренево-голубые цвета, только он дерзал решать колористические задачи, бывшие под силу

лишь венецианцам, да и то сто с лишком лет спустя...»

Первый исследователь Звенигородского чина, поняв, что перед ним несравненные по красоте, мирового уровня иконы, исходил из чисто логического построения, назвав их творениями Рублева. Качество найденных произведений несравненно, это вершина вершин. Самым известным, ценным у современников и потомков мастером был в это время чернец Андрей Рублев. Если автор икон не Рублев, то следует предположить, что в его время на Руси работал еще один гени-

Андрей  
Рублев.  
Архангел  
Михаил.



Андрей  
Рублев.  
Спас.

альный художник, имя которого ни разу не упомянул ни один источник, поскольку творческий почерк других известных мастеров — Феофана Грека, Прохора с Городца, Даниила Черного был совершенно иным. Но для такого предположения надо без всякого основания отбросить те исторические связи Звенигорода, о которых было сказано.

Со временем нашелся и документ, сравнительно поздний — середины XVIII века, но основывающийся, несомненно, если не на более ранних подлинных источниках, то, во всяком случае, на местном предании. Он подтверждал, что Рублев был связан со Звенигородом, и в окрестностях города хранились иконы его письма. Имя Рублева в Звенигороде сохранила приходно-расходная книга Саввино-Сторожевского монастыря. Каллиграфическим почерком монаха-эконома выведена в ней в 1758 году статья расхода и одновременно драгоценное для науки сведение: «Куплено к деланию иконостаса Рублева клею пуд». Что это был за иконостас? Хранившийся в монастыре и не дошедший до наших дней или тот, три иконы которого обнаружены были близ городского собора?

Скорее всего, рублевский иконостас был один. Уже в 1698 году, судя по одной из описей, все семь его икон были развешаны по стенам церкви Успения на Городке. В 1758 году его, очевидно, починивали в близлежащем монастыре, чтобы потом возвратить обратно в городскую церковь. К началу же нашего столетия от него сохранилось лишь три произведения.

Исторические связи города, высокое, только Рублеву присущее совершенство стиля — все это искусствоведческая наука должна была подтвердить основным аргументом при определении авторства художественных произведений — доказательством близости найденных в Звенигороде икон другим документально известным его произведениям. Только это могло убедить, что найдены подлинные рублевские иконы. Чем дальше изучались эти иконы, тем более становилось ясным, что Звенигородский чин мог быть создан только Рублевым, так как иконы чина, при всем их своеобразии, имеют много общих черт и с рублевскими фресками в Успенском соборе Владимира, и с «Троицей».

Историкам искусства представлялось теперь самым важным определить дату его создания и тем самым место в творческой биографии художника. Сначала эта задача казалась несложной. Найденный близ звенигородского Успенского собора деисусный чин и должен быть написан для этого храма вскоре после его постройки. Но тут-то и таилась первая трудность. Время построения соборной звенигородской церкви не отмечено ни одним документом. Споры о ее датировке то утихали, то вновь вспыхивали в среде историков. Точной даты не установлено до сих пор, хотя целый ряд косвенных данных говорит, что постройка князя Юрия Дмитриевича украсила собой полученный им в удел Звенигород где-то очень близко к 1400 году.

В таком случае что же, перед нами самые ранние из известных сейчас икон художника,

старейшие его творения? На этот вопрос современное искусствоведение не решает дать положительного ответа. Иконы из Звенигородского собора созданы в пору высокой творческой зрелости. Самобытность художника проявилась здесь гораздо ярче, чем в иконах праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля. Работа там с такими зрелыми мастерами, как Феофан или Прохор, могла отпечатлеться слишком сильно на мягком, еще не склонном к утверждению собственной творческой воли, самом младшем из трех мастеров, Андрее. К тому же дата создания иконостаса московского придворного собора, несмотря на летописное указание под 1405 год, не абсолютно достоверна. Не исключено, что иконы, которые сейчас входят в иконостас Благовещенского собора, несколько более ранние.

Создание Звенигородского чина около 1400 года как будто бы подтверждалось и более архаическим типом этих икон. Здесь деисусные изображения не ростовые, в отличие от икон в Московском Кремле, владимирском Успенском соборе и более поздних — в соборном иконостасе Троице-Сергиева монастыря, а поясные. Они подобны самому древнему из сохранившихся на Руси многофигурных деисусных чинов, который находился в Серпухове, в Высоцком монастыре. В письменных источниках XVII века имелись сведения, что этот деисус был прислан в Серпуховский монастырь из Константинополя в 1380—1390-х годах.

Но идея о раннем происхождении Звенигородского чина не суждено было надолго утвердиться в науке. Оказалось, что этот чин, если реконструировать его в полном виде... не мог вписаться в звенигородский собор! Состав икон в этом ряду иконостаса всегда постоянен. Помимо сохранившегося «Спаса», слева и справа от него (если считать от зрителя) должны были быть изображения Богоматери и Иоанна Предтечи. Наличие иконы архангела Михаила предполагало симметрично расположенную парную ей икону архангела Гавриила, равно как и существование образа апостола Павла говорит о том, что в этом деисусе непременно находилась икона Петра. Размеры этих больших икон свидетельствуют — семифигурный деисус для звенигородского собора был слишком велик.

Поэтому взоры историков искусства обратились к другой местной церкви — собору расположенного в окрестностях города Саввино-Сторожевского монастыря, тем более что именно здесь в 1758 году починивали иконостас Рублева. Этот белокаменный собор, близкий по своим архитектурным формам к Троицкому в Сергиевом монастыре, был построен князем Юрием Дмитриевичем после 1422 года. Рублев — таково было априорное предположение — мог работать, писать иконы и фрески в этой новопостроенной, замечательной красоты монастырской церкви. Но сохранившиеся здесь фрагменты первоначальных фресок оказались более поздними сравнительно с рублевской эпохой, а обмер дал те же результаты, что и в церкви Успения на Городке — чин и здесь не мог бы разместиться!

Тогда на научном горизонте появились еще две гипотезы о возможном происхождении

звенигородских шедевров. Первая из них основывалась на многочисленных случаях передвижения произведений искусства, их, говоря языком науки, миграции, иногда на весьма значительные расстояния. Рублевские творения тоже могли передаваться, перевозиться с одного места на другое. Поэтому нельзя было исключить и такой возможности: иконы попали в Звенигород из другого места. В середине XVII века к Саввину монастырю было приписано двенадцать обедневших обителей. Одна из них могла передать обветшавшие, поврежденные во время событий Смуты древние иконы в богатый, древний монастырь для починки и сохранения. Историками искусства называлось даже конкретное место вероятного их происхождения — московский Воскресенский Высокий монастырь на Тверской улице, который был в 1651 году приписан к Саввинскому. Но никакими доказательствами эта гипотеза не была подкреплена. Сведений, прямых или косвенных, которые бы говорили о работе Рублева в какой-либо из этих приписных обителей, сейчас не существует, а надежда на их появление очень маловероятна. Гипотеза эта не способна, во всяком случае сейчас, вывести исследователей на какой-либо конкретный путь поиска.

Это позволяет вернуться к вопросу о звенигородском происхождении икон Рублева. Не были ли иконы написаны для деревянной монастырской церкви Рождества Богоматери, на месте которой позднее, в 1420-х годах, был возведен белокаменный храм, а потом — скорее всего, в середине XVII века — переданы в расположенную неподалеку церковь Успения на Городке? Первоначальная деревянная церковь могла быть больших размеров, чем последующая каменная. Но если даже она и не превосходила «величием» будущую каменную, то, будучи бесстолпной, вмещала в себя больше икон. Ведь древние иконостасы в каменных храмах размещались между столпами так, что столпы, расписанные фресками, не загромождались, оставались открытыми. «В настоящее время, — пишет один из последних обрабатывавших к этой проблеме исследователей, — это единственно приемлемая гипотеза, которая связывает Звенигородский чин с конкретным архитектурным памятником».

Но дает ли она, эта гипотеза, более или менее точную дату создания икон? На первый взгляд да. В 1398—1399 годах Савва пришел из Троицкого монастыря в звенигородские пределы. 3 декабря 1407 года он скончался в устроенном уже монастыре. Следовательно, 1399—1407 годы и могли ограничить хронологические рамки работы здесь Рублева. Однако 1399 год вряд ли мог стать временем ее начала. Очень маловероятно, что строительство большого деревянного храма, для которого мог быть написан иконостас, началось сразу после прихода сюда бывшего троицкого игумена. Не так обычно создавались в те времена новоначальные русские монастыри. У их истоков стоял большой деревянный крест, малые кельи да скромных размеров «клецкая», с избу величиной, церковка, которую можно было построить в несколько дней. И не с иконостасов, писанных знаменитыми художниками, начиналось украшение таких церковок, а с нескольких

самонужнейших принесенных или пожертвованных икон. Если к тому же принять во внимание время, необходимое для постройки большого деревянного храма, то начало работы Рублева над Звенигородским чином отодвинется еще дальше от 1399 года. Не следует также считать, что 1407 год — верхняя из возможных дат. Никаких данных о том, что иконы писались при жизни Саввы, не существует. Не исключено, что за краткое время устройства обители Савва не успел с должным размахом украсить ее живописью. Возможно также, что иконостас был написан для другой деревянной церкви. В период между постройкой собора, созданного при основателе монастыря, и строительством в 1420-е годы каменного собора могли быть возведены и промежуточные деревянные храмы. Это возможно, потому что постройки из дерева часто горели.

Так что, строго говоря, «монастырская гипотеза», самая вероятная из существующих, должна датировать чин от времен первой половины 1400-х до 1420-х годов. Собственно исторические данные оказываются не в силах указать более определенную дату.

Если бы сейчас сохранились все или большинство произведений, созданных художником, можно было бы построить картину его творчества с большой долей точности. Однако и малый набор аналогий дает возможность утверждать: звенигородские иконы созданы близко по времени к владимирским фрескам 1408 года.

Некоторые фрески владимирского Успенского собора кажутся эскизами, набросками, легкими и блистательными, к тем удивительным по красоте и высоте образам, которые воплотились в трех иконах звенигородского происхождения. Вызревший интерес к духовному «портрету», внутреннему миру человека, представление о высокой идеальности этого мира нашли законченное воплощение в невероятной силе и красоте живописи Звенигородского чина. Это итог, итог долгих раздумий и поисков, художественных и духовных. У многих исследователей наметилась склонность датировать чин 1410-ми годами после Владимира и перед работами в Троицком монастыре в 1420-х годах. Этот вывод не входит в противоречие с построениями исторического характера.

Принимая «монастырскую версию», как наиболее вероятную, мы можем мысленно представить себе иконо Андрея, уже пятидесятилетнего, летним вечером при солнечном закате, на открытой паперти — галерее только что срубленного из золотистого дерева монастырского храма. В этот вечер усталый мастер осенил себя благодарно крестным знаменем и отложил кисть, — окончена была икона Спаса... Рублев избрал для звенигородских икон очень большой размер. Поясные изображения получились превышающими человеческую меру. Это позволяло в любом месте храма, где бы ни стоял человек, проникнуться смыслом и настроением, вложенными художником в написанную икону. В самой избранной на сей раз Рублевым величине ликов проявляется желание многое сказать людям именно через лица, показать открыто и ясно внутреннее состояние образов. Художник готовил встречу лицом к лицу своих современников и жителей горного, вечного

мира, в центре которого — Спас, воплощенное средоточие двух начал — божественного и человеческого...

Он сиял еще свежими, непросохшими красками, этот прямо и благосклонно смотрящий на всех, кто приходит, обращается к нему, светлый, добрый и всеведущий Спас с книгой в левой руке и приподнятой, благославляющей правой, наставник и учитель в древних одеждах странствующего проповедника. Мягко светила ровная золотая поверхность вокруг его полуфигуры... По золоту — знаку и образу незаходимого, «невечернего» света вечности, всего минуто тому назад яркой киноварью его, инока Андрея, рука, вывела четыре буквы, сокращенно обозначающие имя — Иисус Христос. И той же твердой кистью провела она окружность венца, а в нем — перекрестье и три греческие буквы, обозначающие его предвечное существование, то, что этот краткий человек — бог, творец и создатель всего сущего...

Средневековому мировоззрению присуща была идея вечной жизни человека, его будущего воскресения из мертвых в день Страшного суда. Деисусный чин и был в общей системе иконостаса образом этого Суда. Но чтобы понять Рублева в звенигородском деисусе сейчас, почти шесть столетий спустя, необходимо представить себе применительно к этим произведениям (и особенно к «Спасу») некоторые мировоззренческие черты, свойственные средневековью вообще и присутствующие собственно рублевскому времени. Это позволит определить место Звенигородского чина в духовной биографии художника.

За многие столетия от Северной Африки до новгородских владений на Белом море, от Палестины до Скандинавии не было места, где бы ни знали поспойной иконы Спаса Вседержителя. У разных народов всегда узнаваем был этот образ, поскольку нес в типе лица, одежды, книге, надписи имени на фоне неизменные черты единого иконописного предания. Но нигде и никогда не было создано двух совершенно одинаковых образов. Личность художника, его жизненный опыт, национальность, настроения и веяния его времени налагали определенный отпечаток не только на живописную манеру, но и на глубинное понимание образа. Отпечаток времени и личности мог быть очень легким, едва уловимым. Но большой художник, особенно такой, в котором сочеталось высокое мастерство с даром мыслителя, умел вдохнуть свой огонь в освященное традицией. И тогда особый живой и трепетный свет озарял эти древние образы.

Основой художественного замысла этих произведений было единое, утвердившееся и устоявшееся уже в первые века нашей эры и с тех пор неизменное учение о личности Христа, о двух природах в нем — божественной и человеческой. Согласно древней библейской традиции бог не изображим, его нельзя видеть. Его личность, как энергия, воспринимается, действует, творит, но не имеет образа в силу своего величия, непостижимости, несоизмеримости со всем «тварным», видимым. Боговоплощение, принятие богом человеческой природы и тела дает возможность изображать Иисуса Христа, создавать средствами живописи или валяния его образ-икону. Изображается он «по чело-

веществу», однако искусство многими средствами выражает как бы скрытое в человеческом лице, неотделимое от него, но и не слитое с ним иное, надмирное начало. Многообразны способы, какими художники передают идею сверхчеловеческого. В основном это достигается тем, что, используя более позднее понятие, можно было бы назвать психологической трактовкой образа. Иногда в образе Христа подчеркнута и выделена как бы разрывающая человеческий лик надмирная, не вмещающаяся в человека творческая сила, суровая и грозная. Такие образы русское искусство знало издавна. Четырнадцатое столетие принесло значительное многообразие в постижении и выражении этой идеи. Опыт исихастского созерцания<sup>1</sup> отразился в искусстве созданием «Спасов», отрешенных и всеведущих. Рублев знал все эти иконы. Их писали и византийцы, и русские их ученики. Несомненно, он шилывал заложенное в них. Этот опыт сказался в звенигородском «Спасе», опыт вершин искусства предшествующей эпохи. Но было здесь и другое — иная, совсем иная основа...

Лик рублевского Спаса дышит силой и покоем. Лицо зрелого человека в мерном расцвете духовных и физических сил. Такого во времена Рублева называли бы «средовеком». Сильно открытая крепкая шея Спаса повернута как бы несколько в сторону, в то время как лицо, обрамленное тяжелой шапкой длинных, спускающихся почти до плеч волос, обращено прямо к зрителю. Такое соотношение разворота шеи и лица сообщает ясно уловимое движение по направлению к человеку, который стоит перед иконой. Уже в композиции предугадывается внимание и участие художника к смотрящему на икону. Небольшие, чуть суженные глаза внимательно и доброжелательно смотрят из-под слегка приподнятых бровей. В нежном живописном свечении лица, написанного плавными бликами прозрачной охры с теплыми высветлениями, которые мягко обозначают объемы, этот взгляд определенно выделен. Рублев четкой, уверенно очерченной линией обозначил глаза, верхние веки и брови. Это мастерское соединение чисто живописных приемов с линейными роднит стиль «Спаса» с фресками Успенского собора во Владимире. Различие состоит в степени проявления того и другого начала. В лике иконы Рублев «скрыл», «погрузил» линию в живопись. Лишь в отдельных деталях линия проявляется, звучит в полный голос. Но его взревший, укрепивший дар рисовальщика проявился здесь в редком по красоте силуэте, в котором статичность соединяется с легким живым движением.

В чем же был секрет, позволивший стать этой иконе как бы новым «изводом» столь важного для культуры того времени изображения? Отвечая на этот вопрос, один из биографов Рублева пишет: «На рубеже двух столетий в деисусном ряду одного из храмов московской земли едва ли не впервые взглянул на молящегося светлый и всеведущий

рублевский Спас». Этот вывод не совсем верен. Ростово-суздальская иконопись, которая была почвой и одной из основ искусства Москвы, с начала XIV века знала образы Христа светлые, добрые, кроткие. Любовь и поддержку несли писавшие их художники своим современникам. Но именно Рублев в высочайшем художественном воплощении собрал, исполнил и завершил все то, что завещало ему не одно поколение художников, что было столь близко и нужно сердцу русских людей — создать совершенный образ любящего, несущего утешение и надежду Христа.

Многосторонен этот образ, каким рисует его писание. Но в многообразии письменного предания склонен был русский человек выделить самое главное, что он видел в Спасе, — любовь, готовность пострадать за ближнего вплоть до мучительной смерти, «смерти же крестной». Слова писания «Бог есть любовь» раскрывают почти все в звенигородском Спасе. Совершенство для Рублева видится в постоянной готовности помочь, поддержать, спасти. Мысль о спасении человека в приобщении к Спасу ясно выражала и надпись, которая была когда-то начертана Рублевым на раскрытых листах книги в руке Спаса. Надпись эта утрачена, поскольку от иконы сохранилась лишь голова и малая часть одежд. Но древнейшая икона-реплика<sup>2</sup> на звенигородского «Спаса», написанная в середине XV века, позволяет определить, с какими словами, глубоко созвучными образу, обращался к людям со страниц раскрытой книги рублевский Христос: «Придите ко мне все трудящиеся и обремененные и аз упокою вы». Такая надпись раньше в русском искусстве не встречалась. Возможно, сам Рублев выбрал ее для своего исполненного заботы и доброты образа.

Не кажется преувеличением мысль современных нам историков древнерусской культуры о том, что Андрей Рублев создал образ «русского Христа». Действительно, мягкость, внутренняя теплота этого образа позволяют уловить русские черты в типе лица звенигородской иконы. Однако нельзя думать, оставаясь в границах исторической достоверности, что художник старался перенести, впалять в устоявшуюся веками иконографию черты лиц своих современников. Это было бы просто невозможным для мировоззрения средневекового мастера, продолжателя иконописного предания. Но все же под кистью Рублева столь свойственное русским людям выражение спокойствия, мягкости и открытости не могло не передавать строгим восточным чертам Иисуса.

В возрасте около пятидесяти лет писал Рублев звенигородские иконы. Глубоким покоем веет от этих произведений зрелого мастера. Он успел, видимо, стяжать в значительной мере монашеский опыт «внутренней тишины». И вместе с тем в его «Спасе» видится путь русских подвижников, которые, по слову историка, «не переставая спасаться «от мира»... почувствовали себя в силах начать «встречное» движение — в мир, к

<sup>1</sup> Исихазм — «молчаличество» — религиозное течение, современное Рублеву, целью которого было самонаблюдение, созерцание и достижение «внутренней тишины».

<sup>2</sup> В древнем искусстве не существовало копий в нашем понимании этого слова. Реплика — своеобразное повторение иконы, но всегда творческое, несущее на себе отпечаток индивидуальности мастера.

миру...». Иначе ему не под силу был бы этот удивительный образ светлого и любящего Спаса, столь ясного и открытого для людей.

Наверное, Андрей первой в этом чине написал икону Спаса — основание, средоточие деисуса, смысловой его центр. Еще не просохли в теплом дуновении летних дней ее краски, а ученики-подмастерья уже приготовили доски для других икон, большие, с глубокими пологими ковчегами. Знали ученики безмерную ценность образов, которые вскоре воплотит на их глазах старец-изограф. И в своем труде, казалось бы невеликом, старались быть достойными его помощниками. Тщательно выбирали дерево, стойкое, выдержанное. Редкой красоты, вытканную «елочкой» ткань положили они поволокой. Тонкий, отполированный, как мрамор, левкас — тоже их вклад в работу чтимого мастера. Они, видимо, любили своего дружинного старца Андрея. Не будь этой слаженности в иконописной дружине, оказалась бы хоть немного более хрупким левкас, тресни небрежно подобранная доска — и нам, быть может, никогда не увидеть ни «Спаса», ни «Апостола Павла», ни «Архангела Михаила».

Пока шла без торопливости и укоснения мерная эта, слаженная работа, на сверкающей белой поверхности подготовленных для живописи досок уже виделись Рублеву гибкие очертания наклоненных в молитве фигур.

В свою череду написана была икона Богоматери. Наверное, кроткой и нежной, с долгой, тихой материнской думой в слегка опущенных и вместе широко распахнутых глазах изобразил ее Андрей. Может быть, походила она в чем-то на любящую и ласковую Марию на иконе «Донской Богоматери» только была безмерней, отрешенней. Никто и никогда не сможет сказать, какой получилась эта икона, равно как только в воображении может предстать перед нами образ звенигородского Иоанна Предтечи. Но они были, и в жизни Андрея отпечатались ярким следом труда и вдохновения.

После создания этих двух икон, для нас навсегда исчезнувших, наступил однажды, в то же лето, срок писать вестников иного, небесного мира — архангелов Михаила и Гавриила. Можно представить теперь, каким неожиданным и вместе с тем заветно-близким увиделся рублевский Михаил тем нескольким со товарищам Рублева по художеству и ценителям из монахов, которые были первыми созерцателями этой иконы. Видевшим росписи владимирского Успенского собора он должен был напомнить светлого, нежного ангела, стоящего позади апостола Симона... Грозный воевода небесных сил, победитель зла и самого сатаны, которого он низвергнул в бездонные пропасти ада, Михаил издавна изображался в виде сурового крылатого вестника в доспехах воина и с оружием в руках — копьём или мечом. Крылатая его фигура, вылитая из меди или серебра, украшала, на устрашение врагов, воинские шлемы. Чтили его как покровителя православного воинства, сражающегося за правое дело. Суровость и строгость придавали этому образу в сознании людей той поры и представление, что Михаил провожал души умерших в угото-

ванные им обители, творя правду и защищая человеческую душу от темной бесовской силы. Посему и посвящались ему кладбищенские церкви — от затерянной в лесной глуши сельского погоста до великокняжеского Архангельского собора — усыпальницы стольного града.

Кроткий и углубленный в себя русоволосый рублевский архангел, с нежно склоненной кудрявой головой, не причастен злу. Борец со злом, он не «прираизлся» к нему, не уподобился враждебной стихии. Архистратига небесных воинств (так называли тогда Михаила) Рублев увидел добрым ангелом-хранителем всего сущего. В этом решении образа — вызревшая, давно ставшая близкой Рублеву мысль: борьба со злом требует величайшей высоты, абсолютной погруженности в добро. Зло страшно не только само по себе, но и тем, что, вызывая необходимость противостоять ему, порождает и в самом добре свой зародыш. И тогда в оболочке правды и под ее знаменем возрождается в ином виде то же самое зло, и «последнее бывает горше первого». Здесь, решая для себя извечный вопрос о добре и зле, как о несоизмеримых, несоприкасающихся началах, Рублев как бы основывает традицию, никогда не оскудевавшую в русской культуре будущего. Иконописцем-мыслителем, который несет добытое в своем опыте людям, предстает и в этом произведении чернец Андрей.

Что-то свежее, юное, утреннее пронизывает всю икону, сам образ, настроение, цвет. Светлое выражение распахнутых глаз, нежностью мягко округленного, розоватыми нежными плавными святыгосея лица. Упругие волны вьющихся волос, мягкие руки. Небесно-лазоревого и, как заря, розовые одежды, теплое свечение золотистых крыл. Чуть склонив голову, архангел как бы прислушивается к чему-то звучащему внутри себя. Лазоревого цвета повязка, придерживающая волнистые, мягкие волосы Михаила, оканчивается развевающимися лентами позади его головы. Они назывались в древнерусском языке «тороками», или «слухами», и обозначали свойство ангелов — постоянное слышание высшей воли, соединенность с ней. Еще один символ усиливает это значение и помогает яснее понять смысл того тонкого, созерцательно-углубленного выражения, которое сообщил лику своего Михаила Рублев. Правая рука архангела молитвенно протянута вперед, а кисть ее едва заметно округлена, как будто в этой руке он держит нечто округлое и совершенно прозрачное, не являющееся преградой для взора. Это очерченное легкой линией «зерцало» — образ постоянного созерцания ангелами божественного. Лишенный своей воли, но погруженный созерцанием в ту сущность, основу которой составляет сострадательная любовь ко всему живому, юный и прекрасный архангел соединен со Спасом, изображенным в среднике, средоточии деисуса...

Апостола Павла связует с центральной иконой книга в руках — писание, образ божественной мудрости. Как и все, что написано Рублевым, «Апостол Павел» укorenен в многовековой традиции, которая восходит к истокам средневекового искусства. Но особая рублевская полнота, цельность замысла и



воплощения, законченность придают новое звучание этому образу.

Павлу, как и архангелу, присуща внутренняя созерцательная погруженность. Всмотревшись в его лицо, окруженное глубокими тенями около глаз, ясно осознаешь, что апостол видит что-то недоступное внешнему, физическому взору. Соединение огромной внутренней мощи и покоя — одна из поразительных особенностей иконы.

Наклону головы Павла вторит положение Евангелия. Сейчас та часть живописной поверхности, на которую приходилась книга и держащие ее руки, почти целиком утрачена. Но сохранившаяся небольшая часть красного с белой полосой книжного обреза показывает, что Евангелие было также наклонено. Книга и голова даны в одном, говоря теперешним языком, измерении — священная книга и «священная глава» апостола — одного из ее творцов, автора знаменитых посланий. Не только иконописное, но и письменное предание, взаимно проясняя и дополняя друг друга, создали столь часто и по-разному воплощавшийся в искусстве многих народов образ Павла. У одних мастеров в традиционном иконографическом типе тонко передавалась драматическая судьба Савла — сначала яркого гонителя христиан, а потом (после крещения и наречения его именем Павел) — апостола-праведника. Другие художники подчеркивали страстную силу, не знающую сомнений цельность Павла. В рублевском Павле нет драмы становления, сложностей пройденного пути. Художник создал идеальный, совершенный образ мыслителя-созерцателя. Таинственным, чуть холодноватым светом мерцают синие, с белыми приплесками и блекло-сиреневые, с серым оттенком одежды. Складки их сложны, не совсем спокойны. Одежды развернуты на плоскости и составляют контраст с почти скульптурными объемами как бы сгорбленной спины, мощной шеи и головы апостола. В отличие от «Спаса» и «Архангела Михаила» Рублев применяет здесь иной прием — ясно выраженную пластику. Прозрачность живописной поверхности лица смягчает острые восточные черты, сглаживает их, выделяя внутреннее — состояние, мысль.

Павел не молод, но сохранил физическую крепость. Пятидесятилетний Андрей знал драгоценную меру духовной зрелости и телесной силы в человеке. Признак возраста — облысевшая спереди голова — лишь выявляет мудрость Павла, открывая огромный купол лба. Глаза спрятаны в тени, и некоторая неуловимость их очертаний сообщает выражению лица бездонность созерцания «вещей невидимых». Мысль, постигающая мировые тайны через свое соединение с надмирным, — вот в чем угадывается рублевский замысел. Образ Павла идеален, это, в понимании Рублева, вершина духовных возможностей праведного человека, огромных, почти безмерных...

Единое дыхание, несравненная высота живописи объединяют все чиновные иконы из Звенигорода. «В Звенигородском чине, — пишет один из исследователей, — ярко вспыхнуло редкое дарование Рублева как колориста. Такого чистого звучания красок, такой гармонии холодных голубых тонов с нежно-розовыми и золотистыми, такого богатства

оттенков и полутонов не знала русская живопись до Рублева...»

Работал инок Андрей, писал дивные и добрые эти иконы. Ранними, светлыми зорями поднимался он на вдохновенный труд. Из дали веков восстает на фоне деревянной стены его силуэт — монах в темном подряснике, препоясанном кожаным ремнем, в короткой, чуть ниже плеч, мантийке — одежде, напоминавшей о пожизненном обете и не связывавшей рук в работе. За ним на холме деревянный храм — собор подгородной звенигородской обители.

## ИНФОРМАЦИЯ

В Москве в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева в июле 1980 года открылась выставка «Кирилловский иконостас». На выставке представлены иконы знаменитого иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря, собранные из разных музеев нашей страны и восстановленные советскими реставраторами.