

ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА
АНТОЛОГИЯ



МОСКВА «ИСКУССТВО» 1989

ББК 85.143(2)1
Т70

Составитель Г. И. Вздорнов

Издание 2-е,
исправленное и дополненное

ISBN 5-210-00008-7

Т 4903020000-089 КБ-49-58-87
025(01)-89

© Издательство «Искусство», 1989 г.

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ТАРАБУКИН

В 1974 году издательство «Искусство» опубликовало небольшую монографию о Врубеле, автором которой является замечательный историк и теоретик искусства Николай Михайлович Тарабукин (1889—1956).

Старшее поколение советских искусствоведов знает Н. М. Тарабукина: он был активным участником московской научной жизни в первые десять лет после Октябрьской революции. Знают его также многие режиссеры и актеры: с 1930 года он читал лекции по всеобщей истории искусства в институтах кинематографии (ВГИК) и театрального искусства (ГИТИС). Но другим имя Н. М. Тарабукина известно только по упомянутой книге, и совсем не случайно она открывается предисловием М. В. Алпатова, который вынужден представлять Н. М. Тарабукина как совсем нового автора. А между тем Н. М. Тарабукин писал об искусстве в течение сорока лет, и монография «Михаил Александрович Врубель» — не единственное из его законченных сочинений. В творческом наследии Н. М. Тарабукина, значительная часть которого остается неизданной, десятки больших и малых работ на самые разнообразные темы: от русской иконы и теории кино до архитектуры Закавказья и философии культуры. И почти каждая из его книг и статей содержит нечто новое, никем ранее не замеченное, но ценное и нужное специалистам и широким кругам читателей. Открытие Н. М. Тарабукина как писателя об искусстве — дело близкого будущего.

Особенностью большинства известных работ Николая Михайловича Тарабукина является теоретико-философский уклон мышления их автора. В этом нетрудно убедиться даже по названиям его исследований: «Философия иконы» (1916), «Ритм и композиция в древнерусской живописи» (1920 —

1923), «Опыт теории живописи» (1923), «Жест в искусстве» (1929), «Проблема пространства в живописи» (1929), «Теория композиции» (1934), «Проблема времени в искусстве» (1935), «Теория колорита» (1946) и др. Но ни в одной из этих работ нет и тени беспредметности, поскольку мысль автора постоянно возвращается к вещи или явлению, которые занимали Н. М. Тарабукина в тот или иной период его научной и педагогической деятельности. Н. М. Тарабукин имел также обыкновение прибавлять к общим суждениям специальные разделы о конкретных произведениях искусства, чтобы тем самым сделать свою мысль особенно ясной.

Подготавливая антологию «Троица Андрея Рублева», я подумал, что в своем неизданном докладе «Ритм и композиция в древнерусской живописи» Н. М. Тарабукин не мог не говорить о произведении Рублева. Доклад был прочитан автором в 1923 году в Институте истории искусств в Петрограде и в 1925 году в Государственной Академии художественных наук в Москве. Но в архиве Н. М. Тарабукина, поступившем в Государственную Библиотеку СССР имени В. И. Ленина, нет рукописи под соответствующим названием. Выяснилось, что в 1933—1934 годах, когда Николай Михайлович готовил книгу «Теория композиции в живописи», он включил разрозненные и вторично отредактированные страницы упомянутого доклада в новое исследование. К счастью, сохранился весь раздел о рублевской «Троице», и с прибавлением заключительного листка к докладу он является главным отрывком о «Троице» в тарабукинской части антологии.

Два других отрывка извлечены нами из «Философии иконы» и из неизданной книги Н. М. Тарабукина «Жест в искусстве».

...Наиболее прославленные чудотворные иконы одновременно являются и художественными шедеврами древности, как, например, Владимирская Богоматерь и Троица Андрея Рублева... Летописцы, говоря о прославленных иконах и их мастерах, неизменно подчеркивают «велию красоту» первых и «прехитрое дело» последних. Можно сказать, имея в виду, например, Троицу Рублева, что слава этого образа началась как слава художественная, а сам чернец Андрей приобрел у своих совре-

менников значение авторитета как «пресловущий изограф», удивлявший своим «чюдным» мастерством.

...Древность, чтя святую, одновременно ценила ее и как произведение высокого искусства. Но, разумеется, художественная оценка не была сомодовлеющей. В Андрее Рублеве ценили глубину его религиозного содержания, которую он сумел выразить так ярко, обладая не только духовным опытом, но и огромным мастерством.

Тарабукин Н. М. [Философия иконы], 1916.— Отдел рукописей
Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина,
ф. 627, карт. 2, ед.хр. 1, с. 45.

Это один из замечательных образцов всей древнерусской иконописи... Икона венчает собой вершину русской живописи, которой она достигла под кистью знаменитого Андрея Рублева, освобождаясь от византийских влияний и выработав самобытный стиль.

Композиция построена по кругу и кольцу. Круг здесь... символизирует идею иконы. Кольцо охватывает трех сидящих ангелов в горизонтальной проекции (в глубину), круг огибает левого и правого ангела, смыкая композицию в вертикальном разрезе. Композиция имеет трехчастное членение. Тема первой (левой) части почти та же, что и третьей (правой) части... Первая часть повторяется в третьей части лишь незначительно варьируясь ($A \ B \ A_1$).

Левая часть композиционного кольца по темпу представляет сдержанное движение (*andantino*), едва намеченное в повороте фигуры левого ангела по направлению к центру. Почти полная неподвижность этой фигуры подчеркнута статическими формами архитектуры второго плана и вертикально стоящим жезлом, который держит в своей руке этот ангел. Третья (правая) часть, зеркально отражая мотив первой темы, разрабатывает ее с некоторым вариантом. Фигура правого ангела более динамична (*moderato*). Это сказалось в интенсивном повороте его фигуры и в беспокойно разбросанных по диагоналям складках одежды. Движение правой фигуры повторено в крутом, к центру изогнутом склоне горы и в наклонно поставленном жезле. Тема центральной части (средний ангел) разработана спиралеобразно. Поворот ангела подчеркнут изгибом дерева («дуб Мамврийский»).

Что имитационный строй, коим обусловлена связь двух параллельных планов... не случаен и не представляет лишь внешнюю аналогию с фугированным строем в музыке, может быть доказано сравнением центральных частей композиции в Троице... Резко склоненная, почти под углом в 45° , голова центрального ангела в рублевской Троице подчеркнута склоненной под тем же углом кроной дерева. Ствол же дерева, имитируя вертикаль фигуры ангела, представляет прямую... Закон имитационного строя в иконописи выведен индуктивно на основании анализа... значительного числа других образцов древнего письма и рассматривается как органический прием ритмической структуры произведений древнерусского искусства.

Ритмический параллелизм легко усмотреть, с одной стороны, в двух взаимно расходящихся кривых, образуемых линиями сгиба колен обоих ангелов, а с другой — в рисунке чаши, стоящей на престоле, абрис которой повторяет форму изгиба ног ангелов.

Общая структура композиции Троицы построена по закону органической симметрии. Изображение правой части композиции повторяется в левой части как отпечаток, получающийся в результате поворота вокруг центральной оси правой и левой сторон на 90° по направлению друг к другу. Обращение левого ангела вправо имеет

зеркальное отражение в повороте правого ангела влево. При смыкании левой и правой частей композиции изображения ангелов почти совпадают в основных контурах.

Надо отметить архитектурность построения иконы. Нижней части композиции присуща строгая симметрия. С точностью воспроизводится левая часть в правой. Таково расположение подножий, самих ног и сидений. Уже положение рук ангелов несколько нарушает симметрию. Еще более относительной она становится в расположении крыльев и склона голов и наконец исчезает совершенно в верхнем плане иконы (архитектура \neq горе). Как видно, наиболее строгая симметрия присуща нижним частям композиции. В этом сказалось изумительное архитектурное чутье Рублева. Симметрия всегда тяжелит форму, потому она здесь введена как устойчивая база в «фундаментальную» часть композиции. Чем выше, тем дальше изобразительные формы отступают от симметрии, «облегчая» композиционную структуру, придавая ей все большую свободу. Этот прием наблюдается в архитектуре.

...В Троице нетрудно обнаружить наличие нескольких тем, параллельно развиваемых. Главную тему, развернутую по кольцу и кругу (три ангела, сидящих за престолом), мы уже анализировали. Параллелизм двух пространственных планов — переднего и дальнего — мы также отметили (фугированный строй). Нам остается указать, что в главную тему вплетены две вводные темы волнообразного движения. Абрис первой из них идет по нимбам и верхним округлениям крыльев. Вторая проходит по округлениям ниже стоящих крыльев и по вырезам воротов одежд. Эти две волны образуют ритмический ряд падений и подъемов, построенный так, что подъему первой волны (нимбу) соответствует падение второй волны (вырезка ворота).

Ритмическая характеристика дается каждому ангелу, символизирующему одно из лиц Троицы. Ниспадающие по вертикалям складки одежды левого ангела ритмом своих линий рисуют спокойный, женственный, лирический облик этого ангела (Сын). Складки перекинутого через плечо гиматия на фигуре центрального ангела образуют четкий, крепкий рисунок, в котором преобладают формы треугольника, характеризующая эпически-спокойный, мужественный и властный образ (Отец). Наконец, складки на одежде правой фигуры, расположенные по диагоналям и сталкивающиеся в острые стыки линий, подчеркивают мелодией линий порывность и драматизм ангела, символизирующего третье лицо Троицы (Дух).

Световые «пробела» на одеждах ангелов указывают на объемную трактовку изобразительной формы, а «обратная» перспектива на пространственные решения. Смотри на эту лепку, удивляешься, каким образом могло сложиться убеждение в будто бы плоскостной форме в иконописи.

Колорит рублевской иконы изумителен по своей гармоничности... В Троице нет насыщенных цветов. Живописец в своей тональной гамме избегал звонких цветов. Цветовой покров искрится сложными нюансами. Тонко построенный цветовой контрапункт по своей тональной гамме ставит это произведение древнерусского искусства в ряд лучших колористических образцов мировой живописи. Гамма основана на цвете, а не на световых эффектах. Свет отсутствует в иконописи, ибо, олицетворяя изменчивое и неуловимое, свет воплощает преходящее. Между тем события, изображаемые в иконах, рассматриваются *sub specie aeternitatis*.

Пока глаз был нечувствителен к восприятию ритма, в иконописи видели искусство плоскостное и статическое. Когда на древнюю икону взглянули как на ритмическую композицию, она предстала как особый род искусства, соотносимый скорее с музы-

кальными и поэтическими произведениями, нежели с иллюзионистической живописью. Структура иконописи — поэтична, в противовес прозаической форме натуралистической живописи.

Иконописец воспринимал мир в ритме и мелодии и ощущал в мире певучую гармонию. Ритм являлся формирующим фактором композиции. Из ритмического зерна выросал художественный организм, преисполненный необычайной стройности. Проблемы пространства, объема, движения, которые стояли перед западноевропейской живописью Ренессанса, решались в то же самое время, а в некоторых случаях опережая Запад, и русской живописью. Но на Западе эти проблемы получили реалистическую трактовку в перспективных и иллюзионистических построениях пространства и объема. Иконописец же их решал в ритмическом строе композиции. Реализм иконописи того же порядка, как реализм метрико-ритмической речи в стихе и мелодико-гармонических звуков в музыке. Объем иконописец создает не иллюзионистической лепкой формы «под скульптуру», а выражает его «музыкально» ритмом линий. Пространство решает иконописец не линейной перспективой и светотенью, а ритмически, воплощая его в структуре имитационного строя. Движение в живописи доступно лишь как иллюзия. Ритмом создается подлинное видение движения.

Через ритм проблема пространства и времени получает единое выражение как *отношение* частей изобразительной формы. Отдельная изобразительная деталь композиции становится лишь некой «переменной», функционально зависимой от иных частей композиции. Именно таково понятие интервалов в музыке как отношений между высотой звуков.

Что касается вопроса, сознательно ли создавалась подобная композиция, то, имея в виду традицию, существовавшую веками, и передачу художественных приемов, из поколения в поколение, надо ответить на поставленный вопрос утвердительно. Качество отдельных произведений выдающихся мастеров, как Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, можно объяснить исключительным дарованием и наличием у них тонкой творческой интуиции. Но самые композиционные приемы воспринимались и воссоздавались вполне сознательно. Об этом говорят тексты иконописных «подлинников». Если бы весь творческий процесс был плодом интуиции, то не могли бы появиться столь подробные описания, как надо компоновать икону, которые имеются в иконописных «подлинниках».

Тарабукин Н.М. Ритм и композиция в древнерусской живописи, 1920—1923 (в редакции 1934 года).— Отдел рукописей Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 627, карт. 5, ед. хр. 4, л. 25—30 (разделы «Троица Андрея Рублева» и «Заклучение»).

...Всякое устойчивое равновесие тела достигается тем, что жест приобретает антинормическую форму. Устремленность в одну сторону тела создает неустойчивое положение, которое организм может выдержать только краткое мгновение... Антинормия заложена в самой природе движения нашего тела в пространстве.

Противоречивое направление одной части тела в отношении другой есть условие движения... Каждое движение складывается из действия и противодействия... Антинормия двух направлений движения образует динамическое единство. Там, где нет этого противоречия, там нет и движения. Диалектическая природа жеста налицо: одна часть тела, направленная в одну сторону, вызывает, в силу ли требования закона о равновесии, в силу ли эстетических условий (в искусстве), движение другой части

тела в противоположном направлении. Синтез этих двух противоречивых направлений... образует фигуру движения...

В композициях групповых антиномия жеста выходит за пределы отдельного тела и получает выражение в приемах соединения нескольких персонажей в одно целое. Так, например, в Троице Андрея Рублева жест среднего ангела является связующим звеном между правой и левой фигурами. Корпус этого среднего ангела повернут к правой (от зрителя) фигуре, а голова — к левой. Мотив такого развертывания фигуры на две стороны, в основе которого лежит спираль как композиционный стержень, удачно связывает воедино все три фигуры.

Тарабукин Н. М. Жест в искусстве, 1929.— Отдел рукописей
Государственной Библиотеки СССР имени В. И. Ленина, ф. 627,
карт. 6, ед. хр. 2, л. 304—306 и 307—308.

Цветная фотосъемка «Троицы» Андрея Рублева сделана по разрешению Государственной Третьяковской галереи специально для настоящего издания А. П. Дорофеевым (Москва). Сценарий съемки иконы — А. Б. Коноплева (Москва).

Фотографии для статьи «От составителя» и к разделу «Приложение» предоставили: А. В. Банк (Ленинград), В. Д. Белецкий (Ленинград), Т. В. Гейдор (Москва), И. Н. Гильгендорф (Тбилиси), С. Дюфрен (Париж), А. И. Комеч (Москва), И. Г. Лордкипанидзе (Тбилиси), Н. А. Маясова (Москва), Д. Мурики (Афины), Т. В. Николаева (Москва), В. В. Робинов (Москва), Ю. В. Робинов (Москва), Э. С. Смирнова (Москва), И. А. Стерлигова (Москва), Д. Тасич (Белград), М. Фрейзер (Нью-Йорк), В. С. Шандровская (Ленинград), М. С. Шемаханская (Москва), Р. Штихель (Мюнстер).

Отдельные сведения об авторах и памятниках сообщили также: Е. П. Васильчикова (Москва), Э. С. Доманская (Ленинград), Э. А. Гордиенко (Новгород), М. М. Кедрова (Москва), А. Н. Овчинников (Москва), Т. Н. Манушина (Загорск), В. С. Попов (Москва), М. М. Постникова-Лосева (Москва), Б. И. Пуришев (Москва), И. А. Пятницкая (Вологда), В. Н. Сергеев (Москва), о. Андрионик (А. С. Трубачев, Загорск), А. Л. Якобсон (Ленинград).

В поисках редких иностранных изданий об Андрее Рублеве и «Троице», которые указаны в библиографии, неоценимую помощь оказали Ж. Бланков (Брюссель), Ф. Кемпфер (Мюнстер), К. М. Муратова (Париж), Л. Мюллер (Тюбинген) и Р. Штихель (Мюнстер).

Всем названным лицам, помогавшим при подготовке Антологии советами, сведениями и фотографиями, составитель и издательство «Искусство» выражают сердечную благодарность.

ТРОИЦА АНДРЕЯ РУБЛЕВА АНТОЛОГИЯ

Составитель Герольд Иванович Вздорнов

Редактор Т. В. Моисеева. Художник А. Б. Коноплев
Художественный редактор С. Р. Николаев
Технический редактор Н. В. Морозова
Корректоры Т. М. Медведовская, Е. А. Мещерская
Корректурa цветных иллюстраций Г. М. Коротковой
Подготовка тоновых оригиналов Н. М. Давыдова
ИБ № 3059. Сдано в набор 5.04.88.
Подписано в печать 10.03.89. А06800
Формат издания 84 × 108/16. Бумага для текста
офсетная, для иллюстраций мелованная.
Гарнитура таймс, печать офсетная.
Усл. п. л. 21,84. Усл. кр.-отг. 33,67. Уч. изд. л. 19,41
Изд. № 20927. Тираж 30000. Заказ 4703. Цена зр. 90к.
Издательство «Искусство»
103009 Москва, Собиновский пер., д. 3
Отпечатано с набора
Можайского полиграфкомбината
в Московской типографии № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
129243, Москва, Мало-Московская, 21.

