

Преподобный Андрей Рублев

Источники, сообщающие о святом Андрее Рублеве, очень немногочисленны. Это Житие преподобного Никона, краткой и пространной редакции; «Отвещание любозазорным» святого Иосифа Волоцкого; «Сказание о святых иконописцах» конца XVI — начала XVII вв.; летописные упоминания; запись о могиле святого Андрея начала XIX в.; упоминания в месяцесловах.

Сведения о святом Андрее в перечисленных источниках представляют собой в основном краткие вставки общего характера или отдельные упоминания. Самостоятельного жития святого нет, хотя признание его святости по этим источникам представляется вполне очевидным.

Важным дополнением к немногочисленным сведениям о святом Андрее являются его произведения — иконы и росписи. Согласно известному постановлению Седьмого Вселенского Собора, Православная Церковь почитает образ «наряду с крестом и Евангелием». Поэтому создание иконы является подвигом благочестия, предполагающим благодатную помощь свыше. Подвиг благочестия

может перерасти в святость. Отсюда особый чин в православной иерархии святости — чин святых иконописцев, во главе со святым апостолом и евангелистом Лукою, написавшим, по преданию, образ Божией Матери. В Русской Церкви к лику святых иконописцев причислены святой Алимпий Печерский, преподобный Дионисий Глушицкий. Величайшим русским иконописцем был и святой Андрей Рублев.

Его основные произведения: иконостас и росписи Благовещенского собора в Московском Кремле (1405 г.); росписи и иконостас Успенского собора во Владимире (1408 г.); икона Богоматерь Владимирская для Успенского собора в г. Владимире; росписи и иконостас Успенского собора в Звенигороде (кон. XIV — нач. XV вв.); Деисусный чин из собора Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре (начало XV в.); росписи и иконостас Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре (20-е гг. XV в.); икона Святой Троицы из того же собора; росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве (начало 20-х гг. XV в.). Большинство из них выполнено совместно с другими мастерами, однако на всех этих произведениях, созданных в духе христианского братского единства и

подвижничества, лежит несомненная печать святости, которую мы в первую очередь связываем со святым Андреем, согласно тому, что нам известно о нем и его сподвижниках.

Самым знаменитым его произведением является икона Пресвятой Троицы, по единодушному признанию специалистов, созданная им самим. Нет никакого сомнения, что святым Андреем создано намного больше святых икон и росписей, чем выше перечислено, однако свидетельств о других его произведениях не сохранилось.

Исторические сведения о преподобном Андрее Рублеве крайне скудны.

О происхождении его ничего неизвестно. Некоторый свет на этот вопрос может пролить наличие у него прозвища (Рублев), которое сохранилось за ним в монашестве. По-видимому, Рублев — это родовое прозвище, то есть фамилия. Оно имеет характерное для русских фамилий окончание. В XIV—XV вв., то есть в эпоху преподобного Андрея, а также значительно позже, фамилии носили только представители высших слоев общества, что заставляет предполагать его происхождение из образованных кругов.

Кроме того, источники отмечают его необыкновенную мудрость, о чем свидетельствует и его творчество.

Год рождения преподобного Андрея неизвестен. Предполагают, что он родился около 1360 года. Этот год является условной датой, официально принятой в современной исторической науке. Если считать, что он был еще сравнительно молодым человеком, когда имя его впервые упоминается в летописи, дата эта может быть отодвинута к 70—80-м гг. XIV в.; в летописной записи он упоминается на последнем (третьем) месте, и, следовательно, был младшим из мастеров. Обучение начинали с детства и профессионализма достигали рано. Исключительно высокое качество творений преподобного Андрея и глубокое проникновение в духовный смысл изображения, что особенно для него характерно, заставляет выдвигать вопрос о том, где мог учиться преподобный Андрей живописному мастерству.

В настоящее время стало возможным считать, что святой Андрей мог в ранний период своей жизни учиться работать в Византии и Болгарии. В самом деле, многие русские посещали Балканские страны, Афон, Константинополь, Святую землю и нередко оставались там на

более или менее продолжительное время. Так, Афанасий Высоцкий, ученик преподобного Сергия, и, несомненно, лично известный преподобному Андрею, провел в Константинополе почти целых 20 лет, трудясь вместе с группой других монахов над переводами и переписыванием творений отцов Церкви. В Константинополе имелись и иконы русских святых, в частности, была там икона святых Бориса и Глеба. Там также писали иконы специально по заказам Русской Церкви: так, уже упомянутый Афанасий Высоцкий в 1392 г. доставил на Русь знаменитый «Высоцкий чин» — ряд Деисусных икон, написанных специально для основанного им Серпуховского Высоцкого монастыря. Все специалисты согласны в том, что святой Андрей должен был знать эти иконы. Известно, что иконописцы иногда сопровождали послов, отправляемых в Царьград.

В наследии святого Андрея имеется изображение греческого морского судна (во фреске «Земля и море отдают мертвых». Владимирский Успенский собор. 1408 г.), мачты, реи, корпус корабля, флаг на корме — все написано с таким живым знанием конструкции корабля, какое трудно представить в сухопутной Руси. Можно предположить одно из двух: либо святой Андрей видел сам такие

корабли, то есть был на море, либо перенял эти сведения от своего наставника — художника греческого происхождения. Согласно одной из гипотез, святой Андрей — ученик знаменитого Феофана Грека. Эта гипотеза основана на том, что в записи 1405 г. их имена упоминаются совместно, причем первым идет Феофан. То, что Феофан оказал определенное и, может быть, немалое воздействие на святого Андрея, можно считать несомненным, хотя бы в силу того, что они работали какое-то время вместе, и более молодой Андрей, конечно, внимательно наблюдал, как работает знаменитый грек. Однако никаких указаний на их более тесное сотрудничество нет. Наоборот, то, что в записи 1405 г. между ними упомянут еще один мастер — старец Прохор с Городца, не имеющий отношения к Феофану, скорее говорит об отсутствии тесных контактов между Феофаном и святым Андреем. Несомненно при этом, что святой Андрей был во всеоружии культуры своего времени. Подвижный образ жизни и сам характер Феофана также говорят скорее против возможности систематических занятий. Такое образование, дающее возможность проникновения в духовную глубь явлений, скорее всего можно было получить в соответствующей среде, в первую очередь в

Византии. Таким образом, приведенная гипотеза о греческом образовании преподобного Андрея не лишена основания.

Святой Андрей жил в эпоху крупных исторических событий. Он был свидетелем и, возможно, участником этих событий, часто очень тяжелых для Руси.

В 1380 г. произошла кровопролитная битва на Куликовом поле, положившая начало освобождению Руси от татарского ига. Через два года Москва была разорена и сожжена Тохтамышем. Вполне вероятно, что эти события повлияли на выбор монашеского пути, сделанного святым Андреем.

В 1395 г. Русь подверглась новому нашествию — на этот раз на нее обрушились полчища Тамерлана. Несмотря на готовность великого князя Василия Дмитриевича дать отпор врагу, шансов на победу было очень мало ввиду колоссального численного превосходства войск противника. Оставалась одна надежда на заступничество Божией Матери. В Москву из Владимира была принесена чудотворная икона Божией Матери. Весь народ во главе с митрополитом Киприаном вышел встречать святую икону на место, где впоследствии в

память этого события был основан Сретенский монастырь.

Церковь призвала всех к молитве, посту и покаянию. Произошло чудо: Мать Божия явилась Тамерлану (Темир-Аксаку) во сне и грозно запретила ему идти на Москву. Дойдя до Ельца, Тамерлан повернул обратно и исчез так же внезапно, как и появился. Вскоре после этого святой Андрей написал копию с образа Божией Матери Владимирской по благословению митрополита Киприана.

Место пострижения святого Андрея достоверно неизвестно. Но вся его жизнь связана с двумя монастырями — Троице-Сергиевым монастырем и Спасо-Андрониковым монастырем в Москве. Предание, восходящее к концу XVI в., видит в святом Андрее духовного сына преподобного Никона Радонежского. Однако современные исследования показывают, что постриг он принял скорее всего в Спасо-Андрониковом монастыре. Эти две версии не противоречат по существу друг другу, поскольку оба монастыря были тесно связаны между собой; очевидно, что святой Андрей был в послушании у преподобного Никона, когда трудился в Троицком монастыре, и воспоминания об этом естественно сохранились.

Поскольку же инок Андрей постоянно выполнял заказы митрополита и великого князя, естественно ему было находиться, так сказать, «под рукой», то есть в одном из московских монастырей, а именно в Спасо-Андрониковом. Возможно, однако, что неизвестные нам более ранние отношения связывали святого Андрея с обителем преподобного Сергия. По духу святой Андрей является несомненным учеником святого Сергия.

Но и пребывая в Спасо-Андрониковом монастыре, инок Андрей жил в духовной среде учеников преподобного Сергия, с которыми он тесно общался во время своих поездок, связанных с выполнением заказов. Кроме преподобного Никона, он, по-видимому, знал святого Савву Сторожевского, поскольку на рубеже XIV—XV вв. работал в Звенигороде и несколько позднее в самом Саввино-Сторожевском монастыре. Он должен был знать и племянника преподобного Сергия святителя Феодора, архиепископа Ростовского, некоторое время игуменствовавшего в Симоновом монастыре, по соседству с Андрониковым монастырем. Другой игумен этого монастыря и собеседник преподобного Сергия святой Кирилл ушел в 1392 году на Белоозеро, но как личность и он, несомненно, был известен иноку Андрею.

Наконец, непосредственным учеником преподобного Сергия был преподобный Андроник, основатель и первый игумен монастыря. Связи с Троице-Сергиевым монастырем были постоянны и разнообразны. Из Троицкого монастыря в Спасо-Андроников переходили некоторые монахи. Среди них был Ермола-Ефрем, давший средства на постройку каменного храма, и будущий игумен, с которым инок Андрей также находился в тесных взаимоотношениях. Святой Андрей знал, несомненно, и Епифания Премудрого, непосредственного Сергиева ученика, записавшего первоначальные сведения об Андрониковом монастыре и оставившего сведения о Феофане Греке. Об иноке Андрее Епифаний ничего не написал, что вполне естественно, поскольку повествовал о прошлом, хотя и недавнем, а не о современниках.

Живя в высокой духовной среде, в атмосфере святости, инок Андрей поучался как историческими примерами святости, так и живым образцом окружавших его подвижников. Он глубоко вникал в учение Церкви и в жития святых, которых он изображал, следовал им, что и позволило его таланту достичь художественного и духовного совершенства.

Кроме Епифания Премудрого, инок Андрей хорошо знал и других высокообразованных людей своего времени, с которыми тесно общался. Среди них, в первую очередь, следует назвать святителя Киприана, митрополита Московского. Иноку Андрею был близок духовный мир святителя Киприана, который прошел школу афонского монашества. Общение с ним было достаточно тесным, поскольку в нем был заинтересован не только преподобный Андрей, но и святитель Киприан, привыкший к интеллектуальной атмосфере Византии и выделявший поэтому наиболее духовных и образованных русских в Москве. Через это общение духовная генеалогия преподобного Андрея восходит к обеим главам афонского исихазма, так как митрополит Киприан был учеником святого патриарха Филофея, ученика святителя Григория Паламы, и родственником (как предполагают) святителя Евфимия, патриарха Тырновского, ученика святителя Феодосия Тырновского, ученика святого Григория Синаита. Возношение «ума и мысли» к «невещественному и Божественному свету» от созерцания святых икон («возведение чувственного ока») — эта совершенно исихастская характеристика была неслучайно дана святым Иосифом Волоцким преподобному

Андрею и его «сопостнику» Даниилу. Ей, вероятно, найдется не очень много аналогий в русской агиографии.

Несомненно, инок Андрей хорошо знал и святого митрополита Фотия, заменившего умершего митрополита Киприана в 1409 г. Это следует со всей очевидностью хотя бы из того, что Андрей и Даниил к приезду Фотия расписывали в 1408 г. кафедральный митрополичий собор во Владимире. Фотий также принадлежит к числу высокообразованных, духовных и деятельных иерархов, ему принадлежит ряд посланий, которые инок Андрей, несомненно, знал.

«Всех превосходящий в премудрости зельне», по выражению преподобного Иосифа, инок Андрей хорошо знал творения многих святых отцов и учителей Церкви. Ему, несомненно, были известны творения святого Дионисия Ареопагита, переведенные на славянский язык в XIV в. афонским монахом Исаией по поручению высшей церковной власти в связи с исихастскими спорами. Ему были близки и творения святого Григория Синаита, доступные русскому читателю. В круг чтения просвещенного человека и, несомненно, святого Андрея входили «Богословие» Иоанна

Дамаскина, «Шестоднев» Иоанна Экзарха, «Палея толковая» и другие творения православных писателей и отцов Церкви.

В 1408 г., как сообщает летопись, преподобный Андрей и Даниил расписывают Успенский собор во Владимире. Под этим годом летописи указывают: «Того же лета мая 25-го начата бысть расписываться великая и соборная церковь Пречистая Володимирская повелением великого князя, а мастера Данило-иконник да Андрей Рублев».

В коротком летописном сообщении обращает внимание, что указана дата начала росписи. Это исключительный случай. Очевидно росписи придавалось огромное значение, что объясняется ожиданием приезда из Константинополя нового митрополита, которым, после смерти Киприана в 1406 г., стал Фотий (в 1409 г.).

Владимир продолжал считаться городом-резиденцией митрополита, а городской собор соответственно являлся кафедральным собором. Поэтому митрополичий собор должен был обладать росписями, достойными высокого посланца Константинопольской Церкви, и

показать не меньшее достоинство Русской Церкви. Иконописцы таким образом осуществляли своего рода «представительскую миссию», причем задача их была очень трудной, если учесть исключительно высокие требования Греческой Церкви того времени к церковному искусству, требования, в первую очередь, духовного свидетельства истины в искусстве, а отсюда и его качества. К тому же, ожидаемый митрополит сам по себе был, без сомнения, хороший знаток и ценитель церковного искусства, что следует из его константинопольского воспитания.

Высокая миссия была доверена Даниилу Черному и преподобному Андрею, который упоминается вторым, как более младший. Иконописцы достойно выполнили возложенное на них послушание.

В 1408 г. инок Андрей впервые упоминается вместе со своим «сопостником Даниилом Черным», также ведущим высокую духовную жизнь. С этого года мы знаем о тесной духовной связи двух иконописцев-подвижников, продолжавшейся до самой их смерти, около 20-ти лет. Красноречивые, хотя и краткие свидетельства о духе Христовой любви, соединявшей их, показывает высочайший

образец этой любви, подобной тому, что мы встречаем в сказаниях о древних подвижниках христианского Востока. Предание о тесных духовных узах святого Андрея и Даниила бережно сохранялось на протяжении XV века и было написано святым Иосифом Волоцким со слов бывшего игумена Троице-Сергиева монастыря Спиридона. Приведем широко известный текст: «Поведаше же нам и сечестный он царь Спиридон... чуднии они пресловущии иконописцы Даниил и ученик его Андрей... толику добродетель имуще, и толико потщенье о постничестве и о иночском жительстве, оноже им Божественныя благодати сподобится и толико в Божественную любовь предуспети, яко никогдаже от земных упражнятися, но всегда ум и мысль возносити к невестественному и Божественному свету, чувственное же око всегда возводити ко еже от вещных валов, написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Матере и всех святых, оно и на самый праздник Светлого Воскресения, на седалищах сядяща, и пред собою имуща всечестныя и Божественныя иконы, и на тех неуклонно зряща Божественныя радости и светлости исполняху(ся); и не то что на той день тако творяху, но и в прочая дни, егда живописательству не прилежаху. Сего ради

Владыка Христос тех прослави и в конечный час смертный: прежде убо преставися Андрей, потом же разболеся и спостник его Даниил, и в конечном издохновении сый, виде своего спостника Андрея в мнозе славе и с радостию призывающа его в вечное оно и бесконечное блаженство».

Приведенное краткое сказание святого Иосифа доносит до нас удивительно светлый образ двух подвижников-художников, истинных иноков и аскетов. Они «предуспели» в Божественной любви, которая открылась им и привлекла их к себе. Стяжанием великой божественной благодати преподобный Иосиф объясняет их полный уход от всякого земного попечения, «яко никогда же о земных упражняются». Выше уже говорилось об их подлинно исихастском опыте. Святой Иосиф кратко излагал их опыт отношения к иконописи, который является подлинно духовным опытом, научающим нас правильному восприятию образа. Созерцание икон для них является праздником, исполняющим сердце «Божественной радостью и светлостью», поскольку возводит ум «от вещественных валов», то есть от материального, огрубленного, недвижимого подражания невещественному, источающему жизнь мира Первообразу. Отсюда

и особое значение иконы как свидетельства об истине, отсюда и особо проникновенное отношение к каждому движению кисти.

«Сего ради», то есть ради столь высокого и столь духовного образа жизни «Владыко Христос тех прослави и в конечный час смертный». Уже после кончины святого Андрея его «сопостник» Даниил, не разлучавшийся с ним в сердце своем и по смерти, умирая, получает откровение о прославлении своего духовного брата в Царствии Небесном: «виде... Андрея во мнозе славе и с радостию призывающа его в вечное оно и бесконечное блаженство». Это особенно важное свидетельство приводится также в несколько иной редакции, в «Житии святого Никона Радонежского», составленном Пахомием Логофетом: «Егда бо хотяше Даниил телесного союза отрешитися, абие видит возлюбленного ему Андреа, в радости призывающа его. Он же, яко виде его, желаше зело, радости исполнися; братьям престоющим поведати им сопостника своего пришествие и абие предади дух...»

Таким образом, мы имеем два указания о смертной славе святого Андрея. Младший в земной жизни, он указывается старшим в духовном мире и как бы принимает душу праведного Даниила при ее разлучении с телом.

Местом вечного упокоения обоих подвижников стал Спасо-Андроников монастырь.

На протяжении XIV—XVII вв. память обоих иконописцев, в первую очередь святого Андрея, была окружена глубоким почитанием. В середине XVI в. Стоглавый Собор возвел его во всеобщий образец, предписав писать образ Святой Троице как писал Андрей Рублев и «пресловущие греческие живописцы». Таким образом, святой Андрей поставлен в один уровень с теми «пресловущими», хотя в подавляющем большинстве безвестными византийскими художниками, которые выработали православный канон иконописи. Можно также думать, что идеальный образ иконописца, начертанный в 43-й главе Стоглава и широко распространившийся через иконописные подлинники, в немалой степени вдохновлен преданием о святом Андрее, хорошо известном отцам Собора.

Свидетельство о духовном признании святости преподобного Андрея находим в Строгановском иконописном подлиннике (кон. XVI в.). Этот подлинник был составлен, по-видимому, в среде придворных иконописцев и пользовался самым широким влиянием и авторитетом. Подлинник сообщает:

«Преподобный Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многия святые иконы написал, все чудотворные, а прежде живяте в послушании у преподобного отца Никона Радонежского. Он повеле при себе образ написать Пресвятая Троицы, в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу...» Здесь святой Андрей именуется преподобным (как, несколько ниже, и Даниил), все его иконы признаются особо благодатными; указывается на его принадлежность к духовной традиции святых Сергия и Никона. Имя святого Андрея (вместе с Даниилом) встречается и в древних месяцесловах.

Место их погребения помнили до конца XVII в. Согласно более позднему источнику, «святые их мощи погребены и почивают в том Андрониеве монастыре под старою колокольнею, которая в недавнем времени разорена, и место сравнено с землею, яко ходити по ней людям всяким и нечистым, и тем самым предадеся забвению (память) о тех их святых мощах».

Старая колокольня находилась, как предполагают, к северо-западу от западной стороны Спасского собора. Для уточнения ее местонахождения необходимы археологические изыскания.

На миниатюрах рукописей XVI в. святой Андрей изображается с нимбом (Остермановский летописец; Лицевое житие святого Сергия. Конец XVI в. Из Большого собрания Троице-Сергиевой лавры).

Приводимые источники удостоверяют, что в XV—XVII вв. никто не сомневался в святости Андрея Рублева, как и в высокой праведности Даниила.

Согласно традиции, в Троице-Сергиевом монастыре память преподобного Андрея совершалась 4 июля, в день памяти святого Андрея Критского.

XVIII—XIX вв. были временем забвения многих православных традиций и, в частности, канонического иконописания, поэтому данный период не был благоприятен для почитания памяти святых иконописцев. Известность святого Андрея стала возвращаться лишь с начала XX в., когда пробудился интерес к традициям православного иконописания. На протяжении этого столетия она чрезвычайно возросла. По явному Промыслу Божию, именно в XX веке «Святая Троица» преподобного Андрея, а также и другие его произведения приобрели

значение свидетельства истины Православия перед лицом всего мира.

Преподобный Андрей канонизирован на основании святости жизни, на основании его подвига иконописания, в котором он, подобно евангелисту, свидетельствовал и продолжает ныне возвещать людям неложную истину о Боге, в Троице славимом, а также на основании свидетельства о его святости преподобного Иосифа Волоцкого.

Андрей Рублев. Часть 1.

Андрей Рублев - имя, ставшее символом Святой Руси, символом непостижимого древнерусского искусства, символом великого русского человека, каким он может и должен быть.

Образы Рублева навевают нам воспоминания об утерянной райской жизни, об утерянном покое, счастье и гармонии со вселенной.

Непостижимая для современного человека чистота, мудрость и одухотворенность сквозят во всех его немногочисленных работах, дошедших до наших дней.

Его ангелы, Иисус, Богородицы лечат наши души, искалеченные болезнями современности, заставляют хотя бы на миг забыть о всеобщем государственном оболванивании человечества, и окунуться в мир вечного покоя, благодати и любви.

В творчестве Рублева, равно как и в творчестве Пушкина, отчетливее всего выразились мечты русского народа о самом хорошем человеке, об идеальной человеческой красоте.

Эпоха Рублева была эпохой возрождения веры в человека, в его нравственные силы, в его способность к самопожертвованию во имя высоких идеалов.

Легендарное имя Андрея Рублева, работавшего в XV веке, было сохранено народной памятью, и с ним часто связывали разновременные произведения, когда хотели подчеркнуть их незаурядное историческое или художественное значение.

Благодаря реставрациям, освобождению памятников от позднейших наслоений оказалось возможным узнать подлинную живопись мастера.

Параллельно с реставрационными открытиями накапливались сведения исторических источников, которые стали использовать для планомерных разысканий произведений Андрея Рублева.

Таким образом, подлинное открытие рублевской живописи состоялось в двадцатом веке.

Не известно в точности, когда родился Андрей Рублев, к какому сословию принадлежал, кто был его учителем в живописи. Большинство исследователей считают условно 1360 год датой рождения художника. Самые ранние сведения о художнике восходят к московской «Троицкой летописи».

Среди событий 1405 года сообщается, что «тое же весны почаша подписывати церковь каменную святое благовещенье на князя великого дворе, а мастера бяху Феофан иконник гречин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев». Упоминание имени мастера последним, согласно тогдашней традиции, означало, что он является младшим в артели.

Но вместе с тем участие в почетном заказе по украшению домово́й церкви Василия Дмитриевича, старшего сына Дмитрия

Донского, наряду со знаменитым тогда на Руси Феофаном Греком характеризует Андрея Рублева как уже достаточно признанного, авторитетного мастера.

Следующее сообщение Троицкой летописи относится к 1408 году: 25 мая «начаша подписывати церковь каменную великую соборную святая Богородица иже во Владимире повелением князя Великого а мастера Данило иконник да Андрей Рублев». Упоминаемый здесь Даниил - «содруг» Андрея, более известный под именем Даниила Черного, товарищ в последующих работах.

Владимирский Успенский собор, упоминаемый в летописи, древнейший памятник домонгольской поры, возведенный во второй половине XII века при князьях Андрее Боголюбском и Всеволоде Большое Гнездо, был кафедральным собором митрополита. Разоренный и выжженный ордынскими завоевателями храм нуждался в восстановлении.

Московский князь Василий Дмитриевич, представитель ветви владимирских князей, потомков Мономахов, предпринимал обновление Успенского собора в начале XV века как некий закономерный и необходимый акт, связанный с

возрождением после победы на Куликовом поле духовной и культурной традиции Руси эпохи национальной независимости.

От работ Андрея Рублева и Даниила Черного во владимирском Успенском соборе до наших дней дошли иконы иконостаса, составлявшие единый ансамбль с фресками, частично сохранившимися на стенах храма.

В 1768-1775 годах обветшавший иконостас 1408 года из-за несоответствия вкусам екатерининской эпохи был вынесен из собора и продан в село Васильевское близ Шуи (ныне Ивановской области). Сведения о позднейшей судьбе иконостаса побудили Центральные государственные реставрационные мастерские организовать особую экспедицию, которая в 1919-1922 годах вывезла сохранившиеся памятники.

После реставрации эти иконы вошли в собрания Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея. Иконостас Успенского собора включал иконы деисусного, праздничного и пророческого рядов. В соответствии с размером собора иконостас его - один из самых больших дошедших до нас. Так,

деисусные иконы (одиннадцать из них в собрании галереи) имеют высоту 3,14 м.

Состав и композиция древнерусского развитого иконостаса сложились на московской почве на рубеже XIV-XV веков, и в этом видится определенная заслуга Феофана Грека и русских мастеров, к кругу которых принадлежал Андрей Рублев.

Владимирский деисус - стилистически цельный ансамбль единого эпически торжественного ритма, прекрасно соотнесенный с масштабом интерьера и композиционным строем фресковых изображений. Колористическое решение деисуса гармонически ясное. Спокойные, незамутненно-чистые краски идеально согласуются с общей возвышенно-просветленной интонацией.

Идейный замысел композиции деисуса (в переводе с греческого «деисус» обозначает «моление») связан с темой «Страшного суда» и отражает мысль о заступничестве и молении святых за род человеческий перед Спасом. Программа «Страшного суда» во фресках Успенского собора решена с особой проникновенностью.

Обширное пространство храма наполнено образами возвышенной красоты и благородства.

В иконном деисусе, соотносящемся с образами фрескового ансамбля, как бы усилены, заострены индивидуальные характеристики Спаса и представленных в молении перед ним святых.

На центральной иконе деисуса «Спас в Силах» изображен Иисус Христос с раскрытым текстом Евангелия, восседающий на престоле. Обрамляющие Христа красный ромб, голубовато-зеленый овал и красный четырехугольник символизируют его славу и «силы», небесные (в овале) и земные (символы четырех евангелистов по углам ромба).

Икона Спаса, как и большинство икон иконостаса, неоднократно поновлялась, прописывалась и укреплялась. Реставрационное раскрытие памятника выявило авторскую поверхность с участками вставок на новом грунте и основательную потертость первоначальной живописи с утратами нежных прозрачных верхних слоев (лессировок).

Но благодаря технологической основательности памятника, прекрасно исполненной плавью многослойной живописи

лика современный зритель и при таком состоянии иконы способен постигнуть глубину и возвышенное благородство образа, оценить чистые, мягко звучащие тона иконы, ее торжественный, классически четкий ритм.

Величавость облика Спаса в соединении с душевной мягкостью позволяют видеть здесь национальный русский идеал, основательно отличающийся от греческого, присутствие которого так ощутимо в памятниках дорублевской поры. В выразительном лице Спаса зритель без труда отметит славянские этнические черты.

В его образе воплощались народные представления о справедливости, попираемой в реальной жизни.

Святые, молящиеся перед Спасом, представленные на других иконах, исполнены самозабвенной веры в справедливый суд. Для каждого персонажа найдены удивительно точные проникновенные характеристики, не нарушающие вместе с тем интонационного единства всего ансамбля. Умение объединить единым эмоциональным звучанием большие многофигурные группы составляет одну из

особенностей композиционного дара Андрея Рублева.

В образе Богоматери подчеркнут емкий монументального характера плавный текучий силуэт, нарушаемый акцентированным жестом протянутых в молитве рук. Все изображение проникнуто кроткой и печальной мольбой, заступничеством «за род человеческий». В образе Иоанна Предтечи внимание заострено на теме величавой скорби, «духовного плача», по старинному выражению.

Иоанн взывает к покаянию, о чем гласит крупная надпись уставом на развернутом свитке в его руке. Эпически сосредоточенно и доверчиво обращаются к Спасу Иоанн Богослов и Андрей Первозванный, Григорий Великий и Иоанн Златоуст. В образе Григория Великого, умудренного опытом долгой жизни, величавость соединилась с кротким спокойствием, задумчивостью.

В несколько слоев теплым тоном, плавно написан лик, пройденный изящной графикой верхнего рисунка.

Особой красотой чистого, изысканно составленного тона отмечены алые полосы подкладки саккоса, бледно-зеленый, с

тончайшими переливами омофор, зеленый обрез Евангелия, крышка которого затейливо орнаментирована.

Андрей Рублев. Часть 2.

Подлинным украшением колорита деисусного ряда являются вкомпонованные в определенных местах и с определенным расчетом разные по площади и конфигурации участки красной киновари. Это геометрические обрамления фигуры Спаса на престоле в центре, широкие плащи архангелов и узкие выразительные вкрапления на иконах святителей Григория Богослова и Иоанна Златоуста.

Присутствие в деисусной композиции среди молящихся святых двух фигур архангелов, Михаила и Гавриила, восходит к давней традиции изображения по сторонам центрального образа Иисуса Христа (Спаса) поклоняющихся ему «небесных сил». В живописи Андрея Рублева образам ангелов придается особое значение.

Во фресковом ансамбле Успенского собора во Владимире многочисленные лики ангелов представляют исключительное по красоте и

разнообразием зрелище, вовлекающее человека в мир возвышенных чувств и настроений.

Ангелы на иконах деисуса органично дополняют изображения ангелов, трубящих в небо и землю, свивающих небесный свод, стоящих за апостолами в «Страшном суде», поклоняющихся Богоматери, торжественно сидящей на престоле.

Располагавшийся над деисусом праздничный ряд, иллюстрирующий евангельские события, сохранился не полностью. Всего до нас дошло пять икон: «Благовещение», «Сошествие во ад», «Вознесение» (в собрании ГТГ), «Сретение» и «Рождество Христово» (в собрании ГРМ). Большинство исследователей склонны рассматривать эти памятники как произведения мастерской Андрея Рублева и Даниила Черного.

Три праздничные иконы из собрания галереи исполнены разными мастерами, но их объединяют единство масштаба, композиционно-ритмические и колористические принципы, безупречность рисунка. Согласно древней традиции, авторами рисунка или графической прориси были ведущие мастера, их называли знаменщиками.

Вероятно, такими знаменщиками владимирских «праздников» были «содруги» Андрей Рублев и Даниил Черный. В предварительном рисунке заложено было очень многое, так что последующая работа красками, какой бы индивидуальной она ни была, сохраняла основные свойства образа, предначертанные ведущим мастером.

Вот почему владимирские «праздники» не выпадают из единого ансамбля иконостаса.

Возможно, ответственные изображения или детали писались главными мастерами. Икона «Вознесение» выделяется наиболее совершенным исполнением, и многими исследователями приписывается самому Андрею Рублеву.

Развернутое на сравнительно небольшом пространстве иконной поверхности изображение возносящегося в горний мир Христа в круге славы, сопровождаемого грациозно парящими ангелами, захватывающе передает величие момента.

Фигуры двух стоящих среди апостолов ангелов в белых, как бы пронизанных светом одеждах указуют поднятыми руками на очевидность совершающегося чуда.

На вершинах гористого пейзажа, служащего фоном происходящему, сохранились фрагменты деревьев с пышными кронами, как бы озаренными мистическим светом и мерцающими сине-бело-красными бликами на плодах или цветах. Изображение этих деревьев соотнесено с идеей «животворящего древа», одного из древних символов Христа и Воскресения.

Природа, откликающаяся на событие, представленное как событие космическое, изображается художником с пониманием древнейших символических отождествлений, уходящих корнями в глубокую дохристианскую древность.

На фоне светлых одежд ангелов в центре группы выделяется фигура Богоматери. Жесты рук подчеркивают ее состояние: левая рука с открытой ладонью как бы соприкасается с божественной энергией, которой наполнено пространство, правая рука в жесте беседы обращена в сторону апостола Петра, степенно протянувшего руку в аналогичном положении.

По сторонам от Богоматери апостолы, исполненные возвышенной радости, созерцают чудо Вознесения. Следует отметить

типологическое сходство ликов иконы с аналогичными изображениями во фресках и деисусе. В ансамбле 1408 года большинство персонажей обрело те характерные черты, по которым, в дальнейшем, будут определять рублевский тип.

Икона «Вознесение», как никакая другая из многофигурных праздничных икон, обладает особой ритмической организацией композиции. Здесь проявилось свойственное Андрею Рублеву чувство гармонии, пластической уравновешенности. Колорит иконы многообразен за счет нюансированности каждого тона.

Живописные плоскости основных тонов оживлены богатством верхнего моделирующего рисунка и лессировок.

Следующей по времени создания работой Андрея Рублева является так называемый «Звенигородский чин», один из самых прекрасных иконных ансамблей рублевской живописи. Чин состоит из трех поясных икон: Спаса, архангела Михаила и апостола Павла. Они происходят из подмосковного Звенигорода, в прошлом центра удельного княжества.

Три большемерные иконы, вероятно, когда-то входили в семифигурный деисус. В соответствии со сложившейся традицией по сторонам от Спаса располагались Богоматерь и Иоанн Предтеча, справа иконе архангела Михаила соответствовала икона архангела Гавриила, а в паре с иконой апостола Павла должна была быть слева икона апостола Петра.

Сохранившиеся иконы были обнаружены реставратором Г.О.Чириковым в 1918 году в деревянном сарае близ Успенского собора на Городке во время обследования экспедицией Центральных государственных реставрационных мастерских этого древнего княжеского храма Юрия Звенигородского, второго сына Дмитрия Донского.

Поскольку характер расположения икон на алтарной преграде не вполне ясен, чин мог входить в иконостас как княжеского Успенского, так и соседнего Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря, ктитором которого был звенигородский князь.

В отношении этой группы памятников авторство Андрея Рублева, к сожалению, не удостоверяется ни одним из дошедших до нас письменных источников, современных

живописи. После реставрации чина впервые опубликовавший его И.Э.Грабарь, основываясь на данных стилистического анализа, атрибуировал иконы как произведения Андрея Рублева.

Эта атрибуция, не оспоренная никем из исследователей творчества художника, подтверждается вместе с тем и историческими фактами.

Предполагаемый заказчик чина Юрий Звенигородский известен своими связями с Троице-Сергиевым монастырем; он был крестником преподобного Сергия Радонежского и воздвиг над его гробом каменный Троицкий собор (1422).

Закономерно предположить, что Андрей Рублев, работавший в Троицком монастыре, мог исполнить заказ крупного вкладчика, являвшегося к тому же и крестником основателя монастыря.

Сохранились более поздние сведения, которые связывают со звенигородским чином. Согласно описи 1697-1698 годов, семь икон деисуса были развешаны на стенах Успенского собора на Городке. Трудно сказать, в силу каких

обстоятельств деисус в это время располагался не на алтарной преграде.

Может быть, иконы были переданы из Саввино-Сторожевского монастыря, может быть, были перенесены с алтарной преграды Успенского собора.

«Звенигородский» чин соединил в себе высокие живописные достоинства с глубиной образного содержания. Мягкие задушевные интонации, «тихий» свет его колорита удивительным образом перекликаются с поэтическим настроением пейзажа звенигородских окрестностей, красивейших подмосковных мест, олицетворяющих для нас образ Родины.

В Звенигородском чине Андрей Рублев выступает как сложившийся мастер, достигший вершин на том пути, важным этапом которого была живопись 1408 года в Успенском соборе во Владимире. Используя возможности поясного изображения, как бы приближающего укрупненные лики к зрителю, художник рассчитывает на длительное созерцание, внимательное вглядывание, собеседование.

**Андрей Рублев.
Часть 3.
Иконы Спас, Архангел Михаил, Апостол
Павел**

Центральная икона деисуса «Спас» отмечена особой значительностью, бесконечной, неисчерпаемой глубиной своего содержания. Рублев утверждает этим зрелым своим произведением принципиально отличный от византийского иконографический тип Христа, предшествующим вариантом которого были аналогичные изображения в ансамбле 1408 года (фресковый Спас Судия из «Страшного суда» и рассмотренный нами выше иконный «Спас в Силах»).

Звенигородский «Спас» как бы утрачивает известную отвлеченность образов божества и предстает очеловеченным, внушающим доверие и надежду, несущим доброе начало.

Мастер наделяет Христа русскими чертами и внешне и дает их ощутить во внутреннем складе, в особой тональности состояния: ясности, благожелательности, деятельном участии.

Несмотря на фрагментарно сохранившиеся лик и полу фигуру, впечатление от образа столь

полное и завершенное, что наводит на мысль о принципиальном, повышенном значении в искусстве Андрея Рублева выразительности именно лица, глаз. В этом мастер следует заветам домонгольского искусства, оставившего прекрасные примеры психологической выразительности ликов: «Богоматерь Владимирская», «Устюжское Благовещение», новгородский «Спас Нерукотворный», «Ангел Златые власы», «Спас Златые власы».

Наделяя Спаса славянским обликом, мастер пишет лик исключительно мягкими светлыми тонами.

Экспрессивность византийских ликов того времени достигалась контрастом коричнево-зеленого подкладочного тона (по-гречески «санкирь») со светлым, сильно разбеленным слоем последующей моделировки (охрение). В византийских ликах резко выделялись положенные поверх моделирующих слоев белильные штрихи-«движки», которые располагались иногда веерообразно, иногда попарно или соединяясь в группы.

Также контрастно и артистически броско звучат в греческих ликах пятна киновари: на устах, в качестве «по-друмьнки», по форме носа,

по контуру глазниц и во внутреннем уголке глаз (слезнике). Именно так написаны лики феофановского деисуса из Благовещенского собора в Кремле, в том числе и лик иконы Спаса.

Рублевская живопись ликов иная. Русский иконописец предпочитает мягкую светотеневую манеру, так называемую плавь, то есть плавно, «плавко», как говорили иконописцы, и в несколько слоев положенные тона, с учетом просвечивания более ярких подкладочных через прозрачные и светлые верхние. Наиболее выступающие места покрывались светлым моделирующим охрением несколько раз, так что эти участки многослойного письма производят впечатление как бы излучающих свет, светоносных.

Для оживления живописи лика между завершающими слоями охрения в определенных местах прокладывался тонкий слой киновари (называемый иконописцами «подрумянка»).

Черты лика проходились уверенным, каллиграфически четким верхним коричневым рисунком. Моделировка формы завершалась очень деликатно положенными белильными «движками».

Они в ликах рублевского круга писались не так активно и не были столь многочисленными, как у Феофана и греческих мастеров.

Тонкие, изящные, слегка изогнутые, они не противопоставлялись тону, поверх которого были положены, а служили как бы органичным завершением световой лепки формы, становясь частью этого плавного высветления, как бы его кульминацией.

Переходя к образу архангела Михаила, следует отметить его близость к кругу ангельских изображений в стенописи владимирского Успенского собора. Изящество и гибкость контура, соразмерность движения и покоя, тонко переданное задумчивое, созерцательное состояние - все это особенно роднит образ с ангелами на склонах большого свода собора.

Среди фресковых изображений есть ангел, который может рассматриваться как предшествующий звенигородскому.

Он расположен на южном склоне большого свода, во втором ряду, где возвышается над сидящим апостолом Симоном. Но фресковый ангел воспринимается в кругу своих многочисленных собратьев, всего фрескового ангельского сонма или собора. Его образная

характеристика как бы растворена в окружении подобных ему. Звенигородский же архангел Михаил - икона из деисуса.

Как, вероятно, и парная ему, утраченная ныне икона архангела Гавриила, она воплотила в себе квинтэссенцию «ангельской темы», так как через эти два образа в деисусе воспринимаются предстоящие Христу «небесные силы», молящиеся за род человеческий.

Звенигородский архангел родился в воображении художника высочайших помыслов и воплотил мечту о гармонии и совершенстве, живущую в его душе наперекор всем тяготам и трагическим обстоятельствам тогдашней жизни. В изображении архангела как бы слились далекие отзвуки эллинских образов и представления о возвышенной красоте райских небожителей, соотнесенные с чисто русским идеалом, отмеченным задушевностью, задумчивостью, созерцательностью.

Живописное решение иконы отличается исключительной красотой. Преобладающие в личной пави розоватые тона слегка усилены розовым приплеском вдоль линии носа.

Нежные, немного пухлые губы, написанные более интенсивно-розовым, как бы

концентрируют этот ведущий тон. Золотисто-русые волосы в мягких локонах, обрамляющие лик, придают гамме более теплый оттенок, который согласуется с золотым ассистом ангельских крыльев, написанных яркими охрами, и с золотом фона.

Бирюзово-голубая повязка в волосах, как бы пронизанная светом, вплетается в эту золотистую гамму подобно вкраплению благородной эмали. С нею тонально перекликается голубой, более приглушенного оттенка в папортках (крыльях) и в небольших участках хитона с золотым узорным оплечьем.

Но преобладающим в доличном (термин в иконописании, означающий всю живопись, кроме лика, то есть написанное до лика) оказывается снова розовый.

Это тон ангельского гиматия, накинутого на плечи и драпирующегося изысканными складками. Заполняя большую часть живописной поверхности, розовый тон мастерски моделируется разбеленными складками, подчеркнутыми верхним рисунком сгущенного кораллово-розового тона.

Колористическое решение этой иконы, соединяющее золотисто-желтые, розовые и

голубые тона, облагороженные золотом фона, орнамента и ассистной штриховкой ангельских крыльев, как бы идеально соответствует образу архангела, райского небожителя.

Третий персонаж чина, апостол Павел, предстает в интерпретации мастера совсем иным, чем его было принято изображать в кругу византийского искусства этого времени. Вместо энергии и решительности византийского образа мастер выявил черты философской углубленности, эпическую созерцательность.

Одежда апостола своим колоритом, ритмом складок, тонкостью тональных переходов усиливает впечатление возвышенной красоты, покоя, просветленной гармонии и ясности.

Андрей Рублев. Часть 4. Икона Троица.

В Третьяковской галерее хранится и самое прославленное произведение Андрея Рублева - знаменитая «Троица». Созданная в расцвете творческих сил, икона является вершиной в искусстве художника. Во времена Андрея Рублева тема Троицы, воплощавшая идею триединого божества (Отца, Сына и Святого Духа), воспринималась как символ отражения

вселенского бытия, высшей истины, символ духовного единства, мира, согласия, взаимной любви и смирения, готовности принести себя в жертву ради общего блага.

Сергий Радонежский основал недалеко от Москвы монастырь с главным храмом во имя Троицы, твердо веруя, что «взиранием на святую Троицу побеждался страх перед ненавистной рознью мира сего».

Преподобный Сергий Радонежский, под влиянием идей которого сформировалось мировоззрение Андрея Рублева, был святым подвижником и выдающейся личностью в истории человечества. Он ратовал за преодоление междоусобиц, деятельно участвовал в политической жизни Москвы, способствовал ее возвышению, мирил враждовавших князей, содействовал объединению русских земель вокруг Москвы.

Особой заслугой Сергия Радонежского было его участие в подготовке Куликовской битвы, когда он своими советами и духовным опытом помогал Дмитрию Донскому, укреплял в нем уверенность в правильности избранного пути и, наконец, благословил русское воинство перед Куликовской битвой. Личность Сергия

Радонежского обладала особым авторитетом для современников, на его идеях было воспитано поколение людей эпохи Куликовской битвы, и Андрей Рублев как духовный наследник этих идей воплотил их в своем творчестве.

В двадцатых годах XV века артель мастеров, возглавляемая Андреем Рублевым и Даниилом Черным, украсила иконами и фресками Троицкий собор в монастыре преподобного Сергия, возведенный над его гробом. В состав иконостаса вошла как высокочтимый храмовый образ икона «Троица», помещенная по традиции в нижнем (местном) ряду с правой стороны от Царских врат. Существует свидетельство одного из источников XVII века о том, как игумен монастыря Никон поручил Андрею Рублеву «образ написать пресвятыя Троицы в похвалу отцу своему святому Сергию».

В основе сюжета «Троицы» лежит библейский рассказ о явлении праведному Аврааму божества в виде трех прекрасных юношей-ангелов. Авраам с женою Сарой угощали пришельцев под сенью Мамврийского дуба, и Аврааму дано было понять, что в ангелах воплотилось божество в трех лицах. Издавна существует несколько вариантов изображения Троицы, иногда с подробностями застолья и

эпизодами заклания тельца и печения хлеба (в собрании галереи это иконы Троицы XIV века из Ростова Великого и XV века из Пскова).

В рублевской же иконе внимание сосредоточено на трех ангелах, их состоянии. Они изображены восседающими вокруг престола, в центре которого помещена евхаристическая чаша с головой жертвенного тельца, символизирующего новозаветного агнца, то есть Христа. Смысл этого изображения - жертвенная любовь. Левый ангел, означающий Бога-Отца, правой рукой благословляет чашу. Средний ангел (Сын), изображенный в евангельских одеждах Иисуса Христа, опущенной на престол правой рукой с символическим перстосложением, выражает покорность воле Бога-Отца и готовность принести себя в жертву во имя любви к людям.

Жест правого ангела (Святого Духа) завершает символическое собеседование Отца и Сына, утверждая высокий смысл жертвенной любви, и утешает обреченного на жертву. Таким образом, изображение Ветхозаветной Троицы (то есть с подробностями сюжета из Ветхого Завета) превращается в образ Евхаристии (Благой жертвы), символически воспроизводящей смысл евангельской Тайной вечери и установленное на

ней таинство (причащение хлебом и вином как телом и кровью Христа). Исследователи подчеркивают символическое космологическое значение композиционного круга, в который лаконично и естественно вписывается изображение.

В круге видят отражение идеи Вселенной, мира, единства, объемлющего собою множественность, космос. При постижении содержания «Троицы» важно понять его многогранность. Символика и многозначность образов «Троицы» восходят к древнейшим временам.

У большинства народов такие понятия (и изображения), как древо, чаша, трапеза, дом (храм), гора, круг, имели символическое значение. Глубина осведомленности Андрея Рублева в области древних символических образов и их толкований, умение соединить их смысл с содержанием христианского догмата предполагают высокую образованность, характерную для тогдашнего просвещенного общества и, в частности, для вероятного окружения художника.

Символика «Троицы» соотнесена с ее живописно-стилистическими свойствами. Среди них

важнейшее значение имеет цвет. Так как созерцаемое божество являло собой картину райского горнего мира, художник с помощью красок стремился передать возвышенную «небесную» красоту, открывшуюся земному взору. Живопись Андрея Рублева, особенно Звенигородского чина, отличают особая чистота цвета, благородство тональных переходов, умение придать колориту светоносность сияния.

Свет излучают не только золотые фоны, орнаментальные разделки и ассисты, но и нежная плавь светлых ликов, чистые оттенки охры, умиротворенно-ясные голубые, розовые и зеленые тона одежд ангелов. Символичность колорита в иконе особенно ошутима в ведущем звучании сине-голубого, именуемого рублевским голубцом. Постигая красоту и глубину содержания, соотнося смысл «Троицы» с идеями Сергия Радонежского о созерцательности, нравственном усовершенствовании, мире, согласии, мы как бы соприкасаемся с внутренним миром Андрея Рублева, его помыслами, претворенными в этом произведении.

Андрей Рублев. Часть 5.

Икона находилась в Троицком соборе Троицкого монастыря, ставшего впоследствии лаврой, до двадцатых годов нашего столетия. За это время икона претерпела ряд поновлений и прописей. В 1904-1905 годах по инициативе И.С.Остроухова, члена Московского археологического общества, известного художника, собирателя икон и попечителя Третьяковской галереи, была предпринята первая основательная расчистка «Троицы» от позднейших записей.

Работами руководил известный иконописец и реставратор В.П.Гурьянов. Были сняты основные записи, но оставлены прописи на вставках нового левкаса, и в соответствии с методами тогдашней реставрации сделаны дописи в местах утрат, не искажающие авторскую живопись.

В 1918-1919 годах и в 1926 году лучшими мастерами Центральных государственных реставрационных мастерских была произведена окончательная расчистка памятника. В 1929 году «Троица» как бесценный шедевр древнерусской живописи была перенесена в Третьяковскую галерею. Существует еще как бы второй круг памятников, созданных в

традициях живописи Андрея Рублева, вероятно, его учениками и последователями.

К Троицкому иконостасу, для которого Андреем Рублевым писалась «Троица», восходит надвратная сень с изображением Евхаристии. Композиционно-иконографическая схема сени близко повторяет решение двух икон троицкого иконостаса («Причащение хлебом» и «Причащение вином»), и не исключено, что именно для Царских врат Троицкого собора она и писалась.

Памятник происходит из расположенной вблизи Троицкого монастыря (лавры) Благовещенской церкви села Благовещения, или Княжого, старинной вотчины угасшего рода радонежских князей. Село было подарено как вклад в монастырь князем Андреем Владимировичем Радонежским.

Тонко переданное задумчиво-созерцательное состояние персонажей «Евхаристии» близко характеру и духу рублевских произведений.

Хранящиеся в Третьяковской галерее рублевские памятники были созданы в пору наивысшего расцвета московской живописи в XV веке.

Приобщившись в XIV веке в силу исторических условий к византийскому (константинопольскому) искусству так называемого палеологовского стиля (то есть периода правления в Византии династии Палеологов), стиля, оказавшего воздействие на культуру большинства стран восточнохристианского мира, московские мастера, усвоив его отдельные элементы и приемы, сумели преодолеть византийское наследие.

Отказываясь от аскетизма и суровости византийских образов, их отвлеченности, Андрей Рублев, однако, ощущал их античную, эллинскую основу и претворял ее в своем искусстве. Андрею Рублеву удалось наполнить традиционные образы новым содержанием, соотнеся его с главнейшими идеями времени: объединением русских земель в единое государство и всеобщим миром и согласием.

Академик Д.С.Лихачев заметил, что «национальные идеалы русского народа полнее всего выражены в творениях двух его гениев - Андрея Рублева и Александра Пушкина. Именно в их творчестве отчетливее всего сказались мечты русского народа о самом хорошем человеке, об идеальной человеческой красоте.

Эпоха Рублева была эпохой возрождения веры в человека, в его нравственные силы, в его способность к самопожертвованию во имя высоких идеалов». Конец.

Основные даты жизни и творчества:

Около 1360 - Андрей Рублев родился, вероятно, в средней полосе России.

До 1405 - Принял монашество с именем Андрей.

1405 - Работал совместно с Феофаном Греком и Прохором, «старцем с Городца», над украшением иконами и фресками Благовещенского собора Московского Кремля, домового храма московских князей.

1408 - Вместе с Даниилом Черным работал над росписью и иконостасом Успенского собора во Владимире.

Между 1408-1422 - Создание Звенигородского чина.

Между 1422-1427 - Совместно с Даниилом Черным руководил работами по росписи и созданию иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Написан храмовый образ Троицы.

1427-1430 - Создание росписи Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве.

29 января 1430 - Скончался и погребен в Спасо-Андрониковом монастыре.

