**Рублев и Византия**

Михаил В.А.

Андрей Рублев. Жены праведные. Фрагмент фрески Успенского собора во Владимире. 1408.(Andre Roublev. Les bienheureuses. Fragment d'une fresque de la cathedrale de la Dormition de Vladimir. 1408.)

До недавнего времени мы имели довольно смутные представления об отношении Андрея Рублева к искусству Византии. Правда, общее основоположное значение византийского наследия не подвергалось сомнению, но памятники, вдохновлявшие нашего мастера, были почти неизвестны. В настоящее время известен ряд византийских памятников, которые были привезены на Русь в то время, когда складывалось дарование Рублева. Открытие фресок в Новгороде и иконостаса в Кремлевском Благовещенском соборе дает представление о Феофане, с которым сотрудничал Рублев; изучение фресок Кахрие Джами в Константинополе позволяет думать, что Феофан служил на Руси проводником достижений столичной школы живописи, а не местных школ Мистры или Балканских стран, с которыми раньше сближались произведения русских мастеров XIV века (D. Talbot Rice, Byzantine Art, Melbourne- London-Baltimore, 1954, p. 125.).

Известно, что в XIV—XV веках на Руси авторитет Византии был еще очень высок. Чтобы добиться признания патриарха, русские духовные лица пускались в опасные путешествия за море. Митрополит Алексей и брат Сергия Радонежского в молодости прошли обучение в Константинополе. Новгородское духовенство в столкновениях с Москвой искало поддержки у греков. Всем этим не исключается, что русские люди начали уже тогда успешную борьбу за независимость. Наша церковная история той поры — это история бесконечных столкновений и пререканий русского духовенства с греками, желавшими сохранить русскую церковь у себя в подчинении.

При всем том авторитет Византии, как оплота древнего благочестия, был на Руси непререкаем. Недаром новгородцы в середине XIV века не решились вступить в прения со шведами-католиками и за всеми разъяснениями отослали противников к грекам. Царьград и Афон внушали уважение и своими книжными богатствами: русские переводы греческих авторов укрепляли это почтение. Даже в устроении монастырской жизни, которая развивалась на Руси в глубоко национальных формах, сторонники общежительского устава опирались на устав греческих обителей (M.Тихомиров, Византия и Московская Русь. - „Исторический журнал", 1945, № 1-2.).

Особенно влиятельны были на Руси византийцы в делах искусства. Греческое красноречие производило на русских людей того времени неотразимое впечатление. Когда после смерти митрополита Киприана с кафедры московского Успенского собора раздалось посмертное слово, написанное этим воспитанником греков в стиле византийских проповедей, москвичи были глубоко растроганы этим велеречием и, слушая проповедь, вытирали слезы. Летописец дословно передает содержание слова и называет его „страннолепным".

Слава византийского искусства заставляет русских призывать к себе греческих мастеров: новгородцы соперничают в этом с Москвой. Феофан был самым примечательным представителем плеяды греческих выходцев на Русь, но он был не единственным. В Москве еще в середине XIV века работали на дворе митрополита греческие живописцы (Г. Жидков, Московская живопись середины XIV в. М., 1928.). Многочисленные русские путешественники в Царьград вывозят из-за моря памятники искусства: иконы, шитье, ювелирные изделия.

Художественные связи с византийской столицей оставили заметные следы в русском искусстве того времени. После векового перерыва, вызванного татарщиной, Древняя Русь как бы снова поступает в учение к своим старым наставникам. Так рисуют положение вещей .некоторые византинисты, усматривая в русском искусстве XIV века всего лишь ответвление византийского, утверждая, что Рублев подражал или даже, по словам Милле, „копировал" в своей „Троице" отдельные фигуры из росписей Мистры (G. Millet, Recherches sur 1'iconographie de 1'Evangile, Paris, 1916.).

Между тем греки и южные славяне, духовные лица и художники, попадая на Русь, должны были заметить, что русские давно уже выросли из роли робких подражателей. Правда, русские придерживались тех же догматов, что и византийцы. Русские храмы строились по образцу византийских крестовокупольных храмов. Но русский храм никогда не спутаешь с византийским. В русских иконах и фресках проглядывают новые эстетические понятия. Создатели этого искусства сами не определяли своих художественных позиций. Но если в церковных вопросах русские послушно следовали за Византией, то в искусстве, как и в государственных делах, они уже завоевали себе независимость.

В русской летописи сообщается, что один грек-пришелец, услышав о Сергии Радонежском, с удивлением спрашивал: „Как мог в этих странах явиться такой светильник". Конечно, личное дарование русских людей той поры — Дмитрия Донского, Сергия, Рублева — имело большое значение, но в наши дни наука требует исторического объяснения явлений культуры. Вот почему история должна нам помочь понять успехи русского искусства.

Татарское иго было для Руси тяжелым испытанием. Русский народ был отовсюду окружен врагами: татарами, немцами, финнами, литовцами. Но ни один из них не сломил его воли. Натиск врагов делал настоятельным объединение. Победа русских над монголами была достигнута не благодаря численному превосходству. Нельзя приписывать решающее значение и личной доблести наших воинов. Вся совокупность русской жизни, хозяйственные успехи и политический дар народа, культурное наследие и национальное самосознание — все это вместе открывало русским путь в историю, и когда наступил роковой срок, они сумели нанести врагу удар. Современники отмечают прекрасное устройство русского войска, умелое распределение запасных полков. Куликовская битва — это замечательное произведение русского воинского искусства. Новейшие историки военного дела сравнивают ее с битвой на Марафоне.

Монастыри были тогда на Востоке местом, где человек спасался от мира и искал сосредоточенности и уединения. Здесь могло зародиться аскетическое направление, так называемый исихазм, молчальничество, которое в своих призывах к созерцательной отрешенности соприкасается с буддизмом. В московской Руси в пору государственного строительства монастыри должны были принимать участие в народной жизни: и они действительно сыграли роль в заселении и хозяйственном освоении Средней России и Севера. В монастырях, по словам летописи, „жили трудолюбие и подвижно". Эти два качества тесно сливались в представлениях людей той поры. „Учитель и деятель" — называли они Сергия Радонежского. Монастыри не накопили еще тогда богатств. В них не пустило еще корни стяжательство, которое впоследствии погубило чистоту нравов. Подвижники ходили в заплатах, жили „по-сиротински". Зато монастыри были довольно независимы от княжеской власти.

Напряжение сил в борьбе с врагом в сочетании с сознанием высокого призвания, трудовой порыв рядом с готовностью к духовному подвигу — все это формировало нравственную стойкость русского человека. Среди византийцев, приезжавших к нам, было много людей глубокомысленных и благородных. И все же в тогдашней Византии только немногим удавалось сохранить душевное целомудрие. Развал государства, падение нравов, вечные междоусобия, придворные заговоры — все это в сочетании с утонченной образованностью деморализировало людей. Позднее многие византийцы горячо оплакивали падение Царьграда, но были и такие, что переметнулись на сторону врагов. Один историк оправдывал измену тем, что не хотел оборвать свою хронику на последнем византийском императоре, другой в восхвалении турок вымещал свои личные обиды на Палеологов. Русские люди многие годы прожили под татарами, испытали много унижений в Орде, но нужно вчитаться в несложный неторопливый рассказ нашей летописи, и нас поразит, как далеки русские летописцы той поры от заискивания перед иноземной властью. Видимо нравственные силы летописца соответствовали той нравственной чистоте, в которой пребывал народ.

В XIV веке в Европе менялись взгляды на человека и на его призвание. Многое из того, что только проскальзывало в ересях раннего средневековья, облеклось теперь в более стройную форму учений, обрело живую плоть искусства. Время было переломное, богатое разногласиями и спорами. Человек, разумно мыслящий, непримиримо противостоит миру и богу, несоизмерим с ними — так утверждал Уильям Оккам. Нет, именно разум может и должен привести человека к познанию божества — проповедовал еще в самом начале столетия в Испании Раймонд Люллий. Мейстер Эрхардт призывал к созерцательному проникновению в тайны мира, к самоуглублению как к главному пути к божеству. Уиклеф провозглашал, что каждый человек в глубине своего сознания находит высший авторитет. Нашелся человек, который наперекор духовным властям решился отстоять этот голос совести и за это взошел на костер: это был чех Ян Гус. Кающиеся бичевали плоть. Екатерина Сиенская звала к отречению от мира, Фома Кемпийский проповедовал евангельскую любовь. С Балкан, где только что утвердилось турецкое владычество, распространилось в Европе мрачное учение о греховности мира, уверенность в необоримой власти зла. Но уже в конце столетия раздался призыв итальянских гуманистов вкусить прелесть земной жизни, напоминание, что человек рождается не для мучений, а для счастья, для любви, для славы (L. Halphen et Sagnac, La fin du moyen age, Paris, 1931, p. 101. ).

Итальянские художники и лирики на протяжении всего Возрождения воспевали возвышенную женскую красоту. В Венере Боттичелли сквозь стыдливость средневековой мадонны проглядывает покоряющая сила красоты, перед которой благоговейно склоняется свидетель. Еще Данте увидел Матильду среди пестрых лужаек, благосклонно улыбающуюся ему, с целомудренно опущенными очами, похожую на Прозерпину, готовую покинуть мир. В итальянской живописи Возрождения женщина, будь то Венера или мадонна, всегда вознесена над миром каждодневности человека.

Когда после итальянской красавицы переводишь свой взгляд на мадонну нидерландского мастера или Стефана Лохнера, видишь, что в ее облике проглядывает тот домашний уют, украшением которого она призвана стать. В ней больше теплоты, сердечности, задушевности, мечтательности, чем в итальянских мадоннах, но ей не подняться до того возвышенного благородства, которым дышат классические образы Италии.

В русском искусстве XV века, и, в частности, у Рублева, не найти так полно развитого женского образа, как в искусстве Запада. Лицо одной из праведных жен в Успенском соборе, по сравнению и с Боттичелли и с Лохнером, кажется образом недосказанным, только бегло намеченным. И все же он заслуживает внимания. Глаза женщины раскрыты, но в них нет той восторженности, которой светится взгляд Петра в другой фреске Рублева. У нее тонкий прямой нос, небольшой рот, развитой подбородок — черты лица не резкие, но решительные, определенные. В лице этой женщины ни одна черта не подчеркнута в ущерб другой, зато в ней разлито обаятельное спокойствие, во всем сквозит нравственная цельность и сила. Здесь проявился тот типический образ русской женщины, который мы находим и в летописи, и в народных песнях, и значительно позднее — в русской классической литературе. В этом скупо очерченном образе женщины Рублева не преобладают ни черты возлюбленной, как в итальянских красавицах, ни женщины-матери, как в готических мадоннах, зато в высшей степени выявлено то, что в женщине можно назвать человеком.

В Дмитровском соборе во Владимире в фреске греческого художника XII века шествие праведных жен возглавляет Мария Египетская. Изможденная, костлявая, лохматая отшельница и остальные праведные жены с их экстатическими взглядами полны раскаяния и готовности к умерщвлению плоти. Наоборот, в фреске Рублева во Владимире отшельница отодвинута к самому концу шествия; впереди поставлены праведные жены, доверчиво ожидающие вечного блаженства, не отрекшиеся от земной красоты.

Рублев создал целую галерею ангельских ликов, множество вариаций на одну тему, воплотил в них гамму различных чувств. Трубящий ангел в Успенском соборе призывает людей к трону Судии. Между тем в его почти улыбающемся лице сквозит много приветливой юношеской радости. „Возгнушайся красотой внешней", — учили Рублева и наших иноков восточные отшельники. „Удерживай размышлением о смерти глаза свои, которые ежечасно хотят любопытно смотреть на телесную красоту и великолепие", — наставительно заявляли восточные авторитеты. В противовес этому утверждению ангелы Рублева выглядят как настоящая ересь, допустимая лишь потому, что высказана не как богословское положение, но заключена в художественном образе. Ангелы „Троицы" погружены в созерцание, бездеятельны и спокойны. Трубящий ангел Рублева полон действенной, почти вызывающе-дерзкой юношеской силы. К сожалению, эта фигура сильно пострадала от времени и от усердия поновителей. Но и в том, что сохранилось, угадывается нечто в русском искусстве редкое, небывалое. В очертаниях его остро очерченного носа, в тонких бровях, в закругленном подбородке, в открытой шее, в манере прямо держать свою голову много энергии и изящества.

В ангелах Рублева не так полно раскрыты душевные силы человека, как в образах его западных современников. Зато Рублеву удалось увидеть в них в слитном единстве и возвышенно-прекрасное и человечески близкое; при этом самый порыв к высокому у Рублева не настолько стремителен, чтобы за ним должно было последовать обратное движение, настроение смирения и покаяния, которое у западных мастеров и, в частности, у Боттичелли так часто сменяет радостные взлеты воображения. В ангелах Рублева выражена та совокупность нравственных сил человека, при которой ни одна из них не приходит в действие без участия другой.

Рублев мог видеть ангела из „Благовещения" из Троице-Сергиевой лавры конца XIV века (M. Alpatov, Eine Verkiindigungsikone aus der Palaologenzeit in Moskau. - „Byzantinische Zeitschrift", Bd. XXV, 1925, S. 347.). Его, видимо, привлекла хрупкая грация, тонкие черты лица, пышная прическа, широкие одежды, развевающийся за спиной плащ и особенная легкость походки этого ангела. Образы подобного рода должны были пробуждать в русских людях XIV века понимание классической красоты. Впрочем, в этом ангеле очень много порывистости в движении и резкости в очертаниях. Ангел сообщает Марии радостную весть, между тем фигура его полна волнения.

Нужно перевести свой взгляд на ангела из „Евангелия Хитрово". В стройной и гибкой фигуре ангела Хитрово все так соразмерно, что даже крылья его имеют те размеры, какие, наверное, имели бы крылья, если бы они даны были человеку. Русскому мастеру предстояло расположить фигуру в пределах круга, и он прекрасно решил эту задачу. Фигура равномерно заполняет все круглое поле; ноги, крылья и голова на равном расстоянии касаются края и, что особенно примечательно, в самых гибких и мягко закругленных контурах фигуры и складках одежды находит себе отголосок основная круговая тема. Самая плавность линий глубоко отличает фигуру ангела Хитрово от резкой угловатости зигзагов, которыми переданы складки одежды ангела из иконы „Благовещение" византийского характера (D.Alnalov, Trois manuscrits du XIV s. a l'ancien Laure de la Trinite a Sergiev.- "Recueil Ouspensky", vol II, 2, Paris, 1932, p.244.).

В XV веке на Западе ведущим становится тип человека, наделенного деятельной добродетелью, по-итальянски „virtu". Такими увековечивали князей, полководцев, купцов, ученых-гуманистов с их безбородыми мужественными лицами, сдержанным спокойствием, готовностью действовать. Прототипом этого героя были римские лица на портретах, на медалях и на монетах. Все желали видеть себя замаскированными под римских патрициев, ораторов, императоров. Только у Леонардо и у некоторых его современников можно найти подобие длиннобородого греческого мудреца, но этот образ не получил на Западе распространения.

В праведниках и в преподобных Рублева и его школы мы находим древнегреческую тему наставника, старца, умудренного опытом, со взором, просветленным добротой. В самых выразительных лицах византийских старцев XIV—XV веков всегда есть нечто напряженное, мучительное, суровое, в них сквозит недоверие к человеку. Они призывают его к борьбе со своей природой. Об этом говорят их нахмуренные брови, взгляд исподлобья, морщины на челе. Образ патриарха Иакова в Успенском соборе во Владимире, может быть, создание не самого Рублева, а его друга Даниила Черного — это нечто совсем другое. Он подкупает своей благостностью и добротой, лицо его спокойно и благообразно, тонкие черты, прямой нос, красота овала, кудри волос и бороды мягко извиваются. В этом лице нет ничего драматического, мучительного, так сильно выраженного в праотцах Феофана. Русским мастерам XV века и, в частности, Рублеву удалось совершить то, что не под силу оказалось их предшественникам и учителям — великим византийским мастерам. Рублев и его современники близко подошли к классическому образу человека цельного, гармоничного, мудрого, доброго и прекрасного.

Сохранилось известие, что Рублев любил подолгу рассматривать создания своих предшественников. Принимаясь за роспись Успенского собора во Владимире в 1408 году, он, конечно, внимательно изучал фрески, которыми более чем за два века до него украсили Дмитровский собор греческие мастера. Среди многочисленных фресок Дмитровского собора голова апостола Петра отличается особенной выразительностью. Какая живость в его взоре! Как проницательны его большие черные глаза! Петр, как хранитель райских ключей, ведет праведников в царство вечного блаженства, но, странным образом, — от этого блаженства в нем незаметно и следа. Он бросает на смертных строгий, суровый взгляд наставника.

Его брови слегка нахмурены, губы плотно сжаты, глаза зорко видят все слабости человека — отсюда такая укоризна в его взоре (I. Grabar, Die Freskenmalerei der Dmitri-kathedrale in Wladimir, Berlin, 1926. Голова апостола, приведенная в книге И. Грабаря, была позднее реставрирована и в настоящее время имеет совсем иной вид. (Воспр. в „L'Arte", 1958, рис. 5.)).

Греческие отцы многократно описывали извилистый путь подвижника. Они утверждали, что „чист душою бывает не тот, кто не ведает зла", и доходили до того, что признавали искушение полезным для праведника на путях его нравственного совершенствования.

Апостол Петр работы Рублева — это другой человек, и не потому, что русский мастер пытался передать в нем тип великоросса. Главное то, что в нем отпечатлелся другой строй мыслей и чувств. На Востоке учили: „Простота... отцов была не безрассудная и несмысленная по примеру старых людей, которых называют впавшими в детство ... По наружности они были кротки, приветливы, веселы... но в душе на бесов взирали твердым и строгим взором". Русские не решались открыто восставать против этого взгляда, но, в сущности, Петр и другие праведники Рублева выглядят как его опровержение. Брови Петра не привыкли хмуриться, в губах его нет напряжения, в лице сквозит доверчивость к людям и младенческая простота, которую отвергали восточные наставники. Особенно хороши глаза Петра — широко открытые, прозрачные, чистые. Человек с такими глазами видит в жизни прежде всего хорошее и умеет пройти мимо дурного. Такими глазами природа наделяет людей душевного порыва, готовности действовать.

Погрудный чин из Высоцкого монастыря под Серпуховом после 1387 года привезен на Русь из Константинополя. Иконографический тип этого византийского чина Рублев в основных чертах повторил в своем Звенигородском чине (оба в Третьяковской галерее). Но русский мастер подверг греческий образец решительному перетолкованию. В частности, Павел Звенигородского чина глубоко отличается от Павла Серпуховского чина. Это различие касается и типа, и выражения лица, и живописного характера. Павел византийский держится напряженно, обособленно; очертания его фигуры угловаты, в них нет плавного ритма, при помощи которого Рублев тесно связал фигуру своего Павла с другими фигурами чина и выразил в ней душевную мягкость. Греческая икона Павла выполнена в мрачно приглушенной гамме коричневых, синих и малиновых тонов. Икона Рублева отличается нежностью голубых, розовых оттенков, которые гармонируют с закругленными контурами фигуры и с благостным выражением лица.

Глаз легко улавливает различие между произведениями Рублева и его византийских современников, однако не всегда легко определить, в чем коренится это различие. В связи с этим большое значение приобретает возможность сравнительного изучения русских и византийских работ. В фреске Периблепты в Мистре мы находим вдохновенного пророка. Но, сравнивая эту фигуру с фигурой Иакова в Успенском соборе во Владимире, мы замечаем другой характер передачи фигуры и одежды. В этой фреске (отчасти предвосхищающей фигуру среднего ангела „Троицы") складки неплотно облегают человеческое тело, они выполняют свою мелодию: одни падают вниз, другие ломаются, третьи перебивают форму; это придает одежде большую одухотворенность. К тому же вся фигура более обобщенно обрисована, более обтекаемы ее контуры и хотя она довольно широка, но приобретает большую легкость.

Тема „Преображения" имела в Византии в XIV веке особенный смысл. Богословы вели споры о Фаворском свете и его природе. Свет, озаривший апостолов на горе Фавор, толковался ими как знак единения бога и людей. „Преображение" было событием, в котором человеку раскрылось высшее благо: блаженство исторгло из уст Петра призыв построить на горе три кущи. Но византийские мастера в изображении „Преображения" подчеркивали в участниках этой сцены не столько блаженство, сколько изумление, испуг, волнение и трепет. Недаром один из упавших апостолов теряет сандалию. Всех трех апостолов разделяет от Христа и пророков такая бездна, что призыв Петра не может достигнуть вершины Фавора. Беспокойные изломы гор усиливают напряженный, взволнованный характер сцены. Вся она рисует не состояние уже обретенной радости, но трудное, драматическое к нему восхождение (Г. Милле отмечает, что в „Преображении" только голова Христа окружалась нимбом; исихасты считали, что „пророки не могли быть этому причастны" (G. Millet, указ, соч., стр. 230).).

В иконе „Преображение" из иконостаса Благовещенского собора Рублева то же событие задумано и передано по-иному. Силуэты, которые ясно выступают в русском „Преображении", с одного взгляда легко читаются глазом. Они так красивы, что, независимо от темы, придают иконе праздничный, радостный характер. Христос в своей белой одежде ясно выделяется на фоне пятиконечной звезды, звезда эта, в свою очередь, выступает на круглом ореоле, фигуры склоненных пророков включены в него острыми концами плащей (В Иверском евангелии № 5 (G. Millet, указ, соч., рис. 200) и в других византийских изображениях пророки по бокам от Христа включены в круглый ореол, но художественное воздействие этого мотива совсем иное, чем в работе русского мастера.). Силуэты деревьев ритмично разбросаны среди светлых горок. Силуэтный характер имеют и тела испуганных апостолов. Гармония в византийской иконе есть нечто искомое, в русском произведении она выражена как нечто найденное. Именно потому икона смогла составить неразрывную часть декоративного целого всего иконостаса. Праздничность и узорчатость сближают русскую икону с позднейшими произведениями нашего изобразительного фольклора.

Рублеву, видимо, было известно много византийских икон и миниатюр (М. Alpatov, La Trinite dans Tart byzantin et 1'icone de Roublev. - "Echos d'Orient", 1927, № 146, p. 150.). Византийская икона „Троицы" (Флоренция, Барджелло) в форме круглого блюдца отличается особенной изысканностью исполнения (V. Lazarev, Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. - "Burlington Magazine", vol. LXXI, 1937, p. 256.). Сама форма блюдца заставила мастера придать композиции круговой характер. Но византийский мастер остался глух к возникавшей у него композиционной теме. И в этой „Троице", как и во всех византийских иконах на эту тему, господствует средний ангел, между ангелами тесно втиснуты Авраам и Сарра, стол заставлен угощением. Византийский мастер рассказывает, поучает, но он не вложил в легенду столько человеческого содержания, сколько вложил Рублев.

„Троица" Рублева общеизвестна, и все же, когда видишь ее после „Троицы" византийской, трудно удержаться, чтобы не воскликнуть: что за прекрасное произведение! Старая мелодия зазвучала у него по-иному, захватывающе, и вот прошло уже пять веков, но она не утратила своего обаяния.

Начиная с первых веков христианства вопрос о природе „Троицы" вызывал немало споров, немало глубокомыслия было потрачено Тертулианом, Оригеном и многими другими богословами на разработку учения об единосушии, об ипостасях и об исхождении, немало изворотливости потребовала у отцов Никейского собора борьба с прямотой и здравомыслием Ария. Восточные отцы уподобляли Троицу природе отцовства, Августин уподоблял ее двойственной природе человеческого духа. Догматы обрастали учеными толкованиями, но представить их образно и наглядно было невыполнимой задачей.

За сто лет до Рублева величайший поэт средневековья Данте в завершающих строках своей комедии пытался рассказать, как ему представилась Троица в раю. Он говорит об увиденных им трех светлых кругах, сравнивает их с белыми лилиями, а себя — с геометром, пытающимся измерить окружность.

Если в искусстве можно говорить о постановке определенных задач и их решении, то Рублев в „Троице" решил задачу, над которой билось едва ли не все средневековье. Все представления о высшем благе, которым жили люди его времени, обрели в его „Троице" плоть и кровь, были выражены образно и наглядно. „Троица" Рублева поражает богатством своего содержания. Здесь и библейская легенда, и философское глубокомыслие, и рассказ, и созерцание, и беседа, и сосредоточенность, и нежность, и любовь, и задумчивость, и грусть, и сквозь грусть проглядывает светлая радость. Все так собрано вокруг главного образа, что предметы — горка, дерево, дом и чаша — характеризуют не только внешние обстоятельства появления трех юношей, но и их душевное состояние, поэтические мечты. Ничто не принуждало Рублева заключить свою композицию в круг, и все же круг, на который Данте смотрел недоуменным взором геометра, включен в художественную плоть, как скрытая мелодия пронизывает ее. Икона производит впечатление чего-то замкнутого, завершенного, но в ней много движения, гибкости, скользящего плавного ритма.

Создание Рублева так и осталось неизвестно за пределами Московской Руси. Но можно думать, если бы „Троица" стала известна византийцам, они признали бы в ней счастливое завершение своих многовековых исканий.