**А. Рублев и его "Троица".**

**Молодость Рублева была ознаменована крупными событиями в жизни древней Руси, молодым человеком он, вероятно, слышал рассказы о победе, одержанной русскими над татарами, так называемые "Повести о Мамаевом побоище", в которых звучали отголоски "Слова о полку Игореве", самого поэтичного из древнерусских поэтических созданий. Правда, победа на Куликовом поле не сразу сломила силы татар, но она развеяла уверенность в непобедимости татарского войска, подняла силы в русских людях, пробудила страну от векового оцепенения.**

**В то время, когда Московское княжество начало освободительную борьбу и собирало вокруг себя все силы народа, средоточиями русской духовной культуры были монастыри. В конце 15 века они получают широкое распространение; многие люди покидают насиженные места, уходят в дремучие леса и начинают новую жизнь в нужде и лишениях. Они стремятся в уединении к внутреннему совершенствованию и сосредоточенности; недаром один современник сравнивал их с древним мудрецом Диогеном. Но в отличие от восточных отшельников, мрачных аскетов, прославленных кистью Феофана, в русских чернецах 15 века никогда не угасало стремление к практической деятельности: они умели с топором пробиваться сквозь чащу леса, собирать вокруг своих келий людей, вести неутомимую трудовую жизнь. Движение это захватило почти всю среднюю Россию и скоро перекинулось на север. Источником его был Троице-Сергиев монастырь близ Москвы. Возможно, что здесь провел свои молодые годы Андрей Рублев.**

**Неизвестно, застал ли он в живых самого основателя обители Сергия, но память о нем наполняла всю жизнь монастыря, следы его деятельности были видны на каждом шагу. Сергий умел сплачивать единомышленников; он рассылал учеников в далекие уголки страны, сам разъезжал по русским городам, примерял враждующих князей и не задолго до кончины благословил московского князя на борьбу с татарами.**

**В укладе Троицкого монастыря долго сохранялась первоначальная простота. В церкви совершали службу при лучинах, писали на бересте, храмы ставили из дерева. Жизнь обитателей его была наполнена упорным, размеренным трудом. "Кто книги пишет, кто книгам учится, кто рыболовные сети плетет, кто кельи строит, одни дрова и воду носят в хлебню и поварню, другие хлеб и варево готовят" - такими словами описывает современник жизнь русского монастыря того времени. Эта жизнь Сергиевой обители должна была оказать глубокое воздействие на характер художника. Кто знает, может быть, рассматривая старцев Феофана и всем существом своим отворачиваясь от них, Рублев вспоминал советы своих учителей - хранить прежде всего голубиную простоту, ценить ее выше прежней мудрости?**

**Впрочем, в стенах Сергиевой обители призвание художника не могло развернуться полностью, и Рублев переселился в Андроников монастырь, основанный на живописном берегу Яузы выходцем из Сергиева монастыря Андроником. Отсюда было всего с час пути пешком до московского Кремля, который уже начинали обстраивать митрополит и великий князь. В Москве можно было встретиться с лучшими русскими и греческими мастерами и поучиться у них. Здесь молодой мастер был замечен великим князем и привлечен к почетной работе.**

**В 1405 году Рублеву выпала на долю честь украшать живописью Благовещенский собор совместно с мастерами Прохором из Городца и Феофаном Греком. Естественно, что наиболее прославленному из трех мастеров, Феофану принадлежало руководство работой и что им были выполнены главные части огромного иконостаса. Принимаясь за него, греческий мастер должен был несколько умерить свой живописный темперамент, которому он безудержно отдавался при выполнении новгородских фресок. Патетика уступает здесь место сдержанному величию. Фигуры Марии, Иоанна и отцов церкви по бокам от Воздержителя представлены Феофаном не столько молящимися, сколько медленно выступающими в торжественном покое. Особенно хороша фигура Марии в синем, как ночное небо, плаще, который мрачной глубиной своего тона гармонирует со всем ее величавым обликом. Рублеву, видимо, достались крайние фигуры чина, великомученики Дмитрий и Георгий, и он вложил в яркую расцветку их одежд и в их юные лики выражения светлой радости.**

**Мы знаем очень мало достоверного о первых шагах художественного развития Рублева. Но есть основания предполагать, что именно он в свои ранние годы украшал евангелие Христово и, в частности, выполнил миниатюру - изображение символа евангелиста Матфея в образе ангела. Миниатюра выдержана в оттенках голубого и лилового, только красный ободок книги в руках ангела выделяется ярким пятном. Мастер замкнул фигуру крылатого кудрявого юноши круглым голубым обрамлением, которое придает образу спокойствие и завершенность. Фигура ангела расположена в пределах круга с таким расчетом, что его широкое крыло уравновешивает развевающийся плащ, а все част его тела равномерно заполняют золотой круг на равном расстоянии, касаясь голубого ободка; и поскольку стремительное движение ангела как бы возвращается к исходной точке, все происходящее претворяется в неизменное и уравновешенное. Плавно закругленная линия стала впоследствии любимым мотивом Рублева. Правда, в ангеле Хитрово линия сочетается с решительной лепкой, с последовательным, как в византийских иконах, наложением все более светлых пятен, но все же очертания его головы, широкого крыла, рукава, ноги и даже развевающегося плаща звучат отголоском обрамляющего их круга. Конечно, в Москве в 15 веке никто и не подозревал о существовании древнегреческой вазовой живописи. Тем более поразительно, что русский мастер близко подошел к композиционным решениям древнегреческих вазописцев, украшавших силуэтными фигурами плоскодонные килики.**

**В 1408 году по почину московского великого князя было решено украсить фресковой росписью обветшавший в то время Успенский собор во Владимире. В те годы Феофана не было уже в живых, и потому выбор заказчиков пал на отличившегося за три года до того Андрея Рублева. Вместе с ним в работе участвовал и его старший друг по Андроникову монастырю Даниил Черный. В силу старшинства Даниила, его имя в летописной записи об этом событии поставлено на первом месте. Но решающая роль, видимо, принадлежала Рублеву. Им были расписаны стены, встречающие посетителя при входе под величественные своды собора. Здесь Рублев должен был представить Страшный Суд.**

**Для современников Рублева Страшный Суд был естественным завершением всей истории человечества. В близком наступлении его никто не сомневался. Но что ожидает людей в час светопреставления? Византийцы рисовали яркими красками гнев судии, разрабатывали тему сурового возмездия, подчеркивали назидательный смысл судилища. В русских сказаниях сильнее выступают примирительные нотки, надежда на милость судии, ожидание блаженства праведников. Соответственно этому роспись Рублева пронизана духом радости и бодрости. Самые картины адских мучений, видимо, мало его занимали, зато им ярко представлены сонмы праведников, прославляющих создателя, трогательно упавшие перед престолом прародители стройные восседающие по сторонам от судии апостолы, праведники и святители, которых апостолы сопровождают в рай, наконец, пленительно-грациозные ангелы, возвещающие трубным гласом о наступлении торжественного часа. В византийских изображениях Страшного Суда фигуры отличаются обремененностью, телесностью, грозные тела тяжело ступают по земле. Наоборот, у Рублева фигуры необыкновенно легки, воздушны, почти невесомы; они то порывисто идут, то плавно парят, то стремительно возносятся. Рублев прекрасно связал свои фигуры и группы с круглящимися сводами древнего собора. Покрытые его живописью стены легко уносятся вверх, столбы расступаются, и арки, повторяясь в очертаниях фигур, начинают мелодически звучать.**

**Среди множества полустертых и поблекших от времени фигур росписи Успенского собора, образ апостола Петра во главе праведников принадлежит к числу замечательнейших созданий Рублева. Выполняя свою фреску, он, вероятно, с признательностью вспоминал Феофана. Феофан научил Рублева свободным ударам кисти, которые передают живую и подвижную мимику лица и сообщают ему мягкую и приятную лепку. И все же, как не похож Петр Рублева на образы Феофана! Куда девалась величавая гордость Феофановых старцев! Петр Рублева - весь самоотверженность, призыв, приветливость и ласка. Где отрешенность от земного греческих отшельников! Петр обращает лицо к следующей за ним толпе, уверенный, что его услышат и поймут. Весь его облик говорит о доверии к людям, о твердой убежденности, что добрым и страстным призывом можно наставить людей на истинный путь. Рублев и не пытался придать своему Петру внешние черты сходства с кем-либо из своих современников, но он вложил в его облик тот светлый энтузиазм, который ему привелось встретить в лучших русских людях своего времени, сподвижниках Дмитрия, его современниках. В отличие от фресок Феофана, блики у Рублева стали тоньше и нежнее и ложатся правильными рядами; сильнее выступает контур, очертания голов сближаются с очертанием круга, формой, которая давно привлекала Рублева, и в которой он видел выражение высшего совершенства.**

**Рублев приступил к росписи Успенского собора 25 мая. Вероятно, еще до наступления холодов работа была закончена и произошло торжественное освящение храма. Прошло несколько месяцев, и над Русью разразилась беда. Хотя Куликовской битвой и открывается цепь воинских подвигов русских в борьбе с татарами, но прежде чем татарская опасность была начисто уничтожена, татары доставили русским еще много горя. Обычно они ждали наступления осени, чтобы нагрянуть на русские хлеба. На этот раз хан Едигей двинул полки в начале декабря. Его появление было так неожиданно, что великий князь, не успев собрать войска, вынужден был спасаться в Костроме, а вслед за ним множество москвичей должны были покинуть столицу. Посады вокруг города были сожжены, чтобы врагам не достался материал для постройки осадных сооружений. Едигей подошел к городу и расположился в селе Коломенском. Его послы требовали у Твери помощи против Москвы, но тверичане, забыв, что Калита когда-то помогал татарам громить Тверь, отказались стать предателями родины. Хан простоял под Москвой месяц, взял огромный выкуп в три тысячи рублей и, спалив села, разорив ли и забрав пленных, двинулся, к удивлению и радости москвичей назад, в Золотую Орду.**

**Через два года такому же нападению подвергся Владимир. На этот раз татар незаметно подвел к городу недовольный порядками суздальский князь. Татары ворвались в Успенский собор и стали грабить ценности. Особенно жестока была расправа с ключарем собора попом Патрикеем, не желавшем выдать церковной казны. Мы не знаем где провел эти годы Рублев: отсиделся ли он за стенами Андроникова монастыря или, по примеру других москвичей, подался в северные края. Но гроза, конечно, захватила и его. Все происходило у него перед глазами. Может быть, он и сам знал попа Патрикея и живо воображал себе дикую расправу в Успенском соборе, где едва успели просохнуть краски, положенные его гениальной рукой. Татары разорили Русскую землю, увели пленников, делили межь собою серебряные монеты, отмеривая их ковшами.**

**Обитель Сергия была начисто сожжена татарами. Можно представить себе, как тяжело было русским людям видеть одни обуглившиеся головешки на том самом месте, где 30 лет тому назад они искали нравственной опоры перед наступлением на Мамая. Этими настроениями объясняется, почему ученик и преемник Сергия Никон, когда миновала гроза, с большим рвением принимается за восстановление монастыря, наперекор многим сомневающимся развивает кипучую строительную деятельность, возводит на месте деревянного белокаменный храм, приглашает прославленного в ту пору Епифания для составления жизнеописания Сергия и призывает в монастырь Андрея Рублева вместе с другом его Даниилом Черным для росписи собора и иконостаса. Эти годы были ознаменованы явлениями, не менее примечательными, чем победа над татарами. Русские люди, только что избавившиеся от иноплеменных, создают художественные ценности мирового значения. Среди них первое место принадлежит творению Андрея Рублева, его "Троицы", иконе из иконостаса Троицкого собора Сергиева монастыря, ныне находящейся в Государственной Третьяковской галерее.**

**Старинная легенда рассказывает, как к древнему старцу Аврааму явились трое юношей, и он вместе с супругой своей Сарой угощал их под сенью дуба Мамврийского, в тайне догадываясь, что в них воплотились три лица Троицы. Сходным образом еще царь Одиссей, сражаясь с женихами Пенелопы и видев в числе своих помощников друга Ментора, смущенной душой чуял в нем свою покровительницу Афину. В основе этих легенд лежит убеждение, что божество недостижимо сознанию смертного и становится ему доступным, лишь приобретая человеческие черты. Это убеждение вдохновляло художников на создание образов, сотканных из жизненных впечатлений и выражавших их представления о возвышенном и прекрасном. Рублев видел, конечно, византийские иконы Троицы, но его отталкивало, что византийцы уделяли большое внимание трапезе, уставленной яствами, что Авраам с супругой неизменно присутствуют при этой сцене, своим суетливым гостеприимством напоминая об обстоятельствах, при которых на землю сошло божество, наконец, что византийцев больше интересовал богословский вопрос о соотношении трех лиц Троицы - отца, сына и духа, - чем само явление на земле неземного.**

**"Троица" Рублева была плодом подлинного и счастливого вдохновения. При первом взгляде они покоряют своим несравненным обаянием. Но вдохновение озарило мастера лишь после того, как он прошел путь настойчивых исканий; видимо, он долго испытывал свое сердце и упражнял свой глаз, прежде чем взяться за кисть и излить свои чувства. Он жил среди людей, почитавших обряды, наивно убежденных в таинственной силе древних форм. Чтобы не оскорблять их привязанностей к старине, он согласно обычаю представил трех крылатых ангелов, так что средний возвышается над боковыми. Он изобразил чашу с головою тельца, не забыл и дуб Мавританский и палаты, намекающие на отсутствующего Авраама. Но Рублев не мог остановиться на этом. его влекло более проникновенное понимание древнего сказания.**

**Есть все основания думать, что в среде Рублева были известны и пользовались почетом византийские писатели, хранившие традиции древнегреческой философии. Некоторые из их трудов переводились в то время на русский язык. В них проскальзывала мысль, что в искусстве все имеет иносказательный смысл, все земные образы, образы людей, животных и природы могут стать средствами проникновения в сокровенную основу мира, правда лишь при условии, если человек будет неустанно стремиться к возвышенному.**

**Художнику это давало право видеть в красоте земного мира живое подобие смутно чаемого и желанного совершенства. Все то, что ученейшие из византийцев умели выразить лишь запутанными силлогизмами, опираясь на древние авторитеты и многовековую традицию, вставало перед глазами Рублева как живое, было близко, осязаемо, выразимо в искусстве.**

**Он сам испытывал счастливые мгновения великого художественного созерцания. Близкие его не могли понять, что он находит в древних иконах, работах своих предшественников, почему он не бил перед ними поклонов, не ставил свечей, не шептал молитв, но, устремив свой взор на их дивные формы, в свободные от трудов часы подолгу просиживал перед ними (рассказ об этом через 100 лет после смерти Рублева передавал один русский писатель) . К этому созерцанию призывает Рублев своей "Троицей", и созерцание это в каждом образе раскрывает неисчерпаемые глубины.**

**В "Троице" Рублева представлены все те же стройные, прекрасные женственные юноши, каких можно найти во всех ее прообразах, но самые обстоятельства их появления обойдены молчанием; мы вспоминаем о них лишь потому, что не можем забыть сказания. Зато недосказанность эта придает всем образам многогранный смысл, далеко уводящий за пределы древнего мифа. Чем заняты трое крылатых юношей? То ли они вкушают пищу, и одни из них протягивает руку за чашей на столе? Или они ведут беседу - один повелительно говорит, другой внимает, третий покорно склоняет голову? Или все они просто задумались, унеслись в мир светлой мечты, словно прислушиваясь к звукам неземной музыки? В фигурах сквозит и то, и другое, и третье, в иконе есть и действие, и беседа, и задумчивое состояние, и все же содержание ее нельзя обнять человеческими словами. Что значит эта чаша на столе с головой жертвенного животного? Не намек ли на то, что один из юных путников готов принести себя в жертву? Не потому ли и стол похож на алтарь? А посох в руках этих крылатых существ - не знак ли это странничества, которому один из них обрек себя на земле? Возможно, что византийские изображения Троицы в круглых обрамлениях или на круглых блюдцах натолкнули Рублева на мысль объединить кругом три сидящие фигуры. Но обрамление его иконы не имеет круглой формы, круг едва заметно проступает в очертаниях фигур, и поскольку круг всегда почитался символом неба, света и божества, его присутствие в "Троице" должно было увлечь мысль к незримому, возвышенно духовному.**

**Круг по природе своей вызывает впечатление неподвижности и покоя. Между тем Рублев стремился к выражению жизни изменчивой и свободной, и потому он создает в пределах круга плавное, скользящее движение; средний ангел склоняет голову, нимб его нарушает симметрию в верхней части иконы, и равновесие восстанавливается лишь тем, что оба подножия ангелов отодвинуты в обратную сторону. Куда бы мы ни обращали наш взор, всюду мы находим отголоски основной круговой мелодии, линейные соответствия, формы, возникающие из других форм или служащие их зеркальным отражением, линии, влекущие за грани круга или сплетающиеся в его середине, - невыразимое словами, но чарующее глаз симфоническое богатство форм, объемов, линий и цветовых пятен.**

**Краски составляю одно из главных очарований "Троицы". Рублев был художником-колористом. В молодости он любовался в иконах Феофана их глухими и блеклыми, как завядшие цветы, тонами, сочетаниями, в которых общая гармония покупалась ценой отказа от чистого цвета. Его восхищали цветовые волны, как бы пробегающие через иконы Феофана, но не могло удовлетворить напряженное беспокойство, мрачный характер его цветовых созвучий. Он видел, конечно, русские иконы 13-14 веков, расцвеченные, как бесхитростные крестьянские вышивки, в ярко-красные, зеленые и желтые цвета, подкупающие выражением здоровой радости и утомляющие пестротой красок, словно старающихся перекричать друг друга. Но разве это радость, это чистота красок исключает их нежное мелодическое согласие?**

**Ранние произведения Рублева говорят, что он владел искусством приглушенных, нежных полутонов. В "Троице" он хотел, чтобы краски зазвучали во всю свою мощь. Он добыл ляпис-лазури, драгоценнейшей и высокочтимой среди мастеров краски, и, собрав всю ее цветовую силу, не смешивая ее с другими красками, бросил ярко-синее пятно в самой середине иконы. Синий плащ среднего ангела чарует глаз, как драгоценный самоцвет, и сообщает иконе Рублева спокойную и ясную радость. Это первое, что бросается в ней в глаза, первое, что встает в памяти, когда упоминается "Троица". Если бы Феофан мог видеть этот цвет, он был бы сражен смелостью младшего сотоварища; поистине такой чистый цвет мог произвести только человек в чистым сердцем, унявший в душе тревоги и сомнения, бодро смотрящий на жизнь. Но Рублев не желал остановиться на утверждении одного цвета; он стремился к цветовому созвучию. Вот почему рядом с сияющим голубцом он положил насыщенное темно-вишневое пятно. Этим глубоким и тяжелым тоном обозначен тяжело свисающий рукав среднего ангела, и это соответствие характера цвета характеру означаемого им предмета придает колориту иконы осмысленно-предметный характер. Цветовому контрасту в одежде среднего ангела противостоит более смягченная характеристика его спутников. Здесь можно видеть рядом с малиновым рукавом нежно-розовый плащ, рядом с голубым плащом - зелено-голубой плащ, но и в эти мягкие сочетания врываются яркие отсветы голубца. От теплых оттенков одежд боковых ангелов остается только один шаг к золотистым, как спелая рожь ангельским крыльям и ликам, от них к блестящему золотому фону.**

**Вся та жизнь, которой проникнуты образы, формы, линии "Троицы", звучит и в ее красочных сочетаниях. Здесь есть и выделение центра, и цветовые контрасты, и равновесие частей, и дополнительные цвета, и постепенные переходы, уводящие глаз от насыщенных красок к мерцанию золота, и над всем этим сияние спокойного, как безоблачное небо, чистого голубца.**

**Список литературы**

**М. Алпатов "Андрей Рублев", "ИСКУССТВО", изд. "Просвещение", Москва (с) 1969**

**В. Лазарев "Московская школа иконописи", изд. "Искусство", Москва (с) 1980**