

Из истории иконографии Святой Троицы

...Дух мой трепещет от чудного сего зрения.

(Никоновская летопись)

Почти шесть столетий назад, в 1408 году, основанный преподобным Сергием Троицкий монастырь дотла сожгли татары. Обитель, в стенах которой благоверный князь Димитрий Донской получил благословение великого игумена Русской земли на освобождение от тяжкого ига, где началось становление национального самосознания, – Дом Живоначальной Троицы предстал в зорю православного человека в виде пепелища! Чудо видели современники в том, как быстро восстановил обитель ученик Радонежского игумена, преподобный Никон, – но многие ли вспоминают об этом сегодня? Ведь набегам и разорениям Троицкий монастырь подвергался неоднократно.

Но подлинным чудом стало то, что соединенные единожитием насельники вскоре получили возможность молиться в новом Троицком соборе перед храмовой иконой Святой Троицы, написанной иноком Андреем Рублевым «в похвалу» преподобному Сергию Радонежскому, – перед знаменитой рублевской Троицей, ставшей великой святыней Православной Руси.

Современники «воззрением на Святую Троицу побеждали страх ненавистной розни мира сего». Последующие поколения видели в образе, написанном «пресловущим изографом», не только «чюдное мастерство», но и догматически безукоризненное изображение троичности Божества. Стоглавый Собор (глава 41, вопрос 8) постановил писать иконы Святой Троицы с древних образцов, как писали греческие живописцы и как писал Андрей Рублев. В наше время рублевская Троица известна всему миру; это – одно из тех великих произведений русского церковного искусства, из которых слагается образ Святой Руси.

Конечно, не на пустом месте возникла эта великая святыня. К тому времени, когда писал свою Троицу преподобный Андрей, история иконографии Святой Троицы насчитывала несколько столетий. В нашей краткой заметке сделана попытка обозначить некоторые вехи развития иконографии Святой Троицы Ветхозаветной, как именуется в литературе творение преподобного Андрея.

Традиционный православный подход к возможности изображения неизобразимого Бога сводится к тому, что единственно допустимой является икона Второго Лица Святой Троицы, Господа Иисуса Христа – Бога, ставшего человеком. По учению Церкви, Бога Отца изобразить невозможно; преподобный Иоанн Дамаскин говорит: «Если бы мы делали изображение невидимого Бога, то действительно погрешали бы, потому что невозможно, чтобы было изображено бестелесное, и невидимое, и неопишное, и не имеющее формы» [8]. Столь же категоричны отцы Седьмого Вселенского Собора: «Почему мы не описываем Отца Господа нашего Иисуса Христа? Потому что мы не видели Его... А если бы мы увидели и познали Его так же, как Сына Его, то постарались бы описать и живописно изобразить и Его (Отца)». Непозволительно и изображение Бога Духа Святого, за исключением иконографии только одного конкретного описанного в Евангелии его явления – при крещении Господа Иисуса Христа от Иоанна на Иордане (Мк. 1:10; Ин. 1:32). Изображение огненных языков на иконах Пятидесятницы (Деян. 2:3) не являются изображением Бога, но проявлением Его благодатного действия.

Так называемые иконы Новозаветной Троицы, пришедшие из Западной Церкви, являются попыткой изобразить неизобразимое по существу. В западной религиозной живописи

изображения Бога Отца существовали издавна, но Православие допускало лишь Его изображение в виде краткой эмблемы – десницы. Изображение Ветхозаветной Троицы возместило в русской иконографии западные попытки изображения Святой Троицы. Руководствуясь словами Самого Иисуса Христа (Ин. 12:45; 14:9), «Видяй Мя видит Пославшего Мя», «видивый Мене видит Отца», византийское искусство представляло Господа Вседержителя в историческом образе Сына, а потому даже при творении, грехопадении и пр. Иисус Христос является образом Творца, как Бог Слово, коим создан был свет, по Книге Бытия (Быт. 1:3) и по Никейскому символу: «Им же вся быша» [9].

Попытки изобразить Святую Троицу в условных символах известны с IV-V столетий. У святителя Павлина Ноланского есть описание мозаичного изображения Святой Троицы: «Блистает Троица дивным таинством. Христос стоит в виде агнца, глас Отца гремит с небес и нисходит в образе голубя Святой Дух. Венец окружает светлым кругом крест, венец голубей, изображающий апостолов». Позднее изображение Спасителя в образе агнца было 88-м правилом VI Вселенского Собора запрещено. Эмблемы Троицы находим в церкви святых Космы и Дамиана в Риме от 530 г., в нескольких римских храмах VIII и IX столетий. В XII в. возобладало на Западе представление Троицы в образе трех мужей [9].

С самых ранних времен для церковного искусства принципиальное значение в образе имел момент информативный. Икона должна была последовательно излагать события Священного Писания, причем иногда это требование мотивировалось необходимостью зрительного показа библейских событий для неграмотных. Об этом в Деяниях VII Вселенского Собора сказано следующее: «Пусть рука искуснейшего живописца наполнит (храм) историями Ветхого и Нового Завета, чтобы и те, которые не знают грамоты и не могут читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших истинному Богу и возбуждались к соревнованию достойным и памятным доблестям» [6].

Уже в раннехристианские времена известны символические изображения Святой Троицы, восходящие к библейскому рассказу о явлении трех мужей Аврааму, то есть представляют собой иконографическое изображение конкретного библейского события (Быт. 18:1-14). Уже в римских катакомбах II-IV вв. и в Равеннских мозаиках встречается этот иконографический сюжет.

В данном случае речь не идет о конкретном изображении Лиц Святой Троицы: это лишь символическое изображение троичности Божества. Ведь и посещение Авраама тремя путниками не было явлением Святой Троицы, а лишь прообразовательным видением тайны троичности. Изображены не Отец, Сын и Святой Дух, а три ангела, символизирующие Предвечный Совет трех Лиц Святой Троицы; простые, но духовно значимые символы раскрывают глубокие догматические истины о Святой Троице, о Боговоплощении и Искупытельной Жертве.

Толкование явления трех мужей праотцу Аврааму и Сарре как явления Господа в сопровождении двух ангелов известно в Церкви с первых веков. У святителя Иоанна Златоуста читаем: «В куще Авраама явились вместе и ангелы и Господь их; но потом ангелы, как служители, посланы были на погубление тех городов, а Господь остался и беседовал с праведником...» Евсевий Кесарийский, рассказывая об изображении трех ангелов под Мамврийским дубом, поясняет: «Гостеприимно принятые Авраамом ангелы представлены на картине возлежащими: два по сторонам, посредине же больший и превосходящий честью. Это и есть явившийся нам Господь, Сам Спаситель наш...»

По мнению того же Евсевия, это не мог быть Бог Отец, свойствам Которого

противоречило бы принятие образа или вида человеческого; следовательно, это было Второе Лицо Святой Троицы. Это рассуждение Евсевия использовал преподобный Иоанн Дамаскин в Третьем обличительном слове против отвергающих святые иконы.

В ранних изображениях Гостеприимства Авраама, по-видимому, у гостей праотца крылья почти всегда отсутствовали. Превращение на иконах Троицы трех мужей в ангелов – явление позднее, относящееся к X-XI вв. На основе ранних изображений сложился т. н. изокефальный тип изображения Святой Троицы: фигуры ангелов расположены фронтально в ряд позади трапезы. Другой тип изображения – расположение ангелов полукругом; средний, изображающий (как мы помним из объяснения Евсевия Памфила) Второе Лицо Святой Троицы, выделяется большим размером фигуры и, нередко, крестчатым нимбом. Со временем крестчатый нимб исчезает, фигуры ангелов становятся одинаковыми по размеру [15].

В византийском искусстве македонского периода и позднее изображения трех ангелов за трапезой имеют сопровождающую надпись «Αγία Τριάς», т. е. «Святая Троица». В тех случаях, когда представлены не только ангелы, но и Авраам с Саррой, может появиться дополнительная надпись: «Ηφιλοξενία του Αβραμ» («Гостеприимство Авраама»). На греческой иконе XV в. в Византийском музее в Афинах написано: «Η εν τη σκηνη του Αβραμ της ζωαρχικτης Τριαδος φανερωσις» («В шатре Авраамовом Живоначальной Троицы явление») [16].

В искусстве византийского круга XIII-XIV вв. делались попытки, спровоцированные проникновением западной иконографии, наделять традиционные изображения Святой Троицы новыми смысловыми нюансами. Иногда, желая подчеркнуть единосущие всех лиц Святой Троицы, всех ангелов изображали с одинаковыми крестчатыми нимбами. Таково, например, изображение на верхней створке панагии святителя Моисея 1324-1324 гг. из Антониева монастыря в Новгороде (ныне в Новгородском музее) [16].

Но чаще всего среднего ангела наделяли характерными атрибутами Второго Лица Святой Троицы, указывающими на Его Божественную сущность. Это мог быть, например, свиток – символ учительства, или сложенная в именованном благословении десница.

В Успенском соборе Московского Кремля сохранилась интересная икона Святой Троицы дорублевского времени. Она находилась в центральном иконостасе собора (как сообщают древние описи, «по левую сторону Царских дверей») и относится к середине XIV в. Это – «Гостеприимство Авраама». Вероятно, ее знали и преподобный Сергей Радонежский, и Андрей Рублев, хотя в Московский Кремль она попала значительно позднее, – видимо, после пожара 1547 г. Икона пользовалась особым почитанием: как свидетельствует Чиновник Успенского собора, икону, несмотря на большие размеры (168 x 144), выносили на Соборную площадь в Неделю Торжества Православия. Большая часть иконы находится под записью конца XVII века.

В иконе Успенского собора средний ангел выделен жестом именованного благословения, причем благословляющая рука поднята к его груди. Икона Успенского собора обладает несколькими примечательными особенностями. Это, прежде всего, положение ангельских крыльев. Если у крайних ангелов поднято лишь одно крыло, то у среднего – оба. При этом вверх обращены не «плечи» крыльев, а их заостренные концы: ангелы словно готовы к полету или их полет только что завершился. Такая позиция крыльев имеет свою символику, восходящую к Ветхому Завету и искусству поздней античности. Господь, обращаясь к Моисею с повелением изготовить ковчег и скинию Завета, приказал изобразить на золотой крышке ковчега двух херувимов «с распростертыми вверх крыльями» (Исх. 25:20). И далее: «Так Я буду открываться тебе, и говорить с тобою над

крышкой, посреди двух херувимов, которые над ковчегом откровения, о всем...» (Исх. 25:22). В искусстве поздней античности персонажи с поднятыми крыльями – гении, виктории – обычно символизируют триумф, победу. В византийском искусстве можно найти обладающие схожим триумфальным значением фигуры ангелов с поднятыми крыльями. Таковы, например, некоторые изображения Рождества Христова и многие композиции Вознесения Господня [16].

По рисунку крыльев наиболее близкую аналогию иконе Успенского собора составляет фреска 1260-х гг. церкви Святой Троицы в Сопочанах в Сербии. Фреска сохранилась лишь частично, но уцелела фигура левого ангела с приспущенными крыльями и часть фигуры центрального ангела с огромным, высоко поднятым и как бы осеняющим всю сцену крылом [16].

Изображения Гостеприимства Авраама с поднятыми крыльями ангелов достаточно часто встречается в западноевропейском искусстве позднего XII-XIII в. Так, на вышитой ткани около 1180 г. в ризнице собора в Хальберштадте (Германия) крылья среднего ангела имеют рисунок, весьма схожий с рисунком нашей иконы и сопочанской фрески. Несколько иначе, не столь симметрично подняты крылья всех трех ангелов в миниатюре Псалтири королевы Ингеборг, жены французского короля Филиппа-Августа, 1193-1195 гг. Автор комментариев указывает, что эта миниатюра исполнена по византийскому образцу. «Гостеприимство Авраама» в мозаике Палатинской капеллы в Палермо было, очевидно, образцом для миниатюры английской Библии Ламбет XII в. (Лондон, коллекция дворца Ламбет). Однако на этой миниатюре крылья ангелов, которые в византийской мозаике опущены, заменены поднятыми [16].

Поднятые крылья ангелов в западноевропейских произведениях создают атмосферу напряжения, динамики, иногда даже неустойчивости. Между тем в византийской фреске в Сопочанах, как и в русской иконе из Успенского собора, они усиливают симметрию сцены и выявляют ее торжественность.

Вторая особенность иконы Успенского собора – большая круглая трапеза, являющаяся своеобразной доминантой, придающая композиции глубину. В византийской живописи первой половины XIV века часто встречаются изображения крупных, уходящих в глубину столов, в том числе в сценах Тайной Вечери или «Христос в Эммаусе» [16]. Круглая трапеза, видимо, подчеркивает единосущие лиц Святой Троицы.

Круглая трапеза, в отличие от сигмовидной и прямоугольной, встречается в более ранних изображениях Гостеприимства Авраама: на каменном рельефе алтарной преграды церкви Иоанна Предтечи в монастыре Шио Мгвимского (Грузия) 1012-1030 гг., на миниатюре греческой Псалтири Барберини около 1092 г. (Ватиканская библиотека), на фреске конца XII в. в капелле Богоматери при соборе монастыря Иоанна Богослова на о. Патмос. Подобные изображения известны и в первой половине XIV в.: роспись в трапезной монастыря Хиландар на Афоне, а также роспись 1321 г. в соборе того же монастыря, где «Гостеприимство Авраама» находится в жертвеннике, а симметрично этой сцене, в диаконнике, размещена композиция «Христос в Эммаусе»; в обеих сценах представлены большие круглые столы [16].

Весьма редкая особенность кремлевской иконы – роскошные престолы, на которых сидят ангелы. Как видно по раскрытому участку около фигуры Сарры, престолы были украшены ассистом и жемчугами, а сделанный на рубеже XVI-XVII вв. оклад показывает, что столбики престолов имели круглые навершия. Подобных изображений мебели, напоминающей архитектурные сооружения, в других сохранившихся памятниках не встречается; с ними можно сопоставить только богатый архитектурный фон некоторых

композиций, сплошь закрытый стенами, башнями, портиками, колоннами (например, упомянутая фреска в трапезной монастыря Хиландар, росписи Грачаницы).

Торжественность престолов иконы из Успенского собора, возможно, является живописным парафразом евангельскому тексту: «Когда же приидет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей» (Мф. 25:31, ср.: Дан. 3:55).

Хотелось бы обратить внимание на одно важное обстоятельство: при всем разнообразии живописных решений все изображения красивы. Все прославленные чудотворные иконы одновременно являются и неоспоримыми художественными шедеврами древности, как, например, «Владимирская Богоматерь» и «Троица» Андрея Рублева, о которой речь пойдет ниже. Православные люди понимали и ценили это всегда. 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 современников значение авторитета как «пресловущий изограф», удивляющий своим «чюдным» мастерством. Древность, чтя святыню, одновременно ценила ее и как произведение высокого искусства, хотя, разумеется, художественная оценка не была самодовлеющей. Во все времена в рублевской «Троице» ценили ярко выраженную глубину ее духовного содержания. Но создать ее можно было, обладая не только духовным опытом, но и огромным мастерством [17].

Святой Дионисий Ареопагит говорит, что человеколюбию Божию угодно было облекать в вид и форму не имеющую формы сверхъестественную простоту Божию. В священных изображениях «невещественные чины представлены в различных вещественных образах и уподобительных изображениях, дабы мы по мере сил наших от священных изображений восходили к тому, что ими означается, – к простому и не имеющему никакого чувственного образа». Образ, по выражению святого, есть «видимое невидимого, ибо в нем изображается живущий в видимом теле невидимый дух».

Забываясь о передаче внутренней сущности образа, святые отцы общую форму его воплощения видят в красоте. «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и как луч, услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию», – говорит преподобный Иоанн Дамаскин. Слава Божия, выражаясь в духовной красоте, имеет своим источником Божие на то соизволение. Ссылаясь на святого Василия Великого, преподобный Иоанн Дамаскин уподобляет красоту иконы мелодии Псалмопевца: Святой Дух, зная, что руководить человеческим родом в деле добродетели трудно и что он нерадив, присоединил к псалмопению мелодию [8, 15].

Святые отцы тонко подмечают разницу между внешней красотью форм и духовной, подлинной красотью, в которой почивает Слава Божия. «Божественная красота, – говорит Василий Великий, – проявляется не в каком-либо наружном виде и не в прелести, обусловленной каким-либо изяществом красок, но усматривается в неизреченном блаженстве, сообразно с добродетелью». Говоря о формах воплощения образа, святые отцы не столько заостряют вопрос о характере, сколько о живой, непосредственной передаче первообраза путем реальной передачи действительности. Иначе и быть не могло: на заре христианского искусства еще не возникало проблем, связанных с художественным построением образа путем условного иконописного стиля, но уже было дано принципиальное разъяснение, по какому пути должно следовать его художественное развитие [15].

Став на путь последовательного развертывания библейских сюжетов, Церковь тем самым

вынуждала художников искать художественные способы передачи подобных композиций на плоскости иконы. Подобные изображения, видимо, существовали уже во времена святого Кирилла Александрийского (IV в.). Так, в послании его к Акакию, епископу Скифопольскому, читаем: «Не пожелал ли бы всякий из нас видеть изображаемую на доске историю Авраама, как бы ни изобразил ее живописец: вместе ли на одной картине все, что сказано (в Библии), или по частям и отдельно, и, следовательно, одного и того же (Авраама изобразил бы) несколько раз и с разных сторон...» Нужды Церкви представляли для иконотворчества как и наиболее трудные задачи, так и в одинаковой мере таили в себе богатейшие возможности для дальнейшего художественного развития образа [15].

В значительной мере развитие это представлено в церковном искусстве византийского круга XIII-XIV вв., в том числе в русском. К этому времени распространился вариант иконографии Троицы, к которому принадлежит описанная выше кремлевская икона. Для него характерны следующие признаки: свиток в руках среднего ангела и его поднятая к груди благословляющая рука, простертые над столом руки боковых ангелов, крупная трапеза разнообразных форм, иногда – ассиметрично расположенные фигуры Авраама и Сарры, часто – изображение слуги, закалывающего тельца. В русском искусстве XIII-XIV вв., кроме иконы Успенского собора, к этому типу принадлежат: икона второй половины XIV в. из церкви Космы и Дамиана в Ростове. Отметим, что средний ангел на этой иконе изображен с крестчатым нимбом. Подобная иконография встречается в самых разных памятниках церковного искусства этого времени: на медных воротах Покровского (Троицкого) собора в Александрове, на нескольких сохранившихся до наших дней панagiaх, в том числе, упомянутой выше панагии святителя Моисея Новгородского (из Антониева монастыря). К этому иконографическому типу можно отнести фреску Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде 1378 г. [16].

В византийском искусстве последней трети XIV в. сложился другой вариант иконографии Троицы. Для него типичны: прямоугольная форма трапезы, необычное расположение ткани на трапезе (с заворотом на дальней стороне), отсутствие крестчатых нимбов и свитков у ангелов, характерное положение правой руки среднего ангела (колени приподняты, и нога словно поджата), отсутствие сцены заклания тельца; расположение фигур Авраама и Сарры (если они изображены) симметрично по сторонам среднего ангела. Наиболее ранние из сохранившихся произведений этого типа – фреска церкви Богородицы Перивлепты в Мистре, а также книжные миниатюры (болгарская Псалтирь 1360-х годов в ГИМе) [16].

В числе прочих вариантов встречаются изображения дерева в центре и двух башен по сторонам, сплошной архитектурный фон или другие схемы. Иконографический извод Троицы со сплошным архитектурным фоном нашел свое выражение в двух замечательных иконах конца XIV века: одна в монастыре Ватопед на Афоне, другая – в музее острова Керкира. В центре этих икон изображена купольная постройка, а по сторонам – две кулисы. Такие архитектурные комбинации, символика которых еще недостаточно исследована, использовались в византийском искусстве, когда нужно было представить особо значительное собрание за столом [16].

В росписи Грачаницы по сторонам алтарной апсиды, на одном уровне с «Евхаристией», представлены две крупные композиции: «Премудрость созда себе храм» (Притч. 9:1?6) и «Гостеприимство Авраама». Они сходны по пропорциям и трехчастному построению и обе изображают трапезу. Симметрия сцен и их расположение подчеркивают тему трапезы Премудрости и евхаристический смысл этих сюжетов.

Из других символических деталей отметим изображение дерева, словно вырастающего из фигуры среднего ангела. Оно не только обозначает историческую подробность –

библейский дуб Мамврийский, но и намекает на тему жизни, роста и обновления, наконец, на Животворящее древо креста Господня. Это уподобление присутствует в песнопениях Октоиха: «Христос есть Древо животное, от Него же ядый не умираю, но вопию с разбойником: помяни мя, Господи, во царствии Твоем» (блаженна 7 гласа).

Не менее важное значение имеют жесты: именованное благословение среднего ангела, а также двуперстное благословение двух других ангелов, чьи руки, в отличие от руки среднего ангела, простерты над столом и как бы благословляют трапезу (и евхаристическую жертву). Расположение фигуры слуги, закалывающего тельца, на вертикальной оси композиции, под благословляющей рукой ангела, также связано с объединяющей все фигуры темой евхаристической жертвы и спасения [16].

Эти произведения находятся как бы на подступах к новой иконографической формуле. Можно сказать, что церковное искусство накопило необходимый художественный опыт для того, чтобы мог родиться новый иконографический вариант Святой Троицы.

Именно к этому иконографическому варианту относится икона преподобного Андрея Рублева, выделяющаяся идеальной завершенностью замысла и его воплощения.

Анализируя «Троицу» преподобного Андрея Рублева, исследователи единодушны во мнении относительно целостности художественного построения иконы: все части ее органично взаимосвязаны, и абсолютно невозможно в ней что-либо убавить или прибавить. Вторая особенность иконы – лаконизм; художник обдуманно использует все художественные средства, каждая деталь исполнена глубокого символического значения.

В отличие от византийских икон Святой Троицы, нередко перегруженных подробностями, икона Андрея Рублева носит более умозрительный характер. Силою своей веры и своего воображения он пытался воплотить в искусстве формулу Троического единства и множественности, заключенную в учении древних отцов. Он посвящал свое творчество раскрытию человеческого смысла в непостижимом, доверчиво и бесстрашно шел туда, куда звала его совесть художника, отступая от общепринятого канона лишь в той мере, в какой его толкал на это его собственный духовный опыт.

В изображении эпизода библейской истории художник стремился воплотить свято-отеческое учение о непостижимом единстве Трех Лиц Божества, символизирующем духовное единство мира как Божьего творения. Преподобный Андрей жил среди людей, почитавших традиции; он стремился следовать канону, но не мог ограничиться повторением того, что многократно было показано до него. Согласно традиции, он изобразил Троицу под видом трех ангелов, явившихся Аврааму, но он почти обошел молчанием обстоятельства их появления. В сущности, он ограничился как бы фрагментом из традиционной ветхозаветной Троицы и сосредоточил внимание на фигурах ангелов. На библейское повествование намекают лишь чаша на столе с головой тельца, дерево и палаты Авраама. В рублевской «Троице» средний ангел, как у византийцев, возвышается над боковыми, те выглядят как его спутники, и, вместе с тем, он не господствует над ними. Все равны по размерам и по своему отношению к целому образу. Все вместе составляет круг, в центре которого находится чаша [1].

В изображении Святой Троицы до Рублева главное понимание сосредоточено было на явлении Всесильного Бога человеку, который получает от Него обетование, поклоняется Ему, почитает Его. В иконе преподобного Андрея Бог не противопоставляется человеку, в Нем Самом вскрываются черты, роднящие Его с человеком, – ведь Предвечный совет Святой Троицы есть акт всесовершенной любви Божией к Своему созданию. По замыслу Рублева, Бог, во Святой Троице покланяемый, явился на землю не для того, чтобы

возвестить патриарху чудесное рождение сына, а для того, чтобы дать людям пример единения и жертвенной любви. Видимо, на рублевской иконе увековечен тот момент, когда одно из Трех Лиц Святой Троицы выражает готовность принести Себя в жертву ради спасения человеческого рода [1].

Как символическое произведение «Троица» Андрея Рублева допускает разночтения. Можно сосредоточить внимание на отдельных фигурах, на ангельских ликах, тогда бросается в глаза, что художник дал каждому из них свою характеристику. Ангел слева сидит напряженно, лик его строгий, почти суровый, черты лица резко очерчены, брови нахмурены – видимо, он прообразует повелевающего Бога Отца (это не Его изображение, а только подобие!). Средний ангел склоняет голову, его опущенная рука означает его покорность воле Отца (жест этот имел тот же смысл у «ангельского чина» – монашествующих). Только в чуть дрогнувших устах угадывается скорбь. Чаша, которая стоит перед ним, напоминает о жертве, в которую он приносит Себя. Третий ангел, самый стройный, одухотворенный, женственный, служит свидетелем диалога двух остальных; склоненная голова означает Его согласие с общим решением. Это прообраз Третьего Лица Святой Троицы – Святого Духа [1]. Впрочем, для святоотеческой традиции было существенно не разграничение значений ангелов, а их отождествление. «Чрез Святого Духа мы узнаем Христа, Сына Отца, и чрез Сына зрим Отца», – говорит Иоанн Дамаскин, а Иоанн Златоуст говорит о том, что Авраам увидел трех мужей, но не определил, кто из них кто.

В основе композиции рублевской «Троицы» лежит круг – как образ гармонического совершенства, он приобретает глубокий духовный смысл и всю силу художественного воздействия. Икона Рублева не круглой формы, но незримое присутствие круга делает его особенно действенным. Едва проступая в очертаниях фигур, он объемлет, замыкает их, как бы дает зрителю подтверждение тому, что три существа могут, не поступаясь своей самостоятельностью, составить одно неделимое целое. Круг служит здесь выражением единства и покоя. Этот традиционный символ неба, света и божественного совершенства воздействует как незримо присутствующее, возвышенно-духовное совершенство. И вместе с тем круг сам по себе оказывает эстетическое воздействие, как те правильные тела, о которых говорил еще Платон [1].

Круговая тема – ведущая тема рублевской «Троицы», она рождается из характера отдельных фигур, из свойственной каждой из них осанки, из того, что в иконе мы видим не предстояние, не поклонение центральному ангелу двух других (как, например, в «Троице» Феофана). У Рублева круговая тема рождается из того, что каждый из трех ангелов склоняется перед другим или вслед за другим и вместе с тем ему ответно поклоняется тот, кому он сам поклоняется. Помимо бросающейся в глаза симметрии в иконе имеется еще множество сокровенных соответствий, ритмических повторов, нечто вроде внутренних рифм и аллитераций стихотворной речи. Невозможно исчерпать то изобилие значений, которое вложено художником в его образ. Как отточенный бриллиант, он отливает множеством граней [1].

Принципиально новым в произведении Андрея Рублева было то, что к его Святой Троице можно было не только обращаться с молитвой – ее можно было созерцать, ей можно было любоваться как произведением искусства. И вместе с тем через созерцание иконы Святой Троицы человек возносился к горнему. Такой созерцательный подход к искусству был подготовлен тем, что исихасты, а впоследствии прп. Нил Сорский называли умной молитвой. Рублевская икона – не простое воспроизведение предмета, не старательное повторение образца, не подробное изложение информации о событии, а отправной пункт на пути в неведомое и сокровенное, за которым открывается истина [1].

«Троица» Андрея Рублева как многозначный символ содержит в себе несколько смыслов: буквальный, как изображение гостеприимства Авраама, пророческий, как прообраз страстей Христовых, моральный, как призыв к дружескому единению, и, наконец, аналогический, символический, как раскрытие истинной сущности вещей. Лишь в итоге длительного чтения этого шедевра зрителю становится прозрачным его глубокий смысл. Обо всем этом можно догадаться по свидетельствам современников. Художник прозрел преодоление розни, дисгармонии, подчинения, нашел живописную формулу, способную внушить уверенность в возможность истинно Троицкого миропорядка [1].

По мнению одного из исследователей творения преподобного Андрея, поскольку икона написана «в похвалу» преподобному Сергию, это – размышление о смысле иноческого служения преподобного. О чем говорят эти грациозно склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? Отчего как бы снисходящее к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой, возвышенной печали? Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова Первосвященнической молитвы Христовой, где мысль о Святой Троице сочетается с печалью о томящихся внизу людях. «Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду. Отче Святой! Соблуди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы» (Ин. 17:11). Это – та самая мысль, которая руководила святым Сергием, когда он поставил собор Святой Троицы в лесной пустыне, где были волки. Он молился, чтобы этот зверообразный, разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в Предвечном Совете Живоначальной Троицы. А Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду преподобного Сергия о России [18].

Иконография рублевской «Троицы» была столь авторитетной, что заставила, начиная с XV в., уйти на второй план все другие иконографические варианты этой темы. О постановлениях Стоглавого Собора 1551 г., назвавшего Святую Троицу преподобного Андрея каноническим образцом, мы уже упоминали [16].

Уже в XIV веке почитание «Святой Троицы» Андрея Рублева было основано не только на ее догматическом содержании, но и на соотношении с конкретными условиями русской политической и народной жизни. Это было время постоянных феодальных войн, уносивших тысячи жизней и систематически ослаблявших и без того некрепкие русские княжества. Лучшие люди понимали, что распри таят в себе величайшее зло, ибо они ослабляют Русь и делают ее легкой добычей врага. В сознании человека Древней Руси факты реальной жизни были неразрывно связаны с понятиями, почерпнутыми из Священного Писания и творений святых отцов, поэтому образ Троицкого единства на рублевской иконе становился ясной жизненной программой.

В иконе Троицы Единосущной и Нераздельной люди видели осуждение усобиц и необходимость собирания Руси. Преподобный Сергей Радонежский, по словам его первого биографа Епифания Премудрого, основал Троицкий монастырь для того, чтобы «воззрением на Святую Троицу побеждался ненавистный страх розни сего мира» [17].

Но, вероятно, наиболее значительная мысль, которая владела Рублевым, когда он писал икону Святой Троицы, была мысль о необходимости и благотворности жертвенной любви. Все, кто писал о Троице как о Триипостасном Божестве, говорят о любви, исполняющей Троицу. Эта любовь, жертвенная и всесовершенная, запечатлена в иконе преподобного Андрея. Поэтому его «Троица», дающая ясный образ божественной Любви, которая никогда не перестает (1 Кор. 13:8), была, есть и будет образцом для устройства жизни каждого человека. Образцом высоким, но вполне реальным для исполнения во все времена, наипаче же в годину испытаний.

Источники и литература:

1. Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1972.
2. Ветелев А., прот. Богословское содержание иконы «Святая Троица» преподобного Андрея Рублева. – Журнал Московской Патриархии (ЖМП). – 1972. – №8.
3. Вздорнов Г.И. Новооткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV-XVI веков. М., 1970.
4. Воронов Л., прот. Андрей Рублев – великий художник Древней Руси // Богословские труды. Сб. 14. М., 1975.
5. Голубцов Н., свящ. Пресвятая Троица и Домостроительство (Об иконе инока Андрея Рублева). ЖМП. – 1960. – № 12.
6. Деяния Вселенских Соборов. Т. VII. Казань, 1891.
7. Древнерусское искусство X – начала XV века. Каталог собрания ГТГ. Том. 1. М., 1995.
8. Иоанн Дамаскин, св. Три защитительных слова против отвергающих святые иконы // Полное собрание творений. Т. 1. СПб, 1913.
9. Кондаков Н.П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа // Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. СПб, 1905.
10. Лазарев В.Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев // Культура Древней Руси. М., 1966.
11. Малицкий Н. К истории Ветхозаветной Троицы. Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый семинарием им. Н.П.Кондакова. Вып. II. Прага, 1928.
12. Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. Родник, 1999.
13. Подобедова О.И. Роль преподобного Сергия Радонежского в духовной жизни Русской земли (середина XIV–XV столетие) // Древнерусское искусство. Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV-XV вв. СПб, 1998.
14. Салтыков А.А. Иконография «Троицы» Андрея Рублева // Древнерусское искусство XIV-XV вв. М., 1984.
15. Сергий (Голубцов), архиеп. Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. Сб. 22. М., 1981.
16. Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII – середина XIV века. М., 2004.
17. «Троица» Андрея Рублева. Антология/ Сост. Вздорнов Г.И. М., 1989.
18. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской живописи. М., 1916.