

Н. А. ДЕМИНА

Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга¹

Творчество Рублева и его современников имеет огромное историко-художественное значение, так как в нем скрестилось множество нитей, объединяющих его с различными сторонами культуры древней Руси, в частности — с литературой. Это объясняется в первую очередь тем, что живопись Рублева и художников его круга была теснейшим образом связана с исторической действительностью своего времени.

Деятельность Андрея Рублева и художников, с ним сотрудничавших, относится как раз к той знаменательной эпохе, когда русский народ, напрягая до предела свои силы, боролся за свержение татарского ига, за создание мощного централизованного государства, когда он, мучительно преодолевая рознь, являвшуюся исконным злом феодальной раздробленности, стремился к единству как необходимому условию для своего дальнейшего культурного развития.

Произведения искусства Москвы XIV—XV веков, известные в настоящее время, позволяют утверждать, что Андрей Рублев сформировался в художественной среде, стоявшей на очень высоком уровне. Истоки ее культуры следует искать в искусстве Владимиро-Суздальской Руси, являвшейся в свою очередь преемницей и продолжательницей культуры Киевской Руси.

Хотя никто из современников Андрея Рублева не превзошел его в искусстве, тем не менее мастера, работавшие с ним, часто вызывают у нас чувство почтительного удивления значительностью своих творений. То, что было Рублевым возведено на степень высокого стиля, подготовлялось в художественной среде, его окружавшей. Он не был одинок, вокруг него были единомышленники и соратники. Собственно учеников-подражателей мы не видим рядом с ним, они появились позднее, после того, как он завершил свой творческий путь. Даже в последние годы жизни великого художника с ним работают мастера, не теряющие своего лица. Они самостоятельно трудятся над решением тех же проблем, которые стояли перед Рублевым и вообще перед русской художественной мыслью того времени. Но никому, кроме него, не было под силу привести в гармонию и согласие все, что надлежало воплотить в искусстве в столь многозначительную эпоху русской жизни.

Рассматривая все созданное русскими художниками далекого прошлого, художниками эпохи, предшествующей А. Рублеву и его времени,

¹ Доклад в Секторе древнерусской литературы, прочитанный 27 мая 1954 года

и, кроме того, мастерами южнославянских стран и греками, видим, что Рублев сумел отобрать все самое лучшее, что заключалось в их произведениях. Творчески претворив богатство этой многообразной художественной культуры, он обрел свой собственный изобразительный язык, родной и понятный всем его окружающим. Он сумел в своем творчестве отразить лучшие чаяния и устремления русского народа в решительный момент его борьбы за свое национальное бытие.

Поэтому необходимо осмыслить в его художественных произведениях те ценности, которые являлись отражением подлинно народных воззрений и вкусов своего времени, ибо, как говорит А. М. Горький: «Народ не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры» («Разрушение личности», 1908 г.).

В юные годы Андрея Рублева и мастеров его поколения произошло знаменательное событие, которое уже современниками осознавалось как решение судьбы русского народа,¹ — битва на Куликовом поле. Победа оставила глубокий след в народном сознании. Русские люди на деле доказали готовность жертвовать своей жизнью во имя родины. Осознание силы этой любви к родине и готовности жертвовать собой укрепило в русских людях чувство подлинного человеческого достоинства, мужества и бесстрашия. Об этом ярко свидетельствуют слова автора «Задонщины»: «Князи и бояря и удалые люди, оставимте вся дома своя и богатство, жены и дети, и скот, честь и славу мира сего получитьи, главы своя положити за землю за Русскую и за веру христианскую».²

Обращаясь к памятникам живописи московской школы эпохи, предшествующей событию на Куликовом поле, мы видим, как в ней зреет мысль о необходимости единения русского народа в борьбе за свое освобождение. Как известно, памятников раннемосковской живописи сохранилось очень мало, хотя летопись говорит о большом размахе живописных работ в Москве. Под 1342 годом говорится, что при одном только пожаре в Москве погорело 18 церквей, и добавляется, что за 13 лет это был уже четвертый пожар (Никоновская летопись). В следующие годы митрополит, князь и княгиня, заботясь о восстановлении храмов, поручают роспись их мастерам русским, грекам и их русским ученикам.

Среди памятников этого периода особенный интерес вызывает икона Бориса и Глеба на конях из Московского Успенского собора (хранится в Гос. Третьяковской галерее),³ которую принято считать работой русского мастера, сотрудничавшего с греками или учившегося у них, так как приемы письма и стиль иконы обнаруживают в ней знакомство мастера с памятниками палеологовского искусства. Икона является выдающимся художественным произведением и говорит не о заимствовании ее мастером византийских приемов живописи, а о свободном их претворении в памятнике, наполненном самобытным содержанием.

Култ Бориса и Глеба всегда связывался с идеей братолюбия и единения русских князей. Их житие нередко читалось духовенством в назидание при раздорах и несогласиях князей. На иконе дана, на фоне высоких условных скалистых гор, живая сцена, наполненная действием и пафо-

¹ Прибавления к первой Софийской летописи. ПСРЛ, VI, стр. 92—93.

² Воинские повести древней Руси. М.—Л., 1949, стр. 33.

³ Об этой иконе см.: Г. В. Жидков. Московская живопись середины XIV века. М., 1928, стр. 71.

сом. Борис и Глеб едут рядом на конях, воинственно ступающих в ногу. Братья, как обычно, облечены в обыкновенные русские княжеские одежды, на конях богатый убор — все верно и внимательно изображено художником. В их лицах, переданных приемами, близкими к византийской живописи того времени, т. е. с резким сопоставлением света и тени, через условные черты все же проглядывают особенности русского типа, особенно в лице Бориса. В колорите, хотя и несколько темном, чувствуется бодрое и интенсивное звучание цветов — красного, красновато-желтого, зеленого, темносизого, обычных для русской живописи.¹

Между братьями как будто идет беседа. Глеб обращается к Борису, который, глядя вдаль перед собой, внимательно его слушает. В договорах князей и их речах выражение «сесть на коня» означало начать войну, за чем обычно следовало условие о взаимной помощи: «то и ты, брат мой, тоже должен сесть на коня». Вполне очевидно, что подобная икона как бы призывала князей последовать примеру Бориса и Глеба, устранившись от раздоров, в братолюбии помогать друг другу и, если нужно, дружно и воинственно выступать против врага.

Изображения Бориса и Глеба не редки в XIV столетии. Ко второй половине этого столетия относится икона Бориса и Глеба с житием из Коломны (хранится в Гос. Третьяковской галерее). Братья (рис. 1, 2) даны стоящими рядом с мечами и крестами в руках, т. е. в образе мученическом. Если сравнить их лица с изображенными на только что описанной иконе 1340-х годов, то мы увидим, что в них гораздо ярче отражена типично русская красота. Они русы, их глаза больше и прозрачнее, носы прямые. Живописные приемы иные. Лики лепятся мягко с постепенным переходом от тени к свету, краски вместо плотных и густых мазков жидко и прозрачно кроют поверхность.

К эпохе, непосредственно примыкающей к Куликовской битве, т. е. к концу XIV века, относится икона Николы и Георгия московской школы, хранящаяся в Русском музее. Георгий дан в виде стройного юного воина. Его оружие и воинские доспехи с любовью и вниманием изображены художником. В его руках тяжелый меч и тонкое копье. Несмотря на юность, воин имеет мужественную и внушительную осанку. В лице, строгом и нежном, отражена сосредоточенная углубленность в свой внутренний мир и непреклонная решимость (рис. 3). Он смотрит в сторону и не общается со зрителем, в нем чувствуется некоторая отчужденность и одиночество героя. Это лицо человека, видевшего перед собой смерть и снова находящегося в полной воинской готовности. Когда смотришь на его фигуру с широким разворотом плеч и сильными ногами, приходят на память образы воинов XI—XII веков. В живописных приемах этого памятника отсутствуют черты палеологовской манеры. Он стоит свободно, но прямо, не изгибаясь. Переходы от тени к свету мягки и постепенны, только более определенно, чем у Бориса и Глеба из Коломны, лепится объем. Краски светлы и прозрачны, киноварь плаща сочетается с зелеными, желтыми и коричневыми тонами. Все изображение выступает в ясном ровном освещении, при котором все детали доспехов и вооружения осязательно выявляются. Повидимому, мастер внимательно вглядывался в художественные приемы живописи далекого прошлого и лики древних икон, стараясь понять их выражение. Давней воинской культуре русских и обаянию образов героического прошлого для художника конца XIV века обязан этот воин некоторой тяжеловесностью своей фигуры, решительностью взгляда и естественной непринужден-

¹ Г. В. Жидков, ук. соч., стр. 54—57.

ностью воинственной осанки. Только былая суровость прежнего облика воинов домонгольского периода смягчилась, в чертах лица появилось больше тонкости, его мощь больше не преувеличивается. Георгий изображается как бы рядовым участником битв, но он вознесен в своем человеческом достоинстве, и пафос героизма дан в нем по-иному, чем прежде, по-новому. В чем же произошло изменение?

Нередко русские люди средневековья не находили объяснения собственным подвигам, которые они совершали в пылу воинского вдохновения, и приписывали их Георгию, Дмитрию Солунскому, Борису и Глебу и архистратигу Михаилу, которого они именовали по своей военной терминологии «воеводой совершенного полка». Их они считали как бы реальными участниками боя. Подобного рода вмешательство обычных покровителей имеется, например, в описании Куликовской битвы.

Насколько представления о характере московского воина изменились по сравнению с образом героя домонгольского периода, видно из описания битвы Дмитрия Донского с Олегом Рязанским при Скорнищове в 1371 году. Летописец (Троицкая летопись и Московский свод конца XV века) называет рязанцев «суровии сущи человецы, свирепи и высокоумни, палаумни людища, возгордевшися величанием». Он осуждает их за презрение к москвичам, которых, не испытав в бою, они называют «слабыми, страшливыми и не крепкими», и за то, что они, понадеявшись на свою силу, сочли за лишнее вооружиться, а лишь взяли «ужища», т. е. веревки, чтобы ими вязать москвичей. Далее он описывает, как рязанцы в злой и лютой сече были побеждены «смирненными», по выражению летописца, москвичами и как сам князь Олег едва убежал с малой дружиной. Повествованием об этой победе москвичей летописец осуждает на примере рязанцев тип воина, хотя и отважного, но неосмотрительного, чрезмерно надеющегося на свою удаль и несоразмеряющего свою силу с силой врага. В то же время он восхищается «не возносящимися гордостью» москвичами.

В изображении Георгия на иконе «Никола и Георгий» из Русского музея пафос героизма дан не преувеличенным, как в произведениях домонгольского периода, а в более соразмерном с человеческими возможностями виде — он ближе к правде жизни, к тем людям, из среды которых выходили герои битв того времени. Он не подавляет зрителя своей исключительностью, зритель как бы видит в нем самого себя, только в возвышенном виде.

Рассмотренная нами икона Николы и Георгия относится к тому времени, когда Андрей Рублев был еще молод. Это — искусство старшего поколения.

К самому началу XV века относится еще один замечательный памятник, творение рук русской женщины. Шитая пелена с изображением Сергия Радонежского из Троице-Сергиева монастыря (ныне она хранится в Загорском музее-заповеднике).¹ Рисунок для шитья обычно давался иконописцем, выполнение принадлежало вышивальщице. Существует предположение, что рисунок для этого шитья был сделан художником, лично знавшим Сергия. Облик старца далек от канона. Перед нами человек с сильным и самобытным характером: рот энергично сжат, несколько косо поставленные глаза сближены и полны пронизательной сосредоточенности. Художественные приемы шитья очень разнообразны,

¹ Н. А. Щербakov и А. Н. Свиригин. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Изд. Гос. Сергиевского историко-художественного музея, 1928, табл. II. — История Москвы, I. М., 1952, стр. 83 и 86.

живописны и выразительны. Мастерски подчеркнуты особенности сложного облика Сергия: своеобразный очерк лба, неширокий оклад лица с несколько выдающимися скулами, сближенность глаз и их неодинаковый разрез, разность рисунка бровей, асимметричность носа, бороды и всех черт лица и головы с массой волос. Зоркий глаз художника видит различную густоту бороды, замечая редкие волоски на щеках, где она начинается. Во всем облике большая сдержанность и собранность для целеустремленного действия и в то же время большая широта души, что-то мужественное, но не строгое. Стройная и полная движения фигура Сергия облечена в скромные одежды, в изображении которых вышивальщице даже удалось передать цвет и фактуру домотканной шерстяной ткани и незатейливость шитья холстяной спитрахили. Чувствуется по всему, что художника всецело вдохновляла живая личность Сергия, и он как бы давал характеристику его как исторической личности. Когда смотришь на это произведение, то меньше всего приходят на ум условные признаки «святого», даваемые в житиях, а вспоминается Сергий, исполняющий дипломатические миссии, которые были не под силу никому другому в бурных неурядицах межлоусобных разногласий. Вспоминается, как он «затворил» церкви в Нижнем Новгороде, когда склонял в 1365 году Бориса Константиновича к миру с его старшим братом, имевшим права старшинства на княжение в Нижнем Новгороде, и этой, небывало крутой для того времени мерой добился, совместно с великим князем, примирения братьев; затем — его посещение и склонение к миру такого злейшего врага Москвы, как Олег Рязанский. Вспоминаются не «благоуветливые словеса», о которых говорит житие, а нечто другое: сила воли, знание жизни и людей, неумолимость доводов практического ума.

Перед нами живой деятельный человек, который «мало же словесы глаголавша, вящая же дела учаща»,¹ т. е. учил больше делом, а не словом, тот Сергий, который «ни мала ослушася, ни помедли, но с многым тцанием» шел и выбирал места для новых монастырей и клал их основание «своима рукама».²

Художника, создавшего этот образ Сергия, весьма вероятно, Рублев знал, быть может, с ним сотрудничал. Он привыкал ценить и восхищаться людьми, которые не только умели умирать на поле брани, но и отдавать всю свою жизнь служению тому, в чем видели спасение русского народа.

В Архангельском соборе в московском Кремле, там, где покоится прах Дмитрия Донского, в местном ряду иконостаса стоит икона архангела Михаила с житием. Она относится к началу XV века. Некоторыми чертами стиля она примыкает уже к творчеству Рублева. Есть предположение, что она могла быть выполнена по заказу Евдокии — супруги Дмитрия Донского. В ее житии говорится о том, что она незадолго до смерти, последовавшей в 1407 году, видела сон, в котором ей явился архангел Михаил, и пожелала иметь его изображение. Несколько икон ею было отвергнуто, и, наконец, одна ее удовлетворила. Эта икона была поставлена Евдокией в церкви Рождества богородицы в память победы на Куликовом поле.

Гибкая, мужественно-суровая фигура архангела Михаила, облеченная в воинские доспехи, полна напряжения и готовности к стремительному действию. В левой руке он держит ножны, из которых правой рукой вы-

¹ Никоновская летопись под 1386 годом, стр. 20.

² ПСРЛ, XXV. — Московский летописный свод конца XV века, под 1374 годом, стр. 189.

хватил и угрожающе занес меч. Его стан изогнут, как натянутый лук. Хрупкое лицо с пышными волосами тонко и полно сдержанной страсти. Он пленяет воображение, как видение необычное, — в нем запечатлена романтика победы, одержанной на Куликовом поле.

Конец XIV и начало XV века были порой, когда самосознание народа углублялось, его характер воспитывался историческими условиями в согласии с идеями единения Русской земли.

Андрей Рублев и мастера его круга сказали новое слово в этот важный исторический момент, и то, что они сказали о человеке своего времени, выношено было в глубинах народного сознания, было призвано к жизни и вознесено на степень идеала.

Для того чтобы яснее представить себе те сдвиги, которые происходили в искусстве в конце XIV и начале XV века, следует сопоставить образ Сергия на шитой пелене с образами, созданными Феофаном Греком. Контраст получится поразительный: если титанические сильные старцы Феофана величавы и одиноки, если сила их характера направлена к утверждению своей индивидуальности, то в образе Сергия дан характер, подавляющий в себе черты обособленности. Вся фигура Сергия дана в движении по направлению к зрителю. Он пронизателен и весь полон внимания к нему.

В творчестве Андрея Рублева и мастеров его круга многие изображения людей также поражают своей жизненностью и ярким отражением национального облика.

В 1408 году Андрей Рублев и Даниил Черный расписывали Успенский собор во Владимире. На правом столбе внизу, в центральном нефѐ, т. е. на самом видном месте, изображена сплоченная группа женщин. Некоторые из них в русских одеждах. Это деталь композиции «Страшного суда» — «Шествие праведных жен». Очень удлиненные пропорции фигур, очерченных гибкими, четкими линиями, и длинные одеяния делают женщин стройными и легкими. Движение происходит как бы в воздушной и светлой среде, слитой с пространством храма. Все внимание жен сосредоточено на чем-то, предстоящем их внутреннему взору. Ничто в их обликах не говорит о предвкушении блаженства рая. Все их душевные силы направлены на то, на что они должны сейчас решиться. Каждое лицо отражает по-своему характер каждой из них; одна поражена и даже страшится чего-то, другая замкнута и непреклонна, третья полна доверия, четвертая — серьезности и покорности, являющихся результатом знания жизни (рис. 4). То, что их занимает, — не видение, не мечта; в них нет отрешенности, напротив, их внимание направлено на нечто жизненное и общее для них, они готовятся, каждая согласно своему характеру и темпераменту, к какому-то значительному, важному действию — они готовятся к подвигу. На первом плане дана, повидимому, св. Екатерина — юная дева в короне. Если мысленно устранить эту деталь иконной условности, то перед зрителем окажется типичное лицо русской девушки. Художник не старался сделать ее красивой, это самое обычное лицо, каких много, но его выражение делает ее прекрасной и одухотворенной. В том, что художник отводит ей первенствующее место (ее образ ведущий в композиции), отразился его своеобразный демократизм. Другие жены — также типичные русские женщины. Художник так сумел уловить национальные черты и характер, что отдаленность веков теряет свою силу: образы приближаются к нам и воспринимаются, как нечто родное и хорошо известное.

То, что отражено в образах жен, буквально повторено в ликах праведных, идущих толпой на зов апостолов Петра и Павла. Композиция

размещена в своде южного нефа, в ней больше волнения и движения, чем в шествии жен. Замечательны своей значительностью старец и средовек. На них головные уборы, как на пророках, но это не мешает видеть в них типы простых русских людей. В них — то же внимание и та же решимость, как и у жен, только больше экспрессии. Художник мыслит их жизненную миссию одинаковой, но женам отведено в росписи более видное и более ответственное место. Писал ли эти две композиции один и тот же художник или разные — покажут будущие исследования. Теперь же хочется только дать оценку этому явлению в истории древнерусской живописи и культуры вообще.

Вопрос о роли русской женщины в эпоху освобождения от татарского ига и сложения Русского централизованного государства был бы не ясен и о многом можно было бы только догадываться, если бы не остался этот документ. Художник передает высокое достоинство, твердость, мужество и тонкую грацию русских женщин, их готовность жертвовать собой. В этих образах мужей и жен отразилось высокое национальное самосознание русского человека. Не мгновение, влекущее на героический поступок, часто неосознанный и случайный, превознесено художником, а осознание человеком ценности своего чувства самоотверженности. Ничто внешне показное не привлекло художника; значительность замысла определила полную правдивость и искренность чувства. В этом сказывается многовековая культура личности. Каждый раз в решительные минуты исторического бытия сила народного духа вызывается к действию, и совершаются подвиги поразительные. Следует отдать должное художникам, которые сумели запечатлеть в своих творениях облики тех, в ком отразилась величайшая правда проявления национального характера.

Сравним фрески Успенского собора с деталью «Страшного суда» на иконе конца XIV века, связанной, как мы предполагаем, с творчеством Феофана Грека (икона хранится в Гос. Третьяковской галерее и числится найденной на колокольне Ивана Великого в московском Кремле). На иконе изображена толпа праведников, выступающих из мрака в ослепительный свет; на переднем плане — встающие из гробов. Среди праведников видны типичные для Феофана старцы и пустынники, страшные своей нечеловеческой напряженностью. Контраст света и тени придает всему изображению характер чрезвычайный, потрясающий зрителя своей трагичностью и мрачностью идеи возмездия. Перед нами мир таинственный и фантастический. Насколько больше чувства реальности и оптимизма во фресках Успенского собора, где все происходит в светлой, воздушной среде, в духовной и пространственной близости к зрителю!

Насколько содержание успенских фресок было связано с действительностью и насколько в них отразилась жизнь эпохи, можно судить по событиям, которые совершались в самое ближайшее время после их написания и были типичными для XIV—XV веков. Летописи говорят: 1 декабря 1408 года пришел Едигей к Москве со всей силой татарской. Они рассыпались «от земли Рязанския до Галича и до Белоозера», «аки зли волци». «И бысть тогда в всей Руской земли всем христьяном туга велика и плачь неутешим и рыдание и кричанье... вси бо подвизашася и вси смутишася, многы бо напасти и убыткы всем человеком здеяшася и болшим и меншим и ближним и дальним». Все были в «тузе и скорби мнозе и печалью одержими».¹ В этом общем бедствии рождалось, как

¹ ПСРЛ, XXV. — Московский летописный свод конца XV века, под 1408 годом, стр. 238—239.

видно из слов летописца, чувство равенства, чувство человечности: «жалостно же бе видети и достойно слез многих», как один татарин «до четырёхдесяти христьян ведяше с нужею повязавши».¹ Многие же множество было иссечено, другие умирали от мороза, голода и жажды. Отцы и матери плакали, видя своих «чад умерщвляемых», и «чада рыдали», разлучаемые с родителями; «и не бысть, — говорит летописец, — помилюющего или избавляющего и помогающего». В этих испытаниях проявлялись, как мы знаем, характеры удивительные. Так, в 1410 году перед фресками Андрея Рублева и Даниила в Успенском соборе произошло следующее событие: летом князь Данило Борисович из Нижнего Новгорода привел царевича Талычу и послал с ним изгоном к Владимиру боярина своего Семена Карамышева. Пришли к Владимиру «лесом безвестно» из-за реки Клязьмы, «людем в полдень спящим»; ограды у города в то время не было, наместник отсутствовал. «Окаянные» сначала взяли городское стадо, а затем стали людей сечь и грабить, а потом «пригониша к церкви святыя Богородица соборныя, в ней же затворися ключарь поп Патрикей с иными людьми». Патрикей спрятал церковные сосуды и людей наверху церкви и затем, убрав лестницы, стал перед «образом пречистыя плачася». Татары и посланные нижегородского князя, ворвавшись в храм, схватили Патрикея и стали его жесточайшим образом пытаться о том, где спрятаны драгоценная кузнь и люди, что с ним были; «он же никак не сказа того, но многы муки претерпе: на сковраде пекоша и, и за ногти щепы биша и ноги прорезав, ужа вдергав, по хвосте у конь волочиша, и тако в той муце и скончашеся». «Сиа же злоба, — заключает летописец, — склочися от своих братьий христиан».²

Это была эпоха тяжелых нравственных падений и величайших подвигов. Велика была роль тех людей и того искусства, которые сумели пронести веру в лучшее, что было в русском человеке, и силою своего обаяния поддержать и воспитать в нем высокий патриотизм и гуманность. Самоотверженность рождала в русском народе в целом глубокую радость и веру в победу и возможность объединения.

В обликах некоторых апостолов на фресках Успенского собора даже через канонически отстоявшиеся черты на нас часто глядят глаза тех людей, которые умели видеть и любить мир. Лицо Иоанна полно такой нежности и доброты, что зритель ощущает на себе как бы взор тех близких ему людей, которые его любят. Этот взгляд воспринимается сердцем и дает большую радость и ощущение полноты жизни.

Трогательный по своей прелести образ представляет изображение младенца Иоанна Предтечи, которого ангел ведет в пустыню. Его фигура полна детской грации и доверчивой поспешности. Средства, которыми передается его детская нежность, так просты, что трудно сказать, чем удалось художнику передать такие как бы светящиеся одежды и тело, такую воздушность и мягкость объема.

У Феофана Грека тело, плоть есть нечто само по себе темное и тяжеловесное; оно только тогда начинает жить в его искусстве, когда он осветит его молниеносным светом своего воображения. Форма перестанет у него существовать, если утратятся блики. Его темперамент требовал для передачи одухотворенности экспрессии и контраста.

Рублев как бы меньше, чем другие средневековые люди, разделял дух и материю, он видел в их неразрывном единстве светлую, воздуш-

¹ ПСРЛ, XXV. — Московский летописный свод конца XV века, под 1408 годом, стр. 238—239.

² ПСРЛ, XXV. — Московский летописный свод конца XV века, под 1410 годом, стр. 240.

ную, живую плоть. Вследствие этого у него и у мастеров его круга всегда светлая палитра. Ему не нужна тень, чтобы подчеркнуть силу света. Светлые вибрирующие тона сами выражают свет и являются всегда фоном для более интенсивных и светосильных звучаний, как, например, известный голубой или янтарно-желтый, розово-красный и т. д.

К первому десятилетию XV века, повидимому, следует отнести одно из прославленных творений Андрея Рублева — Спаса из Звенигородского чина (рис. 5),¹ образ, который произвел огромное впечатление на русских людей. Спасы, относимые к московской школе XV столетия, обычно в той или иной мере подражали этому образцу. Последнее обстоятельство обычно заставляло считать образ Спаса из Звенигорода тем, что называется каноном. Но не следует ли поставить вопрос несколько иначе: не представлял ли он в то время, когда был написан, явление совершенно необычное и только чисто внешне следовал установленным требованиям канона? Безусловно, в нем впервые был найден русский идеальный образ Христа, отличный от образов предшествующего искусства, поражающего зрителя суровостью своего выражения. Рублевский Спас — это воплощение типично русской благообразности. Ни один элемент лица Христа не подчеркнут чрезмерно — все пропорционально и согласовано: он рус, глаза его не преувеличены, нос прямой и тонкий, рот мал, овал лица хотя и удлиненный, но не узкий, в нем совсем нет аскетичности, голова с густой массой волос со спокойным достоинством возвышается на сильной стройной шее.

Самое значительное в этом новом облике — взгляд. Он направлен прямо на зрителя и выражает живое и деятельное внимание к нему; в нем чувствуется желание вникнуть в душу человека и понять его. Брови свободно приподняты, отчего нет выражения ни напряжения, ни скорби, взгляд ясный, открытый, благожелательный. Перед нами как бы сильный и деятельный человек, который имеет достаточно душевных сил и энергии, чтобы отдать себя на поддержку тем, кто в этом нуждается. Звенигородский Спас больше натуральной величины человека. Он полон величия. Кроме того, в нем есть строгость внутренней чистоты и непосредственности, есть полное доверие к человеку.

Образы Рублева рождались эпохой, когда народ искал деятелей и защитников его интересов, когда пафос индивидуальной героики былого времени уступал, как мы уже видели, пафосу общенародного движения за освобождение от иноземного ига. Особое значение приобретали вследствие этого способность к самопожертвованию, стойкость и целеустремленность длительного действия.

В эпоху Рублева национальное самосознание возведено было на высшую ступень; за Русь и ее единство боролся каждый русский человек, в котором проснулось сознание общности народных интересов. В образе Спаса из Звенигорода мы видим воплощение мечты об идеальной личности; эту идеальную личность русские люди и Рублев в том числе искали и находили в своей собственной среде. Отсюда и новаторство Рублева в создаваемых им образах. Глубокомысленный, искренний, гуманный художник находился в полной гармонии с окружающей его действительностью. Он был облечен народным доверием, а потому проявлял себя в жизни полно и свободно. Его идеалы совпадали по духу с народными представлениями. Своими образами Рублев поддерживал в народе веру в свои силы.

¹ Об этой иконе см в статье И. Э. Грабаря «Андрей Рублев» (Вопросы реставрации, I, М., 1926).

Во время нашествия Едигея был разрушен и сожжен Троице-Сергиев монастырь. Никон, преемник Сергия, понемногу восстанавливает его и в 1422 году начинает постройку ныне существующего белокаменного собора. Расписывать храм он приглашает Андрея Рублева и Даниила Черного, но так как с росписью храма спешили, то с ними работали и многие другие художники. Фресок эпохи Рублева в соборе, как показали работы реставраторов, в настоящее время не сохранилось, но иконостас уцелел почти полностью. В его создании принимало участие столь большое количество мастеров, что редко 2—3 иконы можно приписать одному художнику. Почти каждое произведение этого иконостаса достойно особой монографии. Но мы остановимся лишь на нескольких деталях и композициях, поражающих жизненностью или оригинальностью замысла.

В центре праздничного ряда находится «Евхаристия». Композиция разделена на две иконы: «Раздаяние хлеба» и «Раздаяние вина». Обе иконы сделаны разными мастерами. В «Раздаянии хлеба» справа, как обычно, изображены киворий, престол и Христос, раздающий хлеб. К нему приближается группа апостолов. Хлеб из рук Христа принимает апостол Петр (рис. 6). Действие происходит на фоне обычных палат. Лицо Петра типично для рядового русского человека и выражает трогательную благодарность по отношению к тому, кто дает ему хлеб. Он принимает хлеб, как милостыню; другие апостолы стоят, столпившись, как убогие, в ожидании своей очереди. Два юных апостола слева как бы выхвачены прямо из жизни (рис. 7); они сосредоточены и задумчивы, на них не обычные для апостолов одеяния — это не хитон и гиматий, а одежды с широкими воротами, напоминающие домотканые чепаны, которые носили раньше крестьяне. Быть может, это те простые одеяния, в которые облекались иноки Троицкого монастыря в то время.

Мастер этой композиции — прекрасный колорист, светлый и ясный, но он не очень заботится об изяществе форм: его архитектура эллинистического характера кажется как бы сколоченной с незатейливой неуклюжестью из дерева; купол кивория имеет несколько упрощенную форму; апостолы расположены совсем бесхитростно. Художник не заботится о том, чтобы их группа выглядела красиво. Его замысел глубок, и он не думает о внешнем эффекте. Это особенно бросается в глаза при сравнении с нарядной стройностью и изяществом композиции «Раздаяния вина», в которой архитектура сложна и искусно построена, цвета подчинены несколько темноватой гамме коричневых, желтых, темнозеленых и темнорозовых тонов. На прекрасно написанном покрывале престола — легкий золотой узор; группа апостолов движется, как в танце; их одежды красиво развеваются, пропорции удлинены, линии ритмично согласованы, выражения лиц сложны и напряжены. Мастер — изощренный артист, понимающий раздаяние вина как некое вдохновенное и приподнятое над обыденностью действие. Условность языка мастера «Раздаяния вина» подчеркивает простодушно-зоркое внимание к жизненной правде у мастера «Раздаяния хлеба».

Толкование художником таинства евхаристии как милостыни было совсем в народном духе того времени. Если вспомнить, что в 1422 году по всей Русской земле был голод и была «зима студена», люди умирали «с голоду и холоду», а иные «мертвыя скоты ядыху, и кони, и псы, и кошькы, и люди людеи ядоша»,¹ то напрашивается предположение, не была ли жизненная верность этой сцены навеяна еще недавними впечат-

¹ ПСРЛ, XXV. — Московский летописный свод конца XV века, под 1422 годом, стр. 245.

лениями художника от действительности. Да и сама летопись в этих случаях описывает всё с беспристрастной точностью. Хотелось бы предположить в ясном, трезвом и правдивом художнике «Раздаяния хлеба» человека из народа, которому поручается одна из ответственных тем, наравне с аристократически изощренным мастером «Раздаяния вина».

У художников Троицкого иконостаса чувствуется большой интерес к юным лицам, к которым они присматривались в жизни. Эти наблюдения помогли им создать необычной прелести образ юноши Дмитрия Солунского (рис. 8), полного типичной для рублевской поры нежной грации. Он создан поэтическим воображением и полон художественной правды, отражающей лирическое чувство русского человека во всей его зрелости. Дмитрий Солунский склоняется подобно спелому колосу. Юный годами, он «имеет стар смысл». Для искусства Рублева характерны старцы с увядающей юностью чувств и юноши с мудростью старцев — повидимому, такими были лучшие русские люди его времени.

Плодом многих наблюдений жизни явилось изображение жен у гроба. Три женщины (рис. 9), созерцающие чудо воскресения, композиционно слитые воедино, являются живым воплощением грации русской женственности. В них отражены три возраста: средняя — юная — пленяет девственной доверчивостью, правая — пожилая — безупречностью простоты и скромности, левая — средних лет — сознанием силы своего характера и обаяния своей женственности. Их изображения близки к женам из Успенского собора во Владимире, о которых говорилось выше.

Наряду с такими поэтическими отражениями действительности в праздниках Троицкого иконостаса встречается и нечто, что имеет, повидимому, непосредственное касательство к волнующим моментам окружающей художника действительности.

В иконостасе есть еще две композиции, связанные между собой смысловым содержанием. Это — «Омовение ног» и «Тайная вечеря». Первая принадлежит кисти одного из лучших художников, трудившихся над иконостасом, и ближе всего по приемам к Рублеву, другая — художнику, который более других тяготеет к приемам живописи XIV столетия.

Тема изображенного в первой композиции такова. Христос, готовясь омыть ноги ученикам, поучает их, что больший из них должен быть слугою всем. Петр, не понимая смысла совершающегося, не хочет допустить, чтобы учитель унился, омывая ему ноги. Во время диалога Христос говорит: «если не дашь омыть ноги, то не будешь иметь части со мною в будущей жизни». Петр, утраченный этими словами, говорит, указывая на голову: «не только ноги, но и голову, и руки». В иконографии этого сюжета его жест традиционен; другие апостолы обычно просто готовятся последовать примеру Петра, некоторые из них снимают сандалии, другие глядят на происходящее или обращаются друг к другу.

Особенностью замысла данного произведения является общая задумчивость апостолов. Особенно замечателен один из них — средовек, расположенный справа, как раз против Христа. Он сидит, свободно откинувшись назад; его рука покоится на груди; поза и выражение лица говорят, что он глубоко задумался, уйдя в себя. Лицо и поза настолько жизненно правдивы, что его изображение действует очень сильно. При общей сосредоточенности жест Петра превращается в призыв к размышлению по поводу происходящего. Общая сосредоточенность апостолов как бы отражена в замкнутой в овал композиции. Согласованные в несколько приглушенной мягкой гамме голубоватые, зеленоватые, коричневые, розовые и янтарно-желтые тона подернуты легкой серебристой дымкой. Все пронизано как бы светом туманного дня. Атмосфера этого

произведения успокаивает и настраивает на созерцательную задумчивость.

В этой композиции дан момент, где показывается пример служения старшего младшим: «большой должен быть слугою меньших».

Идея служения Русской земле была ведущей в ту эпоху и нашла свое отражение во всем духе нашего древнего летописания. Люди, способные на это служение, облакались народным доверием и были активной силой, воплощавшей в жизнь прогрессивные устремления и чаяния народных масс. Дмитрий Донской на Куликовом поле бился с татарами «в лице, став наперед». Многие говорили ему: «Господине княже великий, не стави ся наперед битися, но назади или на крыле, или инде в опришнем месте». На это он отвечал: «Да како аз възглаголю: братие моя, потянем вкупе с единого, а сам лице свое почну крыти или хоронитися назади. Но яко же хошу словом, тако же и делом наперед всех и пред всеми главу свою положити за свою братью и за все христианы, да и прочии, то видевше, примут со усердием дерзновение».¹

Художник «Омовения ног» явно призывал зрителей пораздумать над удивительным поучением, что большой должен быть слугою всех. Сам не безразлично относясь к этой животрепещущей теме, он желал активно воздействовать на зрителей.

Обращаясь к другой композиции — к «Тайной вечере» (рис. 10), среди сидящих вокруг стола апостолов замечаешь в первую очередь стремительное и жадное, как у хищной птицы, движение Иуды (рис. 11). Сильно нагнувшись вперед, он протянул руку к чаше на столе. Все апостолы в сдержанном волнении, Христос произнес слова: «Один из вас предаст меня». Любимый ученик возлежит у него на груди и по просьбе Петра задает ему вопрос: «кто предатель?». Христос отвечает: тот, кто обмакнет вместе со мною в солило хлеб, тот предаст меня. Жест Иуды, таким образом, выдает в нем предателя. Его протянутая рука и фигура в темном одеянии резко выделяются на розовом фоне стола; за ним высятся ослепительно яркого холодного желтого цвета палаты с темным проемом и порталом, повторяющим изгиб спины Иуды. Завитки портала напоминают головы хищных птиц. Контрасты цветов желтого и темно-зеленого, розового и почти черного производят впечатление напряженности и тревоги. Изображение портала, как бы повторяющее движение Иуды, усиливает характеристику жадности и хищности Иуды. Замечательно то, что лицо его юно и его, хотя и недобрая, красота поразительна. Рядом с ним сидит апостол в темном одеянии, у него курчавые волосы, характерное лицо человека сильной воли и большого темперамента. Он напряженно задумался, но весь его облик полон энергии; он смотрит вперед, и правая его рука делает жест в сторону Иуды, как бы желая остановить его движение. Линии, очерчивающие Иуду и этого апостола, настолько композиционно связаны друг с другом, что обе фигуры выделены из всех других. Невольно рождается вопрос: что скрыто за удивительной трактовкой этой темы, почему она так взволнованно жизненна и впечатляюща?

Надо помнить, что самым большим злом, тормозившим объединение Руси в XIV—XV веках, была внутренняя рознь. Летопись в ярком сопоставлении Олега Рязанского и Дмитрия Донского уже трактует эту злободневную для того времени тему, называя не раз Олега «Новым Иудой предателем на владыку своего бесящегося». Она страстно клеймит

¹ ПСРЛ, XXV. — Московский летописный свод конца XV века, под 1380 годом, стр. 204.

Олега, называя его кровопийцей, велеречивым, худым, льстивым, душегубным, отступником от света во тьму, и в то же время чрезвычайно превозносит Дмитрия Донского, любясь его скромностью, храбростью, готовностью жертвовать собой ради русского народа.

В иконе художник не мог поступить подобно летописцу — изобразить Иуду отвратительным, как это обычно делалось в западной живописи и нередко и в греческой, не позволял русскому человеку его такт и вкус в понимании прекрасного. В русской иконе обычно Иуда юный и не отмеченный чем-либо от других апостолов, но, видимо, отношение к теме мастера Троицкого иконостаса было очень живое: он желал предостеречь, удержать человека от предательства, вскрыв в своем произведении природу этого бедствия. Подобные изображения склоняли не понимавших общенародных интересов к критическому отношению к себе и к своим действиям.

Во всем чувствуется большая мягкость и знание души человека, большое умение воспитывать и убеждать с любовью, снисходительностью, но с твердостью непреклонной. В летописи мы видим, что коль скоро виновный обращался на путь примирения и верного служения общим интересам, летописец, не пожалевший красок для осуждения Олега Рязанского, с удовлетворением под 1385 годом описывал, как Сергию удалось склонить его на вечный мир с московским князем, и писал, что в 1387 году «князь великий Дмитрий Иванович отдал дщерь свою княжну Софью на Рязань за князя Феодора Ольговича»,¹ т. е. за сына Олега Рязанского. Видимо, никого не смущало его прошлое; самое важное было удержать этим браком новые раздоры.

Остановлю внимание еще на одной детали из композиции «Сретение». Перед нами старец, принявший младенца из рук скромной задумчивой женщины. Его лицо отражает такую ясную и радостную доброту прекрасной старости, точно в нем отразился весь итог долгой жизни. Оно полно такой правдивости и искренности, что поражаешься, как этот старец обрел способность отдаваться вечной юности чувств. Сколько надо было иметь оптимизма и нравственного здоровья, чтобы создать подобное чудо искусства! Глядя на лицо старца Симеона, понимаешь, что старцы, писавшие иконы Троицкого иконостаса, могли наполнять их светом, цветом, гармонией и мудростью, почерпнутой из деятельно и полно прожитой жизни. Это были не суровые аскеты, а только люди, умевшие отказывать себе во всем, не теряя жизнерадостности. Они упивались окружением природы и любовью к жизни, не отрываясь от нее, а сливаясь с нею каждым дыханием.

После того как перед нашими глазами прошли образы прошлого, живые, разнообразные, полные трепета, тревоги и радости жизни, такие близкие и доступные нам через 500 с лишним лет, естественно задаешь себе вопрос: можно ли считать, что и такое произведение Рублева, как «Троица», является порождением его отрешенности от жизни, его фантазии и неудовлетворенности действительностью? С этим мнением никак нельзя согласиться.

Правда, как человек средневековья, Рублев должен был говорить на языке религиозных символов, но мы, преодолев трудности его условного языка, можем смело сказать, что он говорил не для немногих избранных, его речь была обращена ко всем, кто любил родину, жизнь и людей, его окружавших. Художник «Раздаяния хлеба», изображая евхаристию под видом милостыни, по существу говорил с ним на одном языке. Только

¹ М. Д. Приселков. Троицкая летопись. М.—Л., 1950, стр. 431.

он передавал впечатления от непосредственно наблюдаемого в жизни действия, а Рублев создавал вершины философского и художественного обобщения на основе той же реальной действительности. Тема «Троицы», как известно, евхаристическая. Чаша, являющаяся композиционным центром этого произведения, издавна вошла в народную поэтическую образность как «чаша смертная». Этот поэтический образ подраствуется в «Слове о полку Игореве», когда говорится о пире и вине; в «Повести о разорении Рязани» он повторяется, как рефрен: «все равно умроша, едину чашу смертную пиша»; о Куликовской битве говорится, правда, в «Синописе», как «о горьком и пристрашном часе, в нем же множество создания божия смертную испи на брани чашу», и т. д. В «Троице» она означает высшую степень человеческой любви, т. е. той любви, которая побуждает человека жертвовать своей жизнью.

В «Троице» Рублев отразил общенародную идею своего времени, идею о единстве и о любви к родине. Этот образ предстает перед нами, как любовь женственно-нежная и мужественно-самоотверженная, как любовь «человечная». Рублев мог воплотить ее в своем произведении с такой ясностью и искренностью только потому, что он жил полной жизнью с людьми своей эпохи, потому, что он любил их и любил свою родину. Представление о единстве Руси и личное чувство, которое его соединяло с ней, нашло отражение в общем согласии трех ангелов «Троицы» и в общей гармонии целого. Рублев был подлинный поэт в живописи. Его произведения полны ритма, воздуха, света и чистых звучных цветов. Всем этим он подобно автору «Задонщины» хотел «возвеселить» русского человека, так много перестрадавшего и перетерпевшего, — ведь ничто так не радует и не утешает человека, как доверие к его добрым и доблестным качествам. И Рублев утешал русского человека, радовал его; выражаясь языком того времени, он «умилял» его. Он продолжает радовать и восхищать людей и в наши дни.

Рублев умел мечтать о прекрасном человеке и умел воплощать свою мечту в живую действительность художественного образа. Невозможно создание таких образов без личного героизма и самопожертвования, об этом говорит весь труд его жизни. В умении Рублева мечтать и действовать отразилась также характерная черта русского национального гения.
