

Пространство иконы Троицы Андрея Рублева как диалог

Трудно найти другую икону, о которой написано столько богословских, исторических и художественных трудов, как о «Троице» преподобного Андрея Рублева. Вместе с тем, мы почти ничего не знаем о его личности, т.к. древние летописи повествуют о нем только как об иконописце. Интерес к иконе объясняется тем, что она, будучи вполне традиционной по языку, совершенно уникальна. Она, безусловно, несет в себе особое содержание, которое раскрывается, когда мы проникаем в ее духовное пространство.

Исследование иконы «Троица» необходимо начать с того факта, что эта икона более, чем любая другая, связана с преп. Сергием Радонежским и основанным им Свято-Троицким монастырем.

Икона Троицы упоминается в документах Стоглавого Собора в 1551 году как канонический образец для изображения Пресвятой Троицы. Именно Тринитарная мистика преп. Сергия Радонежского и его школы послужила богословски-духовной основой иконы Троицы Андрея Рублева.

В XIV веке мощное духовное возрождение было связано с духовно-мистическим движением, которое получило название «исихазм». Исихазм — это учение св. Григория Паламы, которое заключалось в утверждении, что человек, будучи тварным, не может приобщиться к Божественной сущности, но приобщиться к Божественным энергиям может. Именно такой энергией является Фаворский свет, исходящий от Иисуса Христа в момент Преображения на горе Фавор, который видели апостолы.

Как тварь получает возможность соучаствовать в «общей благодати» Пресвятой Троицы? Как человек получает доступ к Отцу, **«Который обитает в неприступном свете, Которого никто из человеков не видел и видеть не может»?** (1Тим 6:16). **«Никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто, кроме Сына, и кому Сын хочет открыть»** (Мф 11:27).

Поэтому **«никто не приходит к Отцу, как только через Меня»**, — говорит Иисус (Ин 14:6). Отец же открывает Сына и привлекает людей к Нему через Духа Святого, Который исходит от Отца (Ин 15:26). Именно Он, Дух Святой, Утешитель **«прославит Сына, будет свидетельствовать о Нем и напомнит»** ученикам все, что говорил Иисус (Ин 14:26). Сын посылает Духа от Отца вместо Себя, дабы Он

пребывал с учениками вовек (Ин 14:16) и соединял их с Сыном, Который дает им доступ к Отцу.

Поэтому только получивший благодать Святого Духа становится живой «обителью Отца и Сына». В святом Крещении мы восприняли этого «Духа от Бога» и превратились из сыновей ветхого Адама в **«детей Божиих во Христе и стали причастниками Божьего естества»** (2Пет 1:4).

Именно этого Духа принимает верующий при вступлении в Церковь во время Миропомзания. Именно это и есть цель христианской жизни, по словам преп. Серафима Саровского — «стяжание Духа Святого».

Пространство, в котором особым образом постоянно осуществляется сошествие и действие Духа Святого, есть Божественная Литургия.

Свой монастырь преп. Сергей сделал «обителью Святого Духа» и привил эту мистику на русскую почву. Поэтому многочисленные церкви, возникавшие в это время на Руси, посвящались Троице, а сюжет «Гостеприимства Авраама» стал излюбленным на иконостасах и на отдельных иконах, вышивках, облачениях и крестах.

Андрей Рублев, безусловно, знал, что иконографическая традиция выработала два основных типа изображения Троицы, что восходит к двум толкованиям святыми отцами 18-й главы книги Бытия. В наиболее древнем, «Христологическом» типе средний Ангел отождествлялся с Иисусом Христом. Он всегда изображался фронтально по отношению к зрителю, взгляд Его был устремлен на зрителя. Фигуры двух других Ангелов были меньших размеров и, скорее, вторичны. Это была икона Христа.

Более современен Андрею Рублеву второй, «Тринитарный» тип. Здесь все три Ангела похожи друг на друга, их движения: жесты, мимика — раскрывали взаимоотношения между ними.

В «Христологическом» типе присутствовали изображения дома Авраама, Мамврийского дуба и скалы, тогда как в «Тринитарном» — эти изображения часто заменялись пышными декорациями.

А. Рублев создал свой иконографический тип Троицы. Композиция ее напоминает Тринитарный образ, но с некоторыми изменениями. Чтобы понять принцип изображения и богословие Троицы Рублева, необходимо сказать об обратной перспективе, применяемой древними иконописцами, т.к. знание этой системы составляет первый уровень анализа иконы. Об этой системе написано немало исследований такими авторами, как о. П. Флоренский, Л. Жегин, Б.В.

Раушенбах. Но они отнеслись к этому как к научной проблеме и не смогли многого объяснить.

Эти авторы справедливо утверждают, что нельзя рассматривать отклонения от так называемой «прямой» перспективы как следствие неумения древнего художника.

Система прямой перспективы, очень распространенная со времени Возрождения, представляет собой проекцию, при которой все параллельные линии изображения сходятся в одной точке, лежащей на линии горизонта картины. Все предметы, удаленные от первого плана, уменьшаются в размерах.

Перспектива, называемая «обратной», имеет свои условности, но вполне равноправна прямой и даже в каком-то отношении более естественна для человека. (Об этом говорит частое употребление ее в творчестве детей, которые знают, что удаляющиеся формы на самом деле не уменьшаются в размерах.)

Как известно, система обратной перспективы понималась так, что параллельные линии должны расходиться к горизонту, а исходят они из одной точки, находящейся непосредственно перед иконой. Другими словами, все параллельные линии в иконе исходят из сердца предстоящего и молящегося. Таким образом молящийся включается в пространство иконы, а не созерцает ее со стороны, и иногда может даже находиться внутри изображения. Использование обратной перспективы предполагает меняющуюся точку зрения или динамику зрительской позиции, тогда как прямая перспектива исходит из фиксированной точки зрения.

Все эти особенности обратной перспективы позволяют говорить об «активности» пространства древней иконы. То есть зритель видит изображение с разных сторон — справа и слева, сверху и снизу. Он как бы получает способность «облетать» иконное пространство, как его облетают ангелы или души во время молитвы, т.к. видит икону не только телесными, но и духовными очами. Это уже более сложное понимание «обратной» перспективы как символической, а не просто геометрической.

Вот этого и не поняли ученые-исследователи обратной перспективы.

Итак, древняя икона — это не окно в природу, не часть, механически отделенная от целого, (как у импрессионистов), но особым образом организованное, замкнутое в себе пространство, своего рода «окно в вечность».

Эта система, безусловно, с Божьей помощью, была открыта древними художниками, а они, в свою очередь, открывали это молящемуся.

Вот как говорит об этом Макарий Великий. «Отверзаются перед ним, и входит он внутрь многих обителей; и по мере того, как входит, снова... отверзаются двери... и обогащается он; и в какой мере обогащается, в такой же показываются ему многие чудеса».

Христианин знает, что «перед человеком, вошедшим в узкие врата», открываются бесконечные перспективы, путь его не суживается, а все более расширяется, и исходит этот путь из одной точки, из глубины нашего сердца, той точки, начиная с которой вся наша перспектива должна стать обратной. Это и есть путь подлинного обращения» (о. Габриэль Бунге. «Другой Утешитель»). Благодаря принципу обратной перспективы — динамической зрительской позиции — мы можем увидеть изображенное на иконе еще и с другой точки зрения.

Мы говорили уже, что позиция зрителя в иконном пространстве меняется. Если допустить, что молящийся находится в глубине иконы, то можно предположить, что к нам (зрителям) обращена восточная сторона престола, обычно невидимая со стороны храма. Об этом говорит прямоугольное углубление на престоле, которое обычно бывает с восточной стороны его и где, по древней традиции, помещались мощи святых. Тогда Христос находится перед престолом и, как Первосвященник и, одновременно, земной священник, принимает бескровную жертву.

Итак, перед нами три Ангела. Язык иконописца предельно лаконичен. Трапезный стол Авраама превращен в престол, хозяева отсутствуют, нет и слуги, закалающего тельца. На столе только одна чаша с головой тельца. Но она напоминает уже не столько о гостеприимстве Авраама, сколько о грядущей жертве Иисуса. О том же напоминает силуэт, образованный коленями двух Ангелов — правого и левого — и похожий на чашу, а фигура среднего, Иисуса Христа, как бы помещена в эту чашу. Это и есть Агнец, приносящий Себя в жертву.

Диалог между Ангелами, изображенный посредством взглядов и жестов, совершается в тишине. Сидящие за столом приближены друг к другу. Пространство между ними — золотая завеса из их собственных крыльев — отделяет их фигуры от второго плана — дома, дерева и скалы. Последние изображения тоже становятся символическими: дерево — древо креста, авраамовы палаты — домостроительство Церкви, гора — символ Святого Духа. Следуя за жестами и взглядами, за наклоном голов Ангелов, мы убеждаемся, что и

жестикуляция их больше не связана с трапезой, а является характеристикой каждого из них, делая каждую Личность уникальной.

Взгляд среднего Ангела направлен не на зрителя, но на левого Ангела. Взгляды правого и левого Ангелов пересекаются на чаше, стоящей посреди стола, делая ее особенно значимой. Средний Ангел, облаченный в одежды Иисуса, что соответствует иконе Христологического типа, смотрит не на нас. Он указывает на чашу, левый благословляет чашу, а правый опускает руку на стол и, возможно, протягивает ее к чаше. Его голова смиренно склонена, как бы соглашаясь со своей миссией и принимая ее.

Средний Ангел, Сын, как трактует иконографическая традиция, наклоняется к Отцу и обращает к Нему Свой взгляд. Правая рука Его указывает на правого Ангела — Духа. (В процессе реставрации иконы было обнаружено, что первоначально все пальцы правой руки среднего Ангела, кроме указательного, были сжаты.) Отец же (левый Ангел) обращает Свой взор тоже на Духа, к Нему же обращена и правая Его рука в благословляющем жесте.

Мы присутствуем при безмолвной беседе Отца, Сына и Святого Духа, мы становимся свидетелями предвечного Совета, когда Отец принимает решение послать Сына Своего на жертву, ради нашего искупления с помощью Святого Духа.

Жесты Ангелов приводят нас к откровению Святого Духа как о явленной Пятидесятнице, т.е. в иконе изображена еще и прощальная беседа Иисуса с учениками, описанная Иоанном, в которой Он говорит: **«И Я умолю Отца, и даст вам другого Утешителя, да пребудет с вами вовек, Духа истины, Которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его».**

В иконе Андрея Рублева Дух Святой является не только «силой Божьей», но и третьим Лицом Пресвятой Троицы. Богословская ценность иконы Андрея Рублева состоит в том, что она изображает три Божественные Ипостаси, Каждая из Которых находится в неповторимых отношениях к Другим Лицам. Эти отношения совершаются на наших глазах, в нашем присутствии. Неслышная беседа как бы перетекает от Одного Лица к Другому. При этом не так важно, как идентифицируются Лица. Главное, что мы видим и Их единство, и безусловные различия Их индивидуальностей. И мы можем вместе с о. Павлом Флоренским сказать: «Есть Троица Рублева, значит, есть Бог». «И наше соучастие в Пятидесятнице Андрея Рублева делает нас учениками Их и соучастниками беседы Трех» (о. Габриэль Бунге).

До тех пор, пока мы сохраним способность быть в общении с Троицей Рублева, мы будем причастны к тому опыту, из которого она возникла. Внутренний сюжет иконы составляет это общение и нашей души с ней, т.к. беседа Трех словно перетекает в нас, вовлекая нас в беседу.

Троицу Андрея Рублева можно рассматривать как Благою Весть, облеченную в образы, как соединение трех Ипостасей в Единую Сущность, и соучастие в ней человека. Это и есть диалог человеческого опыта и благословения Божия.