Карельский Государственный Педагогический Университет

# Р Е Ф Е Р А Т

Тема: *“Иконографический образ Троицы”*

## Выполнила: студентка гр. 112(1)

Думих Н. А.

### Петрозаводск

2000

Содержание:

Стр.

Введение…………………………………………………………..3

1. История иконописи…………………………………………...4
2. Гонения на иконы…………………………………….……….4
3. Особенности русской иконописи…………………………….5
4. “Собор всей твари” - основная тема

древнерусской религиозной живописи………………………6

1. Иконографический образ Троицы……………………………8

5.1. Изображение “Троицы”

Феофаном Греком…………………………………………8

5.2. “Троица” Андрея Рублёва………………...…………….10

5.3. Храмовая икона

“Троица Ветхозаветная”…………………………………15

1. Разное видение и понимание

“Гостеприимства Ааврама”……………………………………16

Заключение………………………………………………………..19

Список литературы…………………………………………….…21

**Введение.**

Икона - это живописное, реже рельефное изображение Иисуса Христа, Богоматери, ангелов и святых. Ее нельзя считать картиной, в ней воспроизводится не то, что художник имеет перед глазами, а некий прототип, которому он должен следовать.

В подходе к иконописи существует несколько направлений. Одни авторы сосредоточили все внимание на фактической стороне дела, на времени возникновения и развития отдельных школ. Других занимает изобразительная сторона иконописи, то есть ее иконография. Третьи пытаются прочесть в древней иконописи ее религиозно-философский смысл.

Нет ни малейшего сомнения в том, что иконопись выра­жает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, мировых со­кровищ религиозного искусства. И, однако, до самого послед­него времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человеку. Он равнодушно проходил мимо нее, не удостаивая ее даже мимолетного внимания. Он просто-напросто не отличал иконы от густо покрывавшей ее копоти старины. Только в самые последние годы у нас открылись глаза на необычайную красоту и яркость красок, скрывавшихся под этой копотью. Только теперь, благодаря изумительным успехам современной техники очистки, мы увидели эти краски отдаленных веков, и миф о “темной иконе” разлетелся окончательно. Оказывается, что лики святых в наших древних храмах потемнели единственно потому, что они стали нам чуждыми; копоть на них нарастала частью вследствие нашего невнима­ния и равнодушия к сохранению святыни, частью вследствие нашего неумения хранить эти памятники старины.

С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полнейшее непонимание ее духа. Ее господ­ствующая тенденция односторонне характеризовалась неопре­деленным выражением “аскетизм” и в качестве “аскетической” отбрасывалась как отжившая ветошь. А рядом с этим остава­лось непонятым самое существенное и важное, что есть в рус­ской иконе,—та несравненная радость, которую она возвещает миру. Теперь, когда икона оказалась одним из самых красоч­ных созданий живописи всех веков, нам часто приходится слы­шать об изумительной ее жизнерадостности; с другой стороны, вследствие невозможности отвергать присущего ей аскетизма, мы стоим перед одной из самых интересных загадок, какие ког­да-либо ставились перед художественною критикою.[[1]](#footnote-1)

Образ Троицы был особенно популярным в 14 – 16 в.в. Основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в нашей древней архитектуре и в живописи – это внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества, преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы, т.е. внутреннее объединение всех существ в боге.

В основе сюжета “Троицы” лежит библейский рассказ о явлении праведному Аврааму божества в виде трех прекрасных юношей-ангелов. Авраам с женою Саррой 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).

Цель данной работы – рассмотреть разные варианты изображения Святой Троицы в древней иконописи, особенности изображений.

**1. История иконописи.**

Из первых столетий христианской церкви, гонимой и преследуемой в это время, много дошло до нас условных или символических изображений, однако ясных и прямых напротив - очень мало.

Это произошло потому, что христиане боялись выдать себя этими изображениями язычникам (во времена зарождения идеи христианства на проповедников этой религии и на ее атрибутику были жестокие гонения со стороны язычников), а так же потому, что многие христиане сами были против прямых изображений Бога, ангелов и святых.

Больше всего дошло до нас древних символических изображений Иисуса Христа, как доброго пастыря. Рисунки делались на стенах подземных пещер-усыпальниц, на гробницах, сосудах, лампах, кольцах и других предметах; они встречаются во всех странах христианского мира. Самые древние изображения доброго пастыря найдены в катакомбах Рима. В этих подземных пещерах христиане спасались от язычников, там они совершали богослужения.

В подземном кладбище Ермия найдены первые картины, с которых, вероятно, начиналась иконопись. Там находятся изображения доброго пастыря исцеляющего “бесноватого отрока”, Ионы выброшенного на берег Китом и другие. В катакомбе Марцеллина и Петра находится изображение поклонения волхвов богомладенцу, держимому Пресвятой Девой.[[2]](#footnote-2)

Кроме изображения Спасителя под видом доброго пастыря так же распространено было его под видом Рыбы. Рыба служила образом Христа, потому что в греческом наименовании ее, состоящем из пяти букв, заключаются первые буквы пяти греческих слов, на русском языке означающих: Иисус Христос Божий Сын Спаситель. Она служила символом Христа, крещающего водой и дающего плоть свою в снеде, то есть, была символом таинств крещения и причащения. Одно из таких изображений находится в подземной римской усыпальнице Люцины в Риме и относится к концу первого или ко второму веку.

Нередко Спаситель изображался под видом агнца. Этот образ был взят из Ветхого Завета. (Святой Иоанн Креститель назвал Иисуса Христа Агнцем Божиим, вземлющем грехи мира).[[3]](#footnote-3)

1. **Гонения на иконы.**

Издревле христианами чтимы были святые иконы или священные изображения Лиц Пресвятой Троицы, - Отца и Сына, и Святого Духа, святых, ангелов и Божиих людей. Но вот в начале восьмого столетия на престол греческой империи вступил Лев III Исавриец. Через 10 лет своего правления, в 726 году, он издал указ, которым запрещалось христианам повергаться в молитвах перед иконами на землю, и многие иконы после этого поставлены были высоко, чтобы нельзя было целовать их. Через пять лет он издал другой указ, в котором повелевалось совершенно прекратить почитать иконы и удалять их из общественных мест. Он думал, что через упразднение икон последует сближение иудеев и магометан с Церковью и греческой империей. Его сын Константин Копроним, в продолжение 34 лет (с 741 по 755 год) еще с большей жестокостью преследовал чтителей святых икон. Его внук Лев Хазарь (775-780) следовал по пути своего отца и деда. Но они достигли противоположных следствий, - не только не угодили ни иудеям, ни магометанам, но возбудили против себя народ своей же империи. Римские папы, тогда независимые от греческих императоров, и три восточные патриарха: Александрийский, Антиохийский и Иерусалимский, находившиеся уже под властью магометан не хотели иметь духовного или церковного общения с Константинополем, и хотя восточные христиане страдали под игом магометан, но имели возможность безбоязненно молиться перед иконами, так как магометанские калифы не вмешивались в дела подвластных им церквей.

После продолжавшегося около 60 лет гонения на иконы в греческой империи, при правнуке первого царя иконоборца Константине VI и его матери царице Ирине, в 787 году, в городе Никее был созван Седьмой Вселенский Собор, на котором утверждено почитание икон. Через 25 лет после этого указа вступивший на престол греческий император Лев V Армянин, снова начал жестокое гонение на иконы, которое продолжалось и при его преемниках; после этого нового тридцатилетнего гонения, царица Феодора восстановила почитание святых икон в своем царстве. При этом 19 февраля 842г. был установлен праздник православия и доныне совершаемый в первую неделю великого поста. С этого времени иконы единодушно были чтимы христианами во всех церквях востока и запада в продолжение семи столетий, не смотря на то, что в 1054г. западная церковь полностью отделилась от восточной, так как восточные патриархи не хотели признавать главенство римского епископа над всей Церковью.[[4]](#footnote-4)

**3. Особенности русской иконописи.**

Èêîíîïèñü ïîÿâèëàñü íà Ðóñè â 10 â., ïîñëå òîãî êàê â 988 ãîäó Ðóñü ïðèíÿëà îò Âèçàíòèè íîâóþ ðåëèãèþ - õðèñòèàíñòâî. Ê ýòîìó âðåìåíè â ñàìîé Âèçàíòèè èêîíîïèñü îêîí÷àòåëüíî ïðåâðàòèëàñü â ñòðîãî óçàêîíåííóþ, ïðèçíàííóþ êàíîíè÷åñêîé ñèñòåìó èçîáðàæåíèé. Ïîêëîíåíèå èêîíå ñòàëî íåîòúåìëåìîé ÷àñòüþ õðèñòèàíñêîãî âåðîó÷åíèÿ è áîãîñëóæåíèÿ. Ðóñü ïîëó÷èëà èêîíó êàê îäíî èç “îñíîâàíèé” íîâîé ðåëèãèè.

Преодоление ненавистного разделения мира, преображение Вселенной во храм, в котором вся тварь объединится так, как объединены во едином Божеском Существе три лица Святой Троицы, - такова та основная тема, которой в древней русской живописи все подчиняется.

Нет сомнения в том, что эта иконопись выражает собой глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, мировых сокровищ религиозного искусства.

Ее господствующая тенденция - аскетизм, а рядом с этим несравненная радость, которую она возвещает миру.

Но как совместить этот аскетизм с этой несравненной радостью? Вероятно, мы имеем здесь тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седьмицы и к радости всеобщего Воскресения нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетические, совершенно одинаково необходимы. Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, окончательно иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению “червонных уст” и ”одутловатых щек”\* в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это не смотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены канонами: и положение туловища святого, и взаимоотношение его крест-накрест сложенных рук, и сложение его благоволящих пальцев; движение стеснено до крайности, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими на “таковых же, каковы мы сами”. Даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее сосредоточие духовной жизни человеческого лица.

А рядом с этим в древней русской иконописи мы встречаемся с неподражаемой передачей таких душевных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда изумительная архитектурность нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и в непосредственной связи ее с церковным знанием.

Мы видим перед собой, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, - неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально маленькой по сравнению с туловищем. Фигура становится неестественно узкой в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика.

Помимо подчинения иконы архитектуре храма, в ней можно проследить симметричность живописных изображений.

Не только в храмах, - в отдельных иконах, где группируются многие святые, - есть некоторый композиционный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра обязательно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли композиционного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, являются Спаситель или Богоматерь, или София- Премудрость Божия. Иногда, соответствуя идее симметрии, центральный образ раздваивается. Так на древних изображениях Евхаристии (Благой жертвы) Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы.

Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись, по существу, соборную: в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которая в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого.

**4. “Собор всей твари” – основная тема**

**древнерусской религиозной живописи.**

Когда изучаешь русскую живопись XIV века, бросается в глаза один любопытный факт: со второй половины этого столетия резко увеличивается количество икон, изобра­жающих Троицу. Особенно популярной эта тема была в кругу Сергия Радонежского. Именно Троице посвятил Сергий основанный им монастырь, и когда его ученики и ближайшие последователи закладывали на севере новые монастыри, то чаще всего они посвящали их той же Троице. Для Сергия образ Троицы знаменовал единство и согласие. Недаром Епифаний Премудрый пишет в своем „Житии Сергия", что послед­ний возвел храм Троицы, „дабы воззрением на святую Троицу побеждался страх нена­вистной розни мира сего. Это вполне согласуется с практической деятельностью Сергия Радонежского, энергично выступавшего против княжеских ссор и междоусо­биц. Была, однако, еще одна причина, объясняющая нам широкое распространение икон Троицы во второй половине XIV века. Речь идет о еретических движениях, которые уже с конца XIII столетия начали расти и шириться на Руси и в рамках которых антитринитарные течения занимали далеко не последнее место.

Известно, что уже богомилы и катары отвергали церковную догму о триедином божестве. Секта стригольников, пустившая в XIV веке глубокие корни в Новгороде и Пскове, также отрицала равенство трех лиц Троицы. Стригольники утверждали, что при явлении трех ангелов Аврааму последний узрел лишь бога и двух ангелов, а не три лица святой Троицы. Обосновывая свою точку зрения, стригольники, как и более поздняя секта жидовствующих, пришли, в конце концов, к полному отрицанию возмож­ности изображения троицы. Но они не были одиноки в своих антитринитарных установках. Как убедительно показал А. И. Клибанов, в Ростове также нашли себе место антитринитарные выступления. Они падают на 80-е годы, когда ростовским епископом был Иаков (1386—1392). В Ростове антитринитарная ересь называлась „армянской", и о ней писал уже митрополит Киприан. В своем ответе ближайшему ученику Сергия, ростовчанину Афанасию Высоцкому, он называет армянскую ересь „гнуснейшей из всех ересей". Ее главным приверженцем был некий Маркиан, выделяв­ший Христа из состава Троицы и не признававший поклонение иконам. Что эти антитринитарные течения, подкапывавшиеся под твердыни православия, породили широ­кий отклик, доказывают еще два интересных факта. На новгородской иконе „Отечество", которая датируется концом XIV века, имеется сверху надпись, уточняющая сюжет иконы: “О(те)ць и Синъ и с(вя)ты(и) Духъ"[[5]](#footnote-5). Чтобы у зрителя не осталось никаких сомнений в равенстве всех лиц святой Троицы, художник дал еще две надписи по сторонам от фигуры бога-отца, над троном, и на диске, который придерживает обеими руками Эмануил. Надписи эти гласят **— IC XC.** Таким образом, и бог-отец, и дух святой, символизированный изображенным на диске голубем, приравниваются ко Христу. Поскольку в средневековой иконографии бог-отец, имеющий облик Ветхого Деньми, обычно трактовался не только как образ бога-отца, но и как образ его сына (отсюда перекрестье на нимбе и клав на правом рукаве), то тем самым нераздельность и равенство трех лиц святой Троицы получали еще более наглядное выражение. Так новгородский иконописец стремился опровергнуть ересь антитринитариев.

Второй факт относится к области литературной. В своем „Житии Сергия" Епифаний Премудрый пускается в далеко идущие рассуждения о роли тройственного начала в событиях ветхозаветной и новозаветной истории. После перечисления ряда кон­кретных примеров Епифаний делает декларативное заявление: “… тричисленное число всему добру начало...”[[6]](#footnote-6). Этой „тричисленности" Епифаний придает поистине косми­ческое значение. Он пишет: „Чтож извещаю по три числа, а что ради не помяну болшаго и страшного, еже ее тричисленое божество треми святынями, треми образы, треми собьствы в три лицы едино божество пресвятыя троица и отца и сына и святаго духа триупостаснаго божества едина сила, едина власть, едино господьство"[[7]](#footnote-7). Несомненно, столь настойчивое, почти маниакальное упоминание тричисленности было не чем иным, как откликом на деятельность антитринитариев. Епифанию Прему­дрому, писавшему „Житие Сергия" в начале XV века, борьба с еретиками и отпор их учениям представлялись делом весьма жизненным, чем и объясняется активность его проповеди о великой пользе тричисленности.

Культура русского монастыря XV века была далеко не такой примитивной, как это казалось старым исследователям. Творения Василия Великого, Исаака Сирина, Иоанна Лествичника, Дионисия Ареопагита внимательно читались и тщательно комментиро­вались. Отсюда в русскую церковную литературу проникли элементы античной фило­софии — платонизма и новоплатонизма, отсюда же черпались импульсы к сложному символическому толкованию религиозных образов. Образ Троицы толковался византийскими теологами не только как изображение триединого божества и прообраз евхаристии, но и как символ веры, надежды и любви. Иоанн Лествичник прямо говорит: „Ныне же, после всего сказанного, пребывают три сия все связующие и содержащие: вера, надежда и любы, больше же всех любы, ибо ею именуется бог". И далее: “По моему разумению вера подобна лучу, надежда — свету, а любовь — кругу солнца. Все же оне составляют одно сияние и одну светлость”. Нечто подобное можно найти и в “Просветителе” Иосифа Волоцкого: „При таком Троицы изображении трисвятая песнь трисвятой и единосущной и животворящей Троице на землю нисходит желанием бесчисленным и любовью безмер­ною, и духом возносимся к ее непостижимому прообразу, и от вещественного этого изображения взлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви, и не вещь почитаем, но вид и изображение красоты ее, так как почи­тание иконы переходит в поклонение прообразу ее"[[8]](#footnote-8).

Таким образом, так утверждается во храме то внутреннее соборное объеди­нение, которое должно победить хаотическое разделение и вра­жду мира и человечества. *Собор всей твари* как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человеков и всякое дыха­ние земное,—такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре и в живописи. Она была вполне сознательно и за­мечательно глубоко выражена самим святым Сергием Радо­нежским. По выражению его жизнеописателя, преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, “поставил храм Троицы, как зерцало для собранных им в едииожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед нена­вистною раздельностью мира”. Св. Сергии здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников: “да будут едино яко же и мы”. Его идеалом было преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы, т. е. внутреннее объединение всех су­ществ в Боге. Тем же идеалом вдохновлялось все древне­русское благочестие; им же жила и наша иконопись. Преодоле­ние ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существе три лица Святой Троицы,—такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живо­писи все подчиняется.[[9]](#footnote-9)

**5. Иконографический образ Троицы.**

Старинная легенда рассказывает, как к древнему старцу Аврааму явились трое юношей, и он вместе с супругой своей Саррой угощал их под сенью дуба Мамврийского, в тайне догадываясь, что в них воплотились три лица Троицы. Сходным образом еще царь Одиссей, сражаясь с женихами Пенелопы и видев в числе своих помощников друга Ментора, смущенной душой чуял в нем свою покровительницу Афину. В основе этих легенд лежит убеждение, что божество недостижимо сознанию смертного и становится ему доступным, лишь приобретая человеческие черты. Это убеждение вдохновляло художников на создание образов, сотканных из жизненных впечатлений и выражавших их представления о возвышенном и прекрасном.

**5.1. Изображение “Троицы” Феофаном Греком.**

Феофан попал в Новгород, очевидно, в 70-е годы 14 века. До этого он работал в Константинополе и близлежащих к столице городах, затем переехал в Каффу, откуда, вероятно и был приглашен в Новгород. В 1378 году Феофан исполнил свою первую работу в Новгороде - расписал фресками церковь Спаса-Преображения.

Фреска “Троица”, написанная Феофаном Греком в церкви Спаса Преображения в Новгороде, до сих пор еще не сделалась объектом специального изучения, хотя ее особенности, казалось, должны были вызвать к ней внимание.

Фреска помещена вверху восточной стены придела на хорах в левой ее части (северной). Она может рассматриваться как своего рода запрестольный образ. Полу­круглая кривая коробового свода, видимо, сказалась на ее композиционном пост­роении. Огромные крылья среднего ангела, охватывающие всю группу, вторят кри­визне свода. Ему отвечает и полукружие стола-трапезы, за которым восседают ангелы. Благодаря этим приемам композиции связь росписи с архитектурными линиями пере­крытия ощущается достаточно отчетливо.

Феофан воспользовался для своей фрески каноническим сюжетом, известным под названием “Гостеприимство Ааврама”. Трем ангелам, восседающим за трапезой, при­служивают Авраам (его фигура не сохранилась) и Сарра, подносящая угощение. На столе-трапезе, в центре стоит большая чаша с головой жертвенного тельца. Тут же лежат хлеб, рыба, нож и другие предметы. Может показаться, что ветхоза­ветный сюжет, символизирующий троичность божества, истолкован здесь в бытовом плане. Однако, как увидим ниже, это не так.

Сравнительно большая высота расположения фрески, как и близкая точка зрения, могла сказаться на ее известном развороте по плоскости стены снизу вверх. При­нятая художником композиционная схема, согласованная с архитектурой помещения, позволила ему достигнуть большой монументальности. Последняя ярче всего сказа­лась в фигуре среднего ангела, величественно высящегося в центре и завершаю­щего собой всю сцену.

Можно предположить, что нарастающее вверх увеличение фигур вызвано перспек­тивным сокращением. Однако высота придела не так уж велика, чтобы прибегнуть к подобному приему. Очевидно, последовательное увеличение фигур следует объ­яснить другими причинами.

Попробуем рассмотреть “Троицу” Феофана в свете слов В. О. Ключевского: “Чтобы понимать своего собеседника, надобно знать, как сам понимает он слова и жесты, которыми с вами объясняется. ..”.[[10]](#footnote-10)

Сначала обратим внимание на изображение трех ангелов. Наиболее примечателен средний ангел, он притягивает к себе взор каждого, смотрящего на фреску, уже этим одним становясь главным лицом всей сцены. Значительность его роли выра­жена и в монументальнейшей позе, и в размахе всеосеняющих гигантских крыльев, сливающихся с крыльями боковых ангелов, и в выражении лица. Строгость, сосре­доточенность, внутренняя собранность и сила придают этому юноше облик мужест­венного защитника, вдохновенного глашатая великих идей. Крещатый нимб, остатки греческих букв на ветвях креста, свиток в его левой руке свидетельствуют о том, что ангел олицетворяет Христа.

Следовательно, боковые ангелы, видимо, должны олицетворять две остальные ипо­стаси триединого божества? Однако стоит лишь взглянуть на их лица — пухловатые лица юношей-подростков, с их такими еще детскими чертами,—и мы менее всего будем в состояний связать их с богом-отцом и святым духом. На фреске Феофана они лишь спутники центрального ангела. Их нежная благожелательность, непосред­ственность жестов, даже известная мечтательность выделяют его мужественную стро­гость. Второстепенность их роли в сцене выражена и в их жестах. Если левый ангел, как бы опершийся на стол и слегка наклонившийся вперед, благословляет Сарру, подающую ему хлеб, то аналогичный жест правого ангела обращен к Аврааму, нахо­дившемуся слева. Средний же ангел, главенствующий над этими как бы перекрещи­вающимися жестами-благословениями, такими естественными, такими благодарст­венно-земными, поднял свою десницу как над всем происходящим, так и над сакраль­ной чашей с головой жертвенного тельца. Именно этот жест правой руки централь­ного ангела снимает все “земные” элементы сцены, превращая ее в сцену, наделен­ную величайшим смыслом и значением.

Характер замысла встречи трех ангелов с Авраамом и Саррой позволяет остано­вить внимание на знаменательном в данном случае различии размеров нимбов вокруг голов всех лиц, изображенных на фреске. Если голова Сарры (и соответственно, надо полагать, Авраама) по своей величине не отличается от голов боковых анге­лов, то ее нимб значительно меньше нимбов двух боковых ангелов. Соответственно их нимбы меньше нимба среднего ангела. Эту разницу в величине нимбов можно было бы объяснить все тем же предполагаемым учетом художником перспективного сокращения. Но голова Сарры с ее нимбом уж не настолько удалена от головы пра­вого ангела, чтобы применить тут подобный прием. Разница в размерах нимбов объясняется иерархической последовательностью расположения лиц в сцене.

Замыслу фрески отвечает ее общее построение, ее архитектурность (связь с по­строением стены и свода придела), ее абрис и членение, напоминающие форму могу­чего барабана, увенчанного куполом. Его верх “разорван” нимбом среднего ангела, что дополнительно выделяет его голову и фигуру.

Этой же цели служит согласованность линий. Полуовал чаши на трапезе, полу­овальная линия стола, рука и конец гиматия, опоясывающего среднего ангела, вписан­ные в ту же полуовальную форму,—вес тонко согласовано друг с другом, все под­чинено одной определенной мысли.

Не меньшую роль играют у среднего ангела перья крыльев и их подбоя (подпапортков). Они, словно сияние, исходят от его головы. Вертикальной линии креста на нимбе вторит форма его удлиненного носа, вертикаль мерила, щель окошечка стола, падающие концы крыльев боковых ангелов, их седалища и складки плаща Сарры. Аналогичные линейные связи можно установить, сравнивая покатые плечи центрального ангела с деталями фигур и складками одежд боковых ангелов и Сарры. Казалось, столь последовательно проведенная повторность линий внесет сухость и скованность во фреску. Но Феофан счастливо избежал этих неприятных свойств, сохранив во всей сцене определенную жизненность, умело сочетающуюся с велича­вой монументальностью.

* 1. **“Троица” Андрея Рублева.**

Русские люди, только что избавившиеся от иноплеменных, создают художественные ценности мирового значения. Среди них первое место принадлежит творению Андрея Рублева, его "Троицы", иконе из иконостаса Троицкого собора Сергиева монастыря, ныне находящейся в Государственной Третьяковской галерее.

В одном из иконописных подлинников 17 в. записано, что Андрей Рублев написал свою икону "Троица" по повелению игумена Троицкого монастыря Никона Радонежского, - под руководством которого он начал свой путь монаха, - "в похвалу Сергию Радонежскому".

Образ Божества в трех лицах художник представил здесь в виде трех стройных, женственно изящных ангелов; а о том, что изображена сцена на библейский сюжет, говорят лишь чаша с головой тельца на столе, дерево и палаты Авраама на фоне.

В рублевской "Троице" всесильное Божество не противопоставлено слабому человеку. По замыслу Рублева три ипостаси Божества явились на землю не для того, чтобы возвестить Аврааму о рождении сына, а для того, чтобы дать людям пример согласия и самопожертвования.

Средний ангел возвышается над боковыми, как будто они лишь его спутники, и вместе с тем, ни один из них не господствует; все они равны по размеру и местоположению, так как они все вместе составляют круг, центром которого служит чаша.

Чем заняты трое юношей? То ли они вкушают пищу, то ли ведут беседу, то ли просто задумались? В иконе передано и действие (один из ангелов протягивает руку за чашей на столе), и беседа (ангелы склоняют друг к другу головы, словно погружены в разговор), и задумчивое созерцание (лица их задумчивы, словно унеслись они в мир светлой мечты). Здесь господствует мир тишины и покоя.

Рублевские ангелы бесплотны. Ничто не отягощает их, ни крылья, ни облачения. Они предельно легки. Спокойствие их поз, плавный ритм линий создают безупречно-совершенную композицию; она почти лишена глубины. Чистые и звучные краски рождают ощущение гармонии.

Краски "Троицы" нежные и прозрачные. Чистые тона, особенно васильково-голубой ("голубец"), прозрачно-зеленый, золотистый сливаются в тонко согласованную гамму. Темно-вишневое одеяние среднего ангела подчеркивает ведущую роль его фигуры в общей композиции.

"Троица" Рублева была плодом подлинного и счастливого вдохновения. При первом взгляде они покоряют своим несравненным обаянием. Но вдохновение озарило мастера лишь после того, как он прошел путь настойчивых исканий; видимо, он долго испытывал свое сердце и упражнял свой глаз, прежде чем взяться за кисть и излить свои чувства. Он жил среди людей, почитавших обряды, наивно убежденных в таинственной силе древних форм. Чтобы не оскорблять их привязанностей к старине, он согласно обычаю представил трех крылатых ангелов, так что средний возвышается над боковыми. Он изобразил чашу с головою тельца, не забыл и дуб Мавританский и палаты, намекающие на отсутствующего Авраама. Но Рублев не мог остановиться на этом, его влекло более проникновенное понимание древнего сказания.[[11]](#footnote-11)

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

Художнику это давало право видеть в красоте земного мира живое подобие смутно чаемого и желанного совершенства. Все то, что ученейшие из византийцев умели выразить лишь запутанными силлогизмами, опираясь на древние авторитеты и многовековую традицию, вставало перед глазами Рублева как живое, было близко, осязаемо, выразимо в искусстве. Он сам испытывал счастливые мгновения великого художественного созерцания. Близкие его не могли понять, что он находит в древних иконах, работах своих предшественников, почему он не бил перед ними поклонов, не ставил свечей, не шептал молитв, но устремив свой взор на их дивные формы в свободные от трудов часы подолгу просиживал перед ними (рассказ об этом через 100 лет после смерти Рублева передавал один русский писатель). К этому созерцанию призывает Рублев своей "Троицей", и созерцание это в каждом образе раскрывает неисчерпаемые глубины.

В "Троице" Рублева представлены все те же стройные, прекрасные женственные юноши, каких можно найти во всех ее прообразах, но самые обстоятельства их появления обойдены молчанием; мы вспоминаем о них лишь потому, что не можем забыть сказания. Зато недосказанность эта придает всем образам многогранный смысл, далеко уводящий за пределы древнего мифа. Чем заняты трое крылатых юношей? То ли они вкушают пищу, и одни из них протягивает руку за чашей на столе? Или они ведут беседу - один повелительно говорит, другой внимает, третий покорно склоняет голову? Или все они просто задумались, унеслись в мир светлой мечты, словно прислушиваясь к звукам неземной музыки? В фигурах сквозит и то, и другое, и третье, в иконе есть и действие, и беседа, и задумчивое состояние, и все же содержание ее нельзя обнять человеческими словами. Что значит эта чаша на столе с головой жертвенного животного? Не намек ли на то, что один из юных путников готов принести себя в жертву? Не потому ли и стол похож на алтарь? А посох в руках этих крылатых существ - не знак ли это странничества, которому один из них обрек себя на земле? Возможно, что византийские изображения Троицы в круглых обрамлениях или на круглых блюдцах натолкнули Рублева на мысль объединить кругом три сидящие фигуры. Но обрамление его иконы не имеет круглой формы, круг едва заметно проступает в очертаниях фигур, и поскольку круг всегда почитался символом неба, света и божества, его присутствие в "Троице" должно было увлечь мысль к незримому, возвышенно духовному.[[12]](#footnote-12)

Круг по природе своей вызывает впечатление неподвижности и покоя.

В иконе „Троица" мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Он звучит и в склоненной фигуре правого ангела, и в наклоне горы, дерева и головы среднего ангела, и в параболическом очерке фигуры левого ангела, и в придвинутых друг к другу подножиях. Но, в отличие от итальянских тондо с их несколько наро­читыми композиционными приемами, этот лейтмотив звучит тихо, как бы под сурдинку. Художник не боится нарушить круговой ритм вертикальным положением дома, пре­красно зная, что этим он внесет только большую гибкость и свободу в свою композицию. И его не смущает склоненное положение головы среднего ангела, нарушающее сим­метрию в верхней части иконы, потому что он уверенно восстанавливает равновесие, сдвигая подножия несколько вправо. Вправо же сдвинута и евхаристическая чаша, чем создается еще больший противовес склоненной влево голове среднего ангела. Благо­даря широкому использованию таких свободных асимметрических сдвигов композиция приобретает редкую эластичность. Целиком сохраняя свой центрический характер и отличаясь равновесием масс, она в то же время обладает чисто симфоническим богат­ством ритмов, в такой мере разнообразны отголоски основной круговой мелодии.

Положив в основу своей композиции круг, иначе говоря, геометрическую, а не стереометрическую фигуру, Рублев тем самым подчинил композицию плоскости иконной доски. Хотя боковые ангелы сидят перед трапезой, а средний позади нее, все три фигуры кажутся расположенными в пределах одной пространственной зоны. Эта зона минимальна по своей глубине, и глубина ее находится в строгом соответ­ствии с высотой и шириной иконной доски. Из этой соразмерности трех измерений рождается та законченная гармония, которая делает рублевскую икону столь совер­шенным произведением искусства. Если бы фигуры были более объемными, а про­странство более глубоким, то гармония оказалась бы тотчас же нарушенной. Именно потому, что Рублев трактует свои фигуры чисто силуэтно и делает линию и цвето­вое пятно главными средствами художественного выражения, ему удается сохранить тот плоскостной ритм, который всегда так привлекал русских иконописцев и благо­даря которому его композиция обладает такой удивительной легкостью.[[13]](#footnote-13)

Строя свою композицию по кругу и подчиняя ее тем самым плоскости иконной доски, Рублев сознательно не пользуется светотеневой моделировкой. Последнюю ему заменяет линия, которой он владеет с большим искусством. В его линиях есть нечто столь певучее, столь мелодичное, они согреты таким глубоким чувством, что их воспринимаешь как переложенную на язык графики музыку. Чтобы убедиться в этом, достачно проследить взглядом за плавным бегом линий, очерчивающих фигуры ангелов. Эти линии мягки и в то же время упруги, в них круговая мелодия повто­ряется в десятках отголосков, всегда неожиданно новых и чарующе прекрасных. Но Рублев не довольствуется одними закругленными линиями. Он умеет их чередо­вать и с прямыми линиями, и с диагонально направленными, и с образующими острые углы, благодаря чему он вносит необычайное богатство ритмов в свою композицию. И он умеет с помощью линий раскрыть идейное содержание образа и уточнить отдельные мотивы движения. Так, например, каскад прямых линий плаща среднего ангела влечет взгляд зрителя к его правой руке, указывающей на евхаристическую чашу (идейный и композиционный центр иконы). Косые складки гиматия правого ангела подчеркивают его склонение к центру. Изогнутый клав среднего ангела вто­рит наклону его головы. Параболические линии силуэтов правого и среднего ангела, горы и дерева устремляются в левую сторону—к фигуре левого ангела, символи­зирующего бога-отца. Ножки седалища, пилястры здания и прямо поставленный носок левого ангела заключают его фигуру в сферу прямых линий, что задерживает внимание зрителя. Наконец, с тонким тактом обыгрывает художник линии посохов: наклоненный посох правого ангела указывает на исходную точку горы, более прямо поставленный посох среднего ангела фиксирует наш взгляд на дереве, вертикально стоящий посох левого ангела перекликается с прямыми линиями архитектуры. Таким образом, каждый посох ангела указывает на его эмблему[[14]](#footnote-14).

Куда бы мы не обращали наш взор, всюду мы находим отголоски основной круговой мелодии, линейные соответствия, формы, возникающие из других форм или служащие их зеркальным отражением, линии, влекущие за грани круга или сплетающиеся в его середине, - невыразимое словами, но чарующее глаз симфоническое богатство форм, объемов, линий и цветовых пятен.

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

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

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

Старые источники указывают, что Рублев написал икону “Троица” в похвалу святому Сергию. Иначе говоря, икона была создана в память того человека, который всю свою жизнь призывал к прекращению подтачивавших силы Руси братоубийственных феодальных распрей, который принимал активное участие в идейной подготовке Куликовской битвы, который проповедовал дружбу и любовь к ближнему, который всегда был склонен протянуть руку помощи маленьким людям. Действительность лишь частично оправдала надежды Сергия. Несмотря на то, что Московское княжество встало на путь быстрого подъема, и близился час освобождения от татарского ига, жизнь продолжала оставаться трудной, полной опасностей, необеспеченной. Уже в 1382 году Тохтамыш пришел „изгоном" под самую Москву. Ворвавшись в Кремль, татары произвели страш­ную резню. Они опустошили окрестности Москвы, разорили Коломну, Можайск, Волоколамск, Переяславль, Юрьев и Владимир, они восстановили даннические отно­шения русских земель к Орде. В 1408 году татары под предводительством Едигея совершили новый набег на Русь. Не будучи в силах завладеть Москвой, они подвергли страшному опустошению ее окрестности (в том числе и Троицкую обитель), а также сожгли и разграбили Серпухов, Дмитров, Ростов, Переяславль, Нижний Новгород. К этому присоединялись неутихавшие княжеские междоусобия, мор и голод. “Насилие со стороны сильных, хитрость, коварство со стороны слабых, недоверчивость, ослабление всех общественных уз среди всех"[[15]](#footnote-15) — вот черты, господствовавшие, по мнению С. М. Соловьева, в русской жизни того времени. В этих условиях личность Сергия приобретала совсем особое значение. Она обладала неотразимым моральным автори­тетом, с ней связывались мечты о национальном раскрепощении и социальном мире. В представлении людей XV века Сергий был не только великим сердцеведом, но и великим человеколюбцем. Вот почему в икону, написанную в его память, Андрей Руб­лев вложил идею мира, идею гармонического согласия трех душ. Для него ангелы, символизировавшие триединое божество, были живым напоминанием о заветах Сергия. Здесь оказалась воплощенной в совершенных художественных формах страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в современной им действительности и которые были неосуществимы в тогдашних исто­рических условиях. И поскольку мечта эта была чистой, благородной и высокочеловечной, она приобрела исключительную широту звучания.

В иконе Рублева, созданной для длительного созерцания, нет ни движения, ни действия. В полном молчании восседают на невысоких седалищах три ангела. Их головы слегка склонены, их взгляд устремлен в бесконечность. Каждый из них погружен в свои думы, но в то же время все они выступают носителями единого переживания — смирения. Композиционным центром иконы является чаша с головой жертвенного тельца. Поскольку телец есть ветхозаветный прообраз новозаветной агнца, постольку чашу следует рассматривать как символ евхаристии. Руки среднего и левого ангела благо­словляют чашу. Эти два жеста дают ключ к раскрытию сложной символики композиции. Средний из ангелов, Христос. В задумчивой сосредоточенности, склонив свою голову влево, он благословляет чашу, изъявляя тем самым готовность принять на себя жертву за искупление грехов человеческих. На этот подвиг его вдохновляет бог-отец (левый ангел), лицо которого выражает глубокую печаль. Дух святой (правый ангел) присут­ствует как вечно юное и вдохновенное начало, как утешитель. Таким образом, здесь представлен акт величайшей, по учению христианской церкви, жертвы любви (отец обре­кает, своего сына на искупительную жертву за мир). Но этим художник не ограничи­вается. Он запечатлевает одновременно и акт величайшего послушания — изъявление сыном готовности на страдание и принесение себя в жертву миру Рублев претворяет здесь традиционный иконографический тип в глубочайший символ, который заставляет нас совершенно по-новому воспринимать эту старую тему.[[16]](#footnote-16)

Как во всяком гениальном художественном произведении, в рублевской „Троице" все подчинено основному замыслу — и композиция, и линейный ритм, и цвет. С их помощью Рублев достигает того впечатления тихой умиротворенности, которое его икона порождает у любого непредубежденного зрителя. В ней есть что-то успокаивающее, ласко­вое, располагающее к длительному и пристальному созерцанию. Перед „Троицей" хочется „едивстаовати и безмолвствовати", она заставляет усиленно работать нашу фан­тазию, она вызывает сотни поэтических и музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия. После соприкосновения с рублевским творением зритель уходит внутренне обогащенным, что лишний раз говорит о его исключительных художественных достоинствах.

Когда начинаешь всматриваться в рублевскую икону, то в ней, прежде всего, поражает необычайная одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию. Это самые поэтические образы всего древнерусского искусства. Тела ангелов стройные, легкие, как бы невесомые. На ангелах простые греческие хитоны, поверх которых наброшены ниспадающие свободными склад­ками гиматии. Эти одеяния при всей своей линейной стилизации все же дают почув­ствовать зрителю красоту скрывающегося за ними молодого гибкого тела. Фигуры ангелов несколько расширяются в середине, иначе говоря, они строятся по столь излюб­ленному Рублевым ромбоидальному принципу: они сужаются кверху и книзу. Тем самым они приобретают изумительную легкость. В их позах и жестах не чувствуется никакой тяжеловесности. Благодаря преувеличенной пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Каждый из ангелов погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз так сдержанна, как будто малейшее колебание может расплескать ту внутреннюю драгоценную настроенность, счастли­выми обладателями которой они являются. Среди всех созданий древнерусских художников рублевские ангелы представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, оно целиком с ним сливается. Это и есть причина того, почему при взгляде на рублевских ангелов так часто вспоминаются образы классического греческого искусства.

Для произведений средневекового искусства типична символичность замысла. Рублев­ская икона не представляет в данном отношении исключения. И в ней моменты симво­лического порядка играют немалую роль, причем символическая трактовка распростра­няется также на второстепенные детали иконы—на здание, дуб Мамврийский и скалу. Эти три элемента композиции ничего не вносят в характеристику конкретной среды. Они ее не уточняют, а, наоборот, содействуют впечатлению вневременности и внепространственности. Дерево — это не столько дуб Мамврийский, сколько древо жизни, древо вечности. Светозарные палаты — это не только дом Авраама, но и символ Христа-Домо­строителя и символ безмолвия, то есть совершенного послушания воле отца. Гора — это образ „восхищения духа" (именно так она обычно трактуется в Библии и Евангелии). Можно было бы без труда продолжить толкование символического содержания рублев­ской иконы. Однако сказанного вполне достаточно, чтобы уяснить исключительную сложность ее идейных истоков.[[17]](#footnote-17)

На современного зрителя, хотя он и незнаком со всеми тонкостями средневекового богословия, рублевская икона все же производит неотразимое впечатление. Чем это объяснить? Конечно, тем, что в рублевской „Троице" символизм чисто церковного типа перерастает в нечто несоизмеримо более значительное — в символ человеческой любви и дружбы. Вот почему икона исполнена такой неувядаемой свежести. Ее идейное содер­жание гораздо глубже, чем простая совокупность церковных символов.

**5.3. Храмовая икона “Троица Ветхозаветная”.**

Удивительна в своём воплощении для начала XV века псковская икона “Троица ветхозаветная”.

В группе ангелов прослеживается определенная связь с иконографией рублевской “Троицы”. Но псковский мастер был знаком и с греческой традицией изображения “Гостеприимства Ааврама”, характерной для XV века: увеличение горизонтальной оси в изображении группы ангелов, использование таких типичных деталей, как подушки на седалищах и округлые сосуды.

Композиция иератичная: одинаковые ангелы сидят в строгих фронтальных позах, трапеза перед ними образует строгую горизонталь; Авраам и Сарра, противостоящие друг другу, воспроизводят один и тот же мотив движения. Лишь обилие украшений и золотых ассистов, более гладкая фактура ликов указывает на начало XV века, композиция архаична, икона выполнена в традициях XIV столетия.

В псковской живописи XV – XVI веков известны два извода Троицы. Основой для данной иконы послужила книга “Бытие”. Культ Троицы на псковской земле был чрезвычайно популярен – ей был посвящен главный храм Пскова.

**6. Разное видение и понимание “Гостеприимства Ааврама”**

“Троица” Феофана предстает перед нами не как своеобразный философский трактат о сущности божества и веры, запечатлен­ный в “Троице” Рублева, не как бытовая сцена, столь знакомая нам по русскому искусству XVI— XVII веков, а как своего рода апофеоз единосущного, без разделе­ния на ипостаси, божества, которому служат и люди и небесные силы невольно вспоминаются перед этой “Троицей” слова песнопения: “Тебе поклоняемся единому, безгрешному... Тебе поем и славим...”

В литературе отмечалось, что “Троица” Феофана принадлежит к тому иконографи­ческому типу, где центральный ангел занимает первенствующее положение. Этот иконографический извод насчитывает в настоящее время на русской почве четыре произведения, относящиеся к XIV веку: икона “Троица” из Ростова Великого (ГТГ), изображение Троицы на Васильевских вратах из Новгорода 1336 года, находящихся ныне в соборе города Александрова, изображение Троицы на Тверских вратах 1343 или 1357 года, находящихся там же, и, наконец, “Троица” Феофана Грека, написанная им в 1378 году.[[18]](#footnote-18)

В. Н. Лазарев справедливо указал на те трудности, которые возникали перед худож­никами при написании “единосущной и нераздельной” Троицы в трех лицах. Стрем­ление к наглядному показу Троицы должно было привести к персонификации Христа в одном из трех ангелов, что отвечало представлению людей того времени. Послед­нее было том более осуществимо, что Христос прожил “земную жизнь”, был наде­лен конкретным характером и определенной историчностью, что было немаловажным свойством. Все это должно было привести если не к выделению Христа в Троице, несмотря на всю ее символичность, то, во всяком случае, к появлению ряда приз­наков, позволявших считать одного из ангелов олицетворением Христа. Так появи­лись крещатый нимб, свиток в руке как признак учительства, клав на правом плече. Вполне понятно, что эти атрибуты были присвоены именно среднему ангелу, по­скольку упоминание в молитвах трех лиц Троицы гласило: “Отца, и Сына, и Святого Духа”. Сын—Христос—занимал в этой триаде среднее место. Однако художникам предстояло писать изображение Троицы, где все лица-ипостаси должны были быть представлены равными, поэтому еще в древности появился своеобразный стол-тра­пеза полукруглой формы, именно эта форма давала возможность уравнять сидящих за ним ангелов. В период обострения антитринитарных споров на Руси в конце XV века появляется изображение Троицы, где за задней кромкой уже прямоуголь­ного стола восседают все три ангела в один ряд. Их головы теперь располагаются строго в одном уровне. Эти приемы имели целью придать всем ангелам равное значение, как равным же ипостасям Троицы. Принцип равноголовия и три чаши перед тремя ангелами встречаются еще в XIV веке (“Зырянская Троица” и “Троица” из Ростова Великого), что свидетельствует о подобных тенденциях еще до антитринптарных выступлений. Аналогичную роль играют одинаковые благословляющий жесты, крещатые нимбы, монограмма Христа и тому подобные детали у всех трех ангелов.

Несмотря на стремление представить три ипостиси Троицы равными, все же в XIV столетии получило распространение выделение центрального ангела и его персони­фикация. Оно имело место также и в византийском искусстве.Пожалуй, нельзя точно сказать, была ли принята эта иконография из византийской практики или она возникла на самостоятельно на русской почве.

На ростовской иконе срединий ангел больше боковых. Его крылья и обрамляют и выделяют его фигуру. Нимб превосходит нимбы боковых ангелов и имеет харак­терный признак принадлежности Христу—крещатость. На пластинке Васильевских врат центральный ангел тоже крупнее боковых. Он имеет увеличенный же крещатый нимб и свиток в левой руке. На пластинке Тверских врат повторена та же иконо­графия. Во всех перечисленных примерах благословляющие руки ангелов простерты либо над одной, либо над тремя чашами.

Сопоставляя феофановскую “Троицу” с названными изображениями, видишь, что художник исходил из этого же иконографического типа. Скорее всего, ему служила об­разцом “Троица” Васильевских врат, сравнительно недавно выполненных и находив­шихся в то время в Новгороде. Однако образец он воспринял лишь как схему, пере­осмыслив и придав ему иное содержание. Он не только сильнее, чем кто-либо из его предшественников, выделил центрального ангела выражением лица, увеличением фигуры, размахом крыльев, но и изменил существо изображенной сцены. Благодаря перекрещивающимся благословляющим жестам боковых ангелов Феофан выключил их из сферы действия среднего ангела. Боковые ангелы как бы обращаются с благодарностью к Аврааму и Сарре, не участвуя в сакральном действии центрального ан­гела. Все вместе взятое сильнейшим образом выделило среднего ангела и в смысло­вом плане. А это истолкование, в свою очередь, было поддержано вышеупомянутыми художественно-композиционными приемами фрески[[19]](#footnote-19).

Естественно, столь необычайная трактовка ветхозаветной Троицы требует объяс­нения. Выделение и персонификация среднего ангела не были случайными. Более того, можно считать, что оно было относительно распространенным явлением в рус­ской церковной практике XIV века. Об этом говорят не только приведенные изо­бражения Троицы, но и, что особенно важно, понимание этого явления русскими людьми того времени. Так, Игнатий, автор известного “Хождения Пименова в Царь-град” 1389 года, сообщает, что он и его спутники в Софии Константинопольской “целовахом трапезу авраамлю, на нейже угости Христа Бога в Троице явльшагося...”[[20]](#footnote-20).

Эта персонификация одного из трех ангелов Троицы стоит в ряду тех явлений, которыми отмечена духовная жизнь Руси XIV века.

Работая над иконой „Троица", Рублев несомненно исходил от византийских образцов. Вероятно, он использовал какую-нибудь панагию (круглое блюдце), донышко кото­рой обычно украшалось изображением Троицы. Но если на греческих панагиях фигуры ангелов чисто механически подчинялись круглой форме блюдца, то у Рублева круг приобрел глубокий внутренний смысл, неотвратимо вытекавший из всего твор­ческого замысла, органическим выражением которого он являлся. Как видно из вышесказанного, никакая иная композиционная формула была бы здесь невозможна, потому что только построение по кругу — этой идеальной по своей центрической уравновешенности фигуры — могло создать то настроение торжественного покоя и осо­бой просветленности, к которому стремился художник.

В рублевской „Троице" хотели усматривать отголоски готического и итальянского искусства. Ее сближали с произведениями и Дуччо, и Симоне Мартини, полагая, что гра­ция рублевских ангелов навеяна образами сиенских живописцев. Такая точка зрения на икону русского мастера довольно широко распространена в литературе. В свете новейших исследований можно определенно утверждать, что Рублев не знал памят­ников итальянского искусства, а, следовательно, и ничего не смог из них позаимствовать. Его главным источником была византийская живопись палеологовской эпохи. И притом до передачи столичная константинопольская живопись. Ее произведения он имел полную возможность изучить в Москве, где работы царьградского мастерства всегда высоко ценились. Именно отсюда почерпнул он изящные типы своих ангелов, мотив склоненных голов, трапезу прямоугольной формы. Но характерно, что он не ограничился использованием констан­тинопольской традиции. Он знал и восточные памятники, иначе трудно было бы объяснить такие детали его иконы, как более высокое положение среднего ангела или размещение боковых ангелов перед трапезой. На основе органического сочетания царьградских и восточных традиций сложилась иконография рублевской “Троицы”. И все же мы воспринимаем ее как вполне оригинальное решение, в такой мере удалось художнику вдохнуть новую жизнь в традиционный иконографический тип.[[21]](#footnote-21)

Библейская легенда рассказывает, как уже говорилось, как к старцу Аврааму явились трое прекрасных юношей, и как он вместе со своей супругой Саррой угощал их под сенью дуба Мамврийского, втайне догадываясь, что в них воплотились три лица Троицы. Византийские и восточнохристианские художники обычно передавали этот эпизод с большой обсто­ятельностью. Они изображали уставленную яствами трапезу и суетливо прислуживавших ангелам Авраама и Сарру, они даже вводили побочный эпизод с закланием тельца. Для них эта сцена была прежде всего историческим событием, произошедшим в опре­деленном месте и в определенный час.

Рублев сознательно отказывается от такого толкования. В его иконе отброшено все второстепенное и несущественное: опущены фигуры Авраама и Сарры, отсутствует эпизод с закланием тельца, отпали отягощающие трапезу многочисленные яства. Остались лишь три фигуры ангелов, трапеза евхаристическая чаша, дуб Мамврийский, дом и скала. При подобной трактовке из иконы изгонялось всякое действие, всякий намек на исторический характер запечатленного на ней события. Фигуры ангелов воспринимались как символ триединого божества и как прообраз евхаристии.

Также Рублева отталкивало от, что византийцев больше интересовал богословский вопрос о соотношении трех лиц Троицы - отца, сына и духа, - чем само явление на земле неземного.

“Троица” Рублева явилась иконой, которой старались подражать многие иконописцы. Храмовая икона “Троица Ветхозаветная” является едва ли не самой точной из них. Однако трактовка второстепенных деталей иная. Символические изображения на фоне стали значительно крупнее, рисунок их лишь отчасти напоминает аналогичные мотивы других копий оригинала, созданных в конце XV—первой половине XVI века, убранство стола стало обильнее (три чаши, тарель, овощи, ножи и ложки). Это общие чёрты послерублевской иконографии “Троицы”, наделенной большей повествовательностью интерес к деталям неск6лько отвлекает от созерцания духовного общения ангелов. Новые художественные искания определенно выразились в колорите произведения (насыщенные вишневые, изумрудные и оливковые тона), в крупном золотом ассисте и в энергичных высветлениях на одеждах, в характере мелкого золотого орнамента на хитоне центрального ангела, в плотном однородном вохрении ликов.[[22]](#footnote-22)

**Заключение.**

Подводя итог данной работе, следует отметить, что „Троица" Рублева вызвала бесчисленные подражания. Она была любимейшей иконой древнерусских художников. Но ни один из них не сумел подняться до нее в своем собственном творчестве. Даже старые копии не передают и сотой доли ее обаяния. Рублев создал ёе в один из тех счастливых моментов вдохновения, которые бывают только гениев. Вероятно, он сам не смог бы написать безупречно точное повто­рение этой вещи. Все то, что он почерпнул от своих русских учителей, от Феофана, из византийской живописи, он отлил здесь в классические по своей зрелости формы. Он сочетал сложную средневековую символику с чистотой и непосредственностью чувств русского инока, сохранившего живое воспоминание о великом деле Сергия. Он взял краски для своей иконы не из сумрачной византийской палитры, а из окру­жавшей его природы с ее белыми березками, зеленеющей рожью, золотистыми колосьями, яркими васильками. И ему удалось создать такое произведение, которое мы по праву рассматриваем как самую прекрасную русскую икону и как одно из величайших произведений всей древнерусской живописи. Рубеж первого и второго десятилетия был временем наивысшего творческого подъ­ема Рублева.

По мнению Н. К. Гаврюшина, Троица преподобного Андрея Рублева, явившаяся своего рода итогом иконографической эволюции “Гостеприимства Ааврама”, могла бы получить более ясное, простое и соответствующее историческим реалиям объяснение, если бы усвоила название “Видения Авраама”. Ибо эта икона уже не показывает самого гостеприимство праотца и не стремится изобразить по плоти Ипостаси Святой Троицы, из коих предстояло воплотиться только Второй... Она воссоздает чудесное видение Аврааму трех мужей, или ангелов, в которых праотец ощутил явление Божией Силы и чрез которых обра­щался к Единому Господу. Каждый предстоящий этой иконе как бы оказывается па месте праотца Авраама, но уже будучи умудренным новозаветным откровением о Святой Троице - и по­тому ему очень трудно не поддаться искушению отождествить лики ангелов с тремя Ее Ипостасями.[[23]](#footnote-23)

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.

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 но инициативе И. С. Остроухова, члена Московского археологического общества, известного 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.

В заключение данной работы надо сказать, что на протяжении всей истории христианства иконы служили символом веры людей в Бога и его помощь им. Иконы берегли: их охраняли от язычников и, позднее, от царей-иконоборцев.

Икона - это не просто картина с изображением тех, кому поклоняются верующие, но и своеобразный психологический показатель духовной жизни и переживаний народа того периода, когда она была написана.

Духовные подъемы и спады ярко отразились в русской иконописи XV-XVII веков, когда Русь освободилась от татарского ига. Тогда русские иконописцы, поверив в силы своего народа, освободились от греческого давления и лики святых стали русскими.

Иконопись - это сложное искусство, в котором все имеет особый смысл: цвета красок, строение храмов, жесты и положения святых по отношению друг к другу.

Несмотря на многочисленные гонения и уничтожение икон, часть из них все же дошла до нас и являет собой историческую и духовную ценность.

**Список литературы:**

1. Алпатов М.В. “Древнерусская иконопись”.- М., 1984.
2. Алпатов М. Андрей Рублев, - М.: “Искусство”, 1985.
3. Атеистический словарь,- М., 1986.
4. Барламова Е. Н. Русская икона. – М: “Изобразительное искусство”, 1994.
5. Гаврюшин Н. К. Философия русского религиозного искусства XVI – XX

вв. М.: изд. группа “Прогресс”, “Культура”, 1993.

1. Гусева Э.К. “А.Рублев. Из собрания государственной Третьяковской

галереи М., 1990.

1. Доктор Богословия Архиепископ Сергий Спасский “О почитании икон”

С.-П. 1995.

1. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея

Рублева. – М.: “Искусство”, 1976.

1. Кызласова И. Л. Русская икона XIV-XVI вв. – С.-П.: “Аврора”, 1988.
2. Лазарев В. Московская школа иконописи, изд. “Искусство”,Москва, 1980.
3. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966.
4. Малков Ю. Русские иконы XII-XIX в.в., - М.: Искусство, 1988.

13. Смирнова Э. С. Московская икона XIV-XVII вв. С.-П.: “Аврора”, 1988.

14. Советский энциклопедический словарь, - М., 1979

1. Трубецкой Е. “ Три очерка о русской иконе”, - Новосибирск 1991.

1. Трубецкой Е. “ Три очерка о русской иконе”,- Новосибирск 1991. С. 21. [↑](#footnote-ref-1)
2. Алпатов М.В. “Древнерусская иконопись”.- М., 1984. С.40. [↑](#footnote-ref-2)
3. Алпатов М.В. “Древнерусская иконопись”.- М., 1984. С.43. [↑](#footnote-ref-3)
4. Барламова Е. Н. Русская икона. – М: “Изобразительное искусство”, 1994. С. 38. [↑](#footnote-ref-4)
5. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 34. [↑](#footnote-ref-5)
6. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 35. [↑](#footnote-ref-6)
7. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 35. [↑](#footnote-ref-7)
8. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 37. [↑](#footnote-ref-8)
9. Гаврюшин Н. К. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. М.: изд. группа “Прогресс”, “Культура”, 1993. С. 200-201. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. – М.: “Искусство”, 1976. С. 52. [↑](#footnote-ref-10)
11. Алпатов М. Андрей Рублев, - М.: “Искусство”, 1985. С. 28. [↑](#footnote-ref-11)
12. Алпатов М. Андрей Рублев, - М.: “Искусство”, 1985. С. 54. [↑](#footnote-ref-12)
13. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 39. [↑](#footnote-ref-13)
14. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 40. [↑](#footnote-ref-14)
15. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 38. [↑](#footnote-ref-15)
16. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 36. [↑](#footnote-ref-16)
17. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 37. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. – М.: “Искусство”, 1976. С. 52.

    [↑](#footnote-ref-18)
19. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. – М.: “Искусство”, 1976. С. 53. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. – М.: “Искусство”, 1976. С. 53. [↑](#footnote-ref-20)
21. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. - М.: Искусство, 1966. С. 35-36. [↑](#footnote-ref-21)
22. Кызласова И. Л. Русская икона XIV-XVI вв. – С.-П.: “Аврора”, 1988. С. 16. [↑](#footnote-ref-22)
23. Гаврюшин Н. К. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. М.: изд. группа “Прогресс”, “Культура”, 1993. С. 10. [↑](#footnote-ref-23)