

РАЗНОЕ: СООБЩЕНИЯ, ДИСКУССИИ, РЕЦЕНЗИИ
MISCELLANEOUS: MESSAGES, DISCUSSIONS, REVIEWS

УДК 7.046.3

DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-2-0-10

Лопин Р. А.¹,
Кузнецов Д. В.²

«Троица» прп. Андрея Рублева: к художественно-исторической
герменевтике и богословию иконы

¹ Белгородский государственный национальный исследовательский университет, ул. Победы, д. 85, г. Белгород, 308015, Россия; Белгородская Православная Духовная семинария (с миссионерской направленностью), Белгородский пр-т, д. 75, г. Белгород, 308009, Россия; lopin_ra@mail.ru;

² Белгородская Православная Духовная семинария (с миссионерской направленностью), Белгородский пр-т, д. 75, г. Белгород, 308009, Россия; 79160318032@ya.ru

Аннотация. В статье представлен аналитический обзор опыта осмысления богословского содержания отечественной иконографии и его истолкования исследователями с опорой на зримо воспринимаемые символику, сюжет, атрибутику и цвет в иконе. Такой подход во многом стал началом развития в отечественной мысли XX века отдельного направления – «Богословия иконы», которое получило особое развитие с появлением технических возможностей полноценной реставрации древних икон, когда перед исследователями предстали древние шедевры русской иконографии в своем первоначальном виде. В статье показано, что открытие иконы «Троица» Андрея Рублева дало богатейшую пищу для размышлений многим богословам, искусствоведам и философам на темы ее богословского содержания, что и сегодня сохраняет актуальность, поскольку точка в дискуссиях не поставлена. Авторы приходят к выводу, что некой финальной интерпретации может и не быть вовсе, что связано не только с проблемой множественности восприятия иконы. «Троица» Андрея Рублева всё больше раскрывается не только как великое художественное произведение в русской иконографии, но и как изложение вероучительной Истины православия, выражение духовно-сакрального начала русской идентичности.

Ключевые слова: Троица; Андрей Рублев; икона; богословие; догмат; канон; ипостась; ангелы; сюжет; исследование

Для цитирования: Лопин Р.А., Кузнецов Д.В. «Троица» прп. Андрея Рублева: к художественно-исторической герменевтике и богословию иконы // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2023. Т. 9. № 2. С. 108-120. DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-2-0-10

R. A. Lopin¹,
D. V. Kuznetsov²

"Trinity" of St. Andrei Rublev: to the art-historical hermeneutics
and theology of the icon

¹ Belgorod State National Research University, 85 Pobedy St., Belgorod, 308015, Russia; Belgorod Orthodox Theological Seminary (with missionary orientation), 75 Belgorod Ave., Belgorod, 308000, Russia; lopin_ra@mail.ru

² Belgorod Orthodox Theological Seminary (with missionary orientation), 75 Belgorod Ave., Belgorod, 308000, Russia; 79160318032@ya.ru

Abstract. The article presents an analytical review of the problem of understanding the theological content of Russian iconography and its interpretation based on visibly perceived symbolism, plot, attributes and color in the icon. This approach was largely the beginning of the development of the "Theology of icons" as a separate direction in the Russian thought of the 20th century, which received a special development with the advent of technical capabilities for the full restoration of ancient Russian icons. The article shows that the discovery of the icon "Trinity" by Andrey Rublev gave a lot of food for thought to many theologians, art historians and philosophers on the topics of its theological content. This topic remains relevant today, since the discussions have not ended. The authors come to the conclusion that there may not be any final interpretation at all, that is connected not only with the problem of the multiple perception of the icon. The "Trinity" by Andrei Rublev is increasingly being revealed not only as a great work of art in Russian iconography, but also as a presentation of the doctrinal Truth of Orthodoxy, an expression of the spiritual and sacred beginning of Russian identity.

Keywords: Trinity; Andrey Rublev; icon; theology; dogma; canon; hypostasis; angels; plot; research

For citation: Lopin R. A., Kuznetsov D. V. (2023), "Trinity" of St. Andrei Rublev: to the art-historical hermeneutics and theology of the icon", *Research Result. Social Studies and Humanities*, 9 (2), 108-120, DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-2-0-10

После открытия реставраторами в начале XX столетия иконы «Троица» Андрея Рублева в ее первоначальном виде к автору этой иконы, к ее истории и содержанию были обращены взоры многих богословов, искусствоведов, историков, интересующихся духовным наследием России, поскольку глубина богословской мысли, с которой была написана «Троица», поражала. Она и сегодня продолжает производить сильное впечатление, удивляет, изумляет своим содержанием, символикой, красками.

Сегодня нужно сказать и о том, что «Троица» Андрея Рублева... являясь величайшей святыней русского народа, симво-

лом русской культуры, православной цивилизации, олицетворяет собой наивысшее ее достижение в художественной культуре... Сюжет «Троицы» <...> открывает историческую преемственность новозаветной культуры с актом творения человечества, связь с его Творцом, что раз и навсегда утверждает в русской культуре идеал истины... Лица Святой Троицы в ней: Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух – идея единства и нерасторжимости трех Лиц Троицы, образ триипостасного Божества, символ Евхаристии, образ божественной любви – высший идеал бытия цивилизации...» (Лопин, 2020: 295).

Без сомнения, это великое произведение, которое открыло не только имя великого русского иконописца, но в целом, по-новому, «богословие иконы» как науку. Многие авторы, как за рубежом, так и в России, даже далекие от Церкви, пытались богословски мыслить, чтобы понять смысл, заложенный в иконе.

Автору иконы «Троица», Андрею Рублеву было посвящено много трудов разного уровня. Малоизвестный монах-иконописец привлек внимание многих исследователей, в результате чего стало известно о его подвижничестве, что дало повод для его канонизации. В Деянии о канонизации святых Священного Поместного Собора Русской Православной Церкви, посвященного юбилею 1000-летия Крещения Руси, прошедшего 6-9 июня 1988 года, об Андрее Рублеве, канонизированном как преподобный, было сказано как об иноке-аскете, иконописце, создателе «многих икон, ныне прославляемых по всему миру» (Деяние..., 1988: 156). О его величайшем произведении также говорилось: «...через образ “Святой Троицы”, ставший совершенным выражением догмата о Троице, после более чем тысячелетнего его осмысления в православной иконографии, христианское благовестие в наши дни распространяется по всему миру» (Деяние..., 1988: 157).

Открывая глубину иконы «Троица», многие исследователи убеждались в ее гениальности, в том, что это не просто образ исторического события, связанного с явлением Аврааму трех Ангелов, а настоящее исповедание догмата Православной Церкви о Пресвятой Троице, а также образ Предвечного совета. Однако, толкуя смысл иконы, исследователи иногда расходились во мнениях, появилось несколько концепций прочтения иконы «Троица». Опыт истолкования столь глубокого духовного содержания, осмысление предшествующих исследований значим сегодня для понимания смысла величайшего произведения, созданного русским иконописцем-богословом.

Одна из версий прочтения иконы «Троица» прп. Андрея Рублева принадлежит В.А. Зандер и Д.В. Айналову. Она гласит, что Ангелы в иконе Рублева сидят именно в такой последовательности: слева (от зрителя) – Бог Сын, в центре – Бог Отец, справа – Бог Святой Дух. В.А. Зандер обращает внимание на равнобедренный треугольник, лежащий в основании композиции. Свою версию трактовки этой иконы В.А. Зандер основывает именно на этом «треугольнике», говоря, что вершиной его может служить только Бог Отец: «Средний ангел, по центральному своему положению, есть ангел Отчей Ипостаси. Центральность его положения не противоречит понятию равночестности Божественных Ипостасей, а раскрывает лишь принцип единичности Отчей Ипостаси, что соответствует библейскому тексту, в котором Первая Ипостась говорит от лица всех трех и именуется Господом» (Зандер, 1931: 38). Свое предположение о том, что центральный Ангел – это Бог Отец, В.А. Зандер подтверждает тем, что Его благословляющая десница находится в центре условного композиционного круга, в котором расположены фигуры Ангелов, связывая десницу Бога Отца с центральной ролью в мироздании, говоря о том, что десница Бога Отца является «центром и началом всего существующего».

Далее, цитируя Ю.А. Олсуфьева, В.А. Зандер описывает движение линии контура среднего Ангела, его величественную осанку, линию одежды, справа выпуклую, слева вогнутую, и расширение плеч по сторонам двух других Ангелов. «В графической символике нарастающих, начиная сверху, от склоненной головы, развертывающихся далее по контурам плечей и расширяющихся, по мере приближения к боковым ангелам, ритмических линиях среднего ангела, явлена мысль о самораскрывающейся и самоотдающейся любви Отца. Бог, говоривший “издревле отцем во пророцех” (Евр. 1,1), говоривший через ангелов и явивший Себя в Сыне, изначально говорит о Себе и Ипостасно раскрывает Себя в Сыне

и Духе Св.» (Зандер, 1931: 40). Общая статичность и монументальность положения фигуры напоминает, по мнению В.А. Зандер, о покое субботы, и на контрасте подчеркивается динамикой движения шеи и склоненной головы, что должно говорить о Его «повествовании, развертывании изложения», которому сосредоточенно внимают, склоняясь, два других Ангела. «Выпуклые, дугообразно-вытянутые линии в иконографии обычно символизируют жертвенность, самоотдание, а вогнутые – приятие, покорность» (Зандер, 1931: 40-41).

Левый Ангел (от смотрящего на икону) «замыкает собой или приемлет» направленный на Него взор центрального Ангела, то есть, согласно этой трактовке, центральный Ангел проявляет Свою волю, благословляя жертвенную Чашу, которую левый Ангел приемлет, и тем самым, по мнению В.А. Зандер, подразумевается, что левый Ангел является Логосом, то есть Сыном. Кроме того, В.А. Зандер опирается на слова из Символа веры «...сидяща одесную Отца» и находит в них подтверждение своей теории, поскольку сидящий по правую руку от Отца Сын находится слева от смотрящего на икону. «Покоящаяся с властью и благословляющая десница Отца находит себе отклик в благословляющей деснице Сына, которая являет собой как бы эхо десницы Отца» (Зандер, 1931: 42).

Правый Ангел называется в статье В.А. Зандер пассивным, почти женственным. Его десница, тоже благословляющая, точнее, готовящаяся благословлять, ее плавные полукруглые линии намекают на очертания крыла птицы, относя зрителя к образу белого голубя, в виде которого Он был явлен при Крещении Господа в Иордане, а также к словам из первой книги Бытия, где говорится, что «Дух Божий носился над водою» (Быт.1:2). «Это “ношение” по-еврейски выражено словом *merahethet*, обозначающим сидение наседки на яйцах» (Зандер, 1931: 42-43). Таким образом, и здесь присутствует «сравнение» Духа с

птицей – наседкой, Его главной ролью является мироустроение, утешение, согревание. И Своей десницей Он, как крылом, парит над благословляемой Им чашей, наполненной, на взгляд В.А. Зандер, виноградной кистью. Символику пейзажа В.А. Зандер сводит к образу Пресвятой Богородицы, поскольку образы дома, дерева и скалы часто присутствуют в эпитетах, посвященных Богородице.

Поскольку В.А. Зандер в своей статье ссылается на слова Ю.А. Олсуфьева, соответственно, и сам Ю.А. Олсуфьев разделял эту точку зрения относительно расположения Ангелов, так же полагал и Д.В. Айналов, а впоследствии и Д.С. Лихачев

На вопрос, почему же средний Ангел (предполагаемый Отец) одет в одежды Сына, Д.С. Лихачев отвечал: «А в каких еще одеждах Рублев должен был писать Отца?... “Видевший меня – видел Отца” и “Я и Отец – одно”. Кроме того, есть Зырянская Троица с подписанными ипостасями и принципиально этой расцветкой одеяний. И самый главный аргумент – Символ Веры, “...и сидяща одесную Отца”» (Чернов, 2017).

Такого же мнения придерживалась Н.А. Демина, написавшая в 1963 году монографию о «Троице» А. Рублева. Анализируя пейзажные элементы, находящиеся над каждым из ангелов, Н.А. Демина пишет, что дерево, изображенное над средним Ангелом, говорит о «древе жизни», от которого отпал Адам после грехопадения, и которое является символом будущего воскресения. Н.А. Демина расшифровывает это как образ Отца. Палаты над левым Ангелом интерпретатор связывает с образом Христа домостроителя, поскольку созидание внутреннего мира сравнивается с трудом зодчего – «домостроительством». А гору Н.А. Демина связывает с образом из Священного Писания – «восхищение Духа», упоминая о том, что существует и другое толкование, согласно которому средний Ангел – это второе Лицо святой Троицы, но сама она не разделяет этот взгляд.

Будучи филологом, Н.А. Демина описывает «Троицу» прп. Андрея Рублева очень красивым поэтичным слогом. Она пишет: «Наделенный всеобъемлющим умом и любящим сердцем, Андрей Рублев дышал воздухом вечности. Как подлинный поэт, он воспел в “Троице” любовь к жизни и любовь к любви. “Троица” является живым воплощением деятельной любви, философски осмысленной на основе глубокой веры Андрея Рублева...» (Демина).

И.К. Языкова дает более глубокий разбор иконы. Она приводит в начале самый распространенный вариант толкования, который гласит, что посередине Сын – об этом говорит и одежда Христа на центральном Ангеле, и древо, обозначающее не только древо жизни, но и крестное древо, на котором был распят Христос. Также упоминается о жертвенной Чаше, образом которой являются силуэты двух боковых Ангелов, и о том, что средний Ангел помещен в Чашу как жертвенный Агнец. Однако сама И.К. Языкова при этом придерживается той точки зрения, что посередине Отец. Объясняет она это так. Одежды Христа на Отце, по ее мнению, говорит о том, что увидеть Отца никому из живых невозможно, как только в образе Сына, что подтверждается словами Христа: «Я и Отец – Одно» (Ин.10:15), «видящий Меня, видел Отца» (Ин.14:9). И.К. Языкова склоняется к тому, что древо символизирует Древо Жизни из Рая, а источник жизни – Отец. Палаты, по мнению И.К. Языковой, символизируют Церковь и божественное домостроительство, где Христос – «краеугольный камень», а это значит, что сидящий со стороны палат левый Ангел – Сын. Гора соответственно символизирует духовную высоту. При этом она трактует жертвенную Чашу таким образом, что это Отец приносится в жертву: «Бог отдает Себя в жертву, и Он же ее принимает, что отражено в тексте литургии, где есть такое обращение к Богу: “Ты еси Приносяй и Приносимый, Раздаёй и Раздаёмый”» (Языкова, 2012: 129).

Подобную логику применил и диакон Георгий Малков, также склонный к принятию этой концепции прочтения иконы «Троица», говоря, что Отец принимает жертву, но Он же и приносит Себя в жертву. В качестве аргумента он приводит пример других, более древних изображений Троицы, где размещение ипостасей известно более достоверно. В частности, пример так называемой «Зырянской Троицы», на которой сохранились надписи, обозначающие Лиц Пресвятой Троицы. Он пишет, что сохранилось еще по крайней мере пять памятников поздневизантийской и древнерусской иконописи, на которых сохранились крещатые нимбы над всеми Ангелами с надписями OWN, обозначающими имя Бога – Суший, а также с надписями СНЪ – над левым Ангелом, IC ХС – над средним и СТЫП ДХ – над правым Ангелом. Далее диакон Георгий Малков приводит в пример слова протоиерея Александра Салтыкова о том, что прп. Андрей Рублев был смиренным последователем канона и не стал бы что-нибудь менять в написании Лиц Троицы по своему усмотрению: «Было бы совершенно неисторично представить, что Андрей Рублев произвольно изменил бы каноническое расположение ипостасей, которое он как монах и ведущий московский иконописец должен был считать неизменяемым» (Салтыков, 1984: 83). Этот аргумент довольно убедителен, однако он может быть поставлен под сомнение тем фактом, что сам протоиерей Александр Салтыков полагает, что на иконе Андрея Рублева Отец находится слева, а посередине изображен Сын, и об этом пишет сам диакон Георгий Малков. Видимо, следует полагать, что каноном расположения ипостасей протоиерей Александр Салтыков считает порядок перечисления Лиц Святой Троицы, приведенный в Символе Веры.

Таким образом, по мнению В.А. Зандер, Ю.А. Олсуфьева, Н.А. Деминой и Д.С. Лихачева, диакона Георгия Малкова, И.К. Языковой, опирающихся в основном на фразу из Евангелия «Я и Отец – одно» (Ин.10:14), объясняющим одежды Христа и

надписи IC XC у центрального Ангела, Им в Троице прп. Андрея Рублева является Отец, левым Ангелом (справа от Отца) – Сын, а правым – Святой Дух. Такое же мнение высказывал М.Н. Тарабукин, чей отрывок из книги разместил Г.И. Вздорнов в своей антологии (Троица..., 1989: 71).

Однако архиепископ Сергей (Голубцов), который выдвигал другую теорию относительно боковых Ангелов, написал, что подтверждение своего мнения встречал и у Ю.А. Олсуфьева. Следует полагать, что тут он стал заложником путаницы обозначения Ангелов относительно друг друга, поскольку Ю.А. Олсуфьев обозначал правого и левого Ангелов относительно не зрителя, а центрального Ангела – Отца.

Архиепископ Сергей (Голубцов) в своей кандидатской диссертации, посвященной творчеству прп. Андрея Рублева, проводит подробнейший анализ этого произведения и дает на рассмотрение читателя свою оригинальную трактовку прочтения иконы «Троица», согласно которой в центре изображен Бог Отец, справа (от зрителя) – Сын, слева – Святой Дух. Говоря о чаше, стоящей посреди стола, архиепископ Сергей (Голубцов) пишет, что в ней расположена голова жертвенного агнца (утраты не позволяют четко разглядеть, что именно автор изобразил в чаше). Архиепископ Сергей (Голубцов), так же как и В.А. Зандер, связывает эту чашу с евхаристической Чашей, поскольку по своему виду она напоминает дискос, который в средние века был глубже, чем современный, и выглядел как что-то среднее между современным дискосом и потиром. Соответственно жертвенный агнец здесь символизирует приносимого на каждой Литургии в бескровную жертву за людей Божественного Агнца. В доказательство своих слов архиепископ пишет о том, что в древних мозаиках г. Равенны трапеза трех Ангелов изображалась в виде хлебов, на каждый из которых был нанесен крест. Это говорит о том, что, начиная с древних христиан, эпизод трапезы трех путников в гостях у Авраама растолко-

вывался как прообраз Евхаристии. Архиепископ Сергей (Голубцов) пишет: «...данная символическая жертва является не только композиционным, но и идейным центром, что мысль о ней объединяет всех трех Ангелов воедино. Однако каждый из них по-своему воспринимает эту мысль, согласно той миссии, которая ему предназначена, исходя из идеи жертвы» (Голубцов, 1981: 33).

Архиепископ Сергей (Голубцов) обращает внимание на то, что два Ангела (центральный и левый) руками делают знаки обращения с речью по отношению к правому, который в свою очередь руку опустил, и что это далеко не случайно. Здесь он ссылается на древнюю форму обозначения обращения с речью, пришедшую из античного ораторского искусства, и выраженную в поднятии двух пальцев, указательного и среднего, и сложенных остальных трех. Эта форма присуща византийской и русской традиции иконописи.

Центральный Ангел, на взгляд архиепископа Сергея (Голубцова), изображен величественным и решительным. Величественность Ему придают расширяющиеся к низу рукава, а решительность проявляется в повороте Его головы в сторону левого Ангела, тогда как плечи изображены в анфас, а нижняя часть корпуса обращена в сторону правого Ангела. Последний факт архиепископ справедливо назвал попыткой композиционно соединить всех трех Ангелов воедино. Жестом своей руки средний Ангел также обращен к правому и к той чаше, которая стоит на столе.

Левый Ангел принимает взгляд и мысль от среднего, сам же смотрит не на Него, а на правого Ангела, переадресуя к нему взгляд и мысль среднего Ангела, и своей рукой также обращаясь к правому. И этим подчеркивается единение Лиц Святой Троицы.

В изображении правого Ангела архиепископ Сергей (Голубцов) замечает некую связь между Ангелом, взгляд которого «скользит» по чаше с головой агнца, обращенной также в Его сторону. Архиепископ

Сергий (Голубцов) подмечает и постановку ног правого и левого Ангелов: у левого приподнята правая нога, как знак его деятельного участия в обновлении человека, а у правого Ангела приподнята левая нога, как знак покорности и смирения.

Большое значение архиепископ Сергий (Голубцов) уделяет и цвету одежды, пытаясь угадать заложенный в нем смысл. Например, голубец (голубой цвет), «принадлежащий Небесному миру и олицетворяющий Вечную Божественную Истину» (Голубцов, 1981: 34), присутствует в одежде каждого из Ангелов и объединяет их между собой. Красный хитон олицетворяет жертвенную любовь: красный цвет особенно присутствует в одежде центрального Ангела и при этом как бы окрашивает хитон левого Ангела. Зеленый же цвет правого Ангела, олицетворяющий наполненную жизнью землю, по мнению архиеп. Сергия (Голубцова), указывает на Сына, как на примирителя неба и земли, поскольку в Нем соединены Божественное и человеческое начала.

Действительно, в символике цвета присутствует сравнение синего цвета с небесным миром, красного – с жертвенностью, а зеленого – с землей, наполненной жизнью. Но при этом удивительно, как поразному можно истолковать наличие того или иного цвета в одежде Ангелов.

Так, по мнению архиепископа Сергия (Голубцова), Отец восседает выше всех, что должно говорить об иерархии, затем, справа от зрителя, то есть слева от Отца, сидит Сын, а слева от зрителя – Дух Святой. При таком четко догматическом отношении к размещению Отца, естественно, архиепископ Сергий (Голубцов) задается вопросом, почему же посадка Сына не соответствует тринитарному догмату «одесную Отца», если его версия, основанная на трактовке осанки Ангелов и их одежд, права. Тут архиепископ Сергий (Голубцов) полагает, что одесную отца следует считать не со стороны Отца, а со стороны зрителя, как на иконостасе: «Обычно мы привыкаем к тому, что правая от престола сторона и в

народе считается правой: справа от престола стоят в алтаре старшие служители, кроме предстоятеля, справа стоят мужчины в храме, слева – женщины. Этот обычай изредка наблюдается, хотя и в редких случаях, доньше в приходах, особенно провинциальных. Такого же порядка придерживаются иконы в местном ряду: Христос – справа, Богоматерь – слева; правый и левый клиросы и т. д.» (Голубцов, 1981: 35). Тут же архиепископ Сергий (Голубцов) делает оговорку о том, что художник мог вообще не ставить перед собой задачи придерживаться строго догматического порядка расставления фигур Ангелов. Он приводит цитату М.В. Алпатова, что «как все старые русские мастера, Рублев приспособлял свою икону к ансамблю иконостаса» (Голубцов, 1981: 36), поэтому и волевая осанка левого Ангела может также быть продиктована лишь архитектурными требованиями иконостаса и столбов у Царских врат. Архиепископ Сергий (Голубцов) все же полагает, что это связано главным образом с царственной осанкой Духа Святого, к которому человек обращается в молитве «Царю Небесный», называемой по-другому «Молитва Святому Духу».

Рассуждая о правильности своей теории и о возможных ее недочетах, архиепископ Сергий (Голубцов) вспоминает еще об одной важной детали, которая не согласуется с его трактовкой, – это одежда Христа на центральном Ангеле и клавий (охристая перевязь на правом плече), которая часто «трактуется как знак посланничества, признак особой мессианской роли. Такую нашивную полосу можно увидеть на иконах Спасителя и святых апостолов – провозвестников Слова Божия» (Алексеев, 2017: 315). Здесь архиепископ Сергий (Голубцов) лишь повторяет невозможность прочтения этой иконы как изображения Христа и двух ангелов, приводя цитату постановления Стоглавого собора, который благословил писать Троицу, как Андрей Рублев, а не Христа и двух ангелов: «У Святой Троицы пишут перекрестие, ови у середняго, а иные у всех трех. А в старых

писмах и в греческих подписывают Святая Троица, а перекрестия не пишут ни у единого, а ныне подписывают у среднего ИС ХС, Святая Троица... писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев» (Успенский, 1993: 321). Но при этом вопрос о том, правильно ли архиепископ Сергей (Голубцов) рассудил, что в центре изображен Отец, в его труде не ставится. Видимо, он так же, как и Д.С. Лихачев, в этом вопросе руководствовался словами Христа: «Я и Отец – одно» (Ин.10:30).

Архиепископ Сергей (Голубцов) приводит положительный отзыв на свой труд профессора Московской Духовной Академии Н.Д. Успенского, который полностью поддерживает искания в прочтении иконы прп. Андрея Рублева. Теория архиепископа Сергея (Голубцова), по мнению профессора, «не только убедительна, но и важна тем, что она наглядно показывает самую гениальность художника» (Голубцов, 1981: 38). Осознавая непостижимость всей глубины иконы «Троица», написанной духовным иконописцем-богословом, архиепископ Сергей (Голубцов) обращает большое внимание на то, как художник передает настроение и характер персонажей не только взглядами, но и фигурами, жестами; фигуры на иконах прп. Андрея Рублева отличаются плавной и спокойной линией, одухотворенностью. Архиепископ Сергей (Голубцов) свое прочтение во многом основывал на изучении настроения фигур и безмолвного взаимодействия друг с другом. В этом смысле нельзя не согласиться с Н.Д. Успенским, что диссертация архиепископа Сергея (Голубцова) «отличается богословским глубокомыслием» (Голубцов, 1981: 39). Однако архиепископ Сергей (Голубцов) не обратил в своем исследовании внимание на элементы пейзажа, точнее, он упомянул, что есть и другая теория толкования «Троицы», где расшифровывается аллегорический смысл написания палат, дерева и горы, и привел ссылки на анализ этой иконы искусствоведов М.В. Алпатова, Н.А. Деминой и В.Н. Лазарева.

Наконец, существует еще одна устоявшаяся концепция прочтения иконы «Троица» Андрея Рублева. Н.В. Малицкий, М.В. Алпатов, Л.А. Успенский, В.Н. Лосский и другие исследователи полагают, что читать эту икону нужно «слева направо», то есть слева находится Отец, посередине – Сын и справа – Святой Дух.

И.К. Языкова, придерживающаяся первой из рассматриваемых концепций прочтения иконы «Троица» Андрея Рублева, считает, что по центру изображен Отец, слева – Сын, справа – Дух. Однако нельзя пропустить ее замечание о том, что мнение о расположении Сына в центре является самым распространенным: «Самым распространенным толкованием и ответом на этот вопрос является вариант, который подсказывает одеяние среднего ангела: он облачен в одежды Христа – вишневым хитон и голубой гиматий. Таким образом, естественно предположить, что в центре изображен Христос, Второе Лицо Святой Троицы. Следовательно, слева от зрителя изображен ангел, олицетворяющий Отца, а справа – Святого Духа. Такая версия является наиболее распространенной в литературе об иконописи. Порой так толковали и сами иконописцы, обозначая у среднего ангела крестчатый нимб и подписывая инициалы Христа» (Языкова, 2012: 125). И.К. Языкова упоминает о том, что древо над средним Ангелом можно растолковать и как крестное древо, а это был бы намек на то, что средний Ангел – это Сын, распятый на таком древе. В таком случае, Палаты можно толковать, соответственно, как символ домостроительства Отца.

М.В. Алпатов приводит свой ответ, кто из Ангелов кем является из Лиц Пресвятой Троицы. М.В. Алпатов-искусствовед не был богословом, и его исследование наполнено подчас грубыми богословскими неточностями, например, там, где он говорит, что средний Ангел–Сын возвышается над двумя другими, и этим показывается превосходство Сына над Отцом и Духом. Как искусствовед, М.В. Алпатов дает такое ана-

лизтолкование «Троицы»: «Ангел слева сидит напряженно, лик его строгий, почти суровый, черты лица резко очерчены, брови нахмурены – видимо, это изображение повелевающего Бога-отца (не столько изображение, сколько его подобие). Средний ангел склоняет голову, его опущенная рука означает его покорность воле Отца (жест этот имел тот же смысл среди “ангельского чина”, монашества). Только в его 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 третье лицо Троицы, Святой Дух» (Алпатов, 1972: 100). Он поддерживает суждение, что благодаря круговой композиции и внешним сходствам ликов всех трех Ангелов, что очень важно, иконописец смог выразить Их единство. Кроме того, М.В. Алпатов подмечает, как искусно Андрей Рублев нарушает симметрию, склонив голову среднего Ангела, и тем самым «как бы выводит все из оцепенения, заставляет контуры мягко изгибаться, одни более податливо, другие более упруго, и вносит в композицию элементы движения» (Алпатов, 1972: 110).

Другой искусствовед, Н.В. Лазарев, напротив, указывает на неподвижность и безмолвие персонажей. Однако, как и М.В. Алпатов, он считает, что средний Ангел – это Сын, который благословляет чашу с головой жертвенного тельца (ветхозаветным прообразом новозаветного Агнца), выражая тем самым готовность взять на себя добровольную жертву за грехи людей. Левого Ангела В.Н. Лазарев называет Отцом, благословляющим Сына на подвиг, а правый Ангел, по мнению В.Н. Лазарева, – это Дух, который присутствует «как вечно юное и вдохновенное начало, как “утешитель”» (Лазарев, 1966: 36). Хотя В.Н. Лазарев дает расшифровку элементов пейзажа, говоря, что дерево – это древо жизни, древо

вечности; палаты – это символ Христа-домостроителя, символ послушания Отцу; гора – образ «восхищения Духа», он не углубляется в трактовку символики иконы и не связывает образы пейзажных элементов с идентификацией Ангелов, а также не анализирует символику цвета одежд. Объясняя гениальность Андрея Рублева, В.Н. Лазарев пишет: «“Троица” имеет много аспектов. И поэтому было бы неверно объяснять ее сложнейшее философское содержание одной лишь борьбой с антитринитарными концепциями. Последние характеризуют ту историческую среду, в окружении которой мастер написал свою икону. Они могли явиться также одним из стимулов к ее созданию. Однако объяснить нам всю глубину художественного замысла Рублева они не в силах» (Лазарев, 1966: 35).

Анализируя произведение прп. Андрея Рублева, протоиерей Александр Салтыков называет его «гениальный художник и великий мыслитель древней Руси» (Салтыков, 1984: 85). При анализе Ангелов протоиерей Александр Салтыков склоняется к концепции толкования М.В. Алпатова и В.Н. Лазарева. Он пишет, что средний Ангел обращает на себя внимание не только тем, что находится в центре композиции, но и тем, что единственный из всей Троицы изображен в анфас, и такое положение Ангела, по мнению протоиерея Александра Салтыкова, объясняется тем, что оно изображает второе Лицо Святой Троицы. Так же, как и М.В. Алпатов, протоиерей Александр Салтыков замечает, что ответом на благословение левого Ангела (Отца) является не только склоненная в Его сторону голова среднего Ангела, но и приподнятое колено, очевидно, выражение внимания Отцу. Протоиерей Александр Салтыков замечает, что Рублев сочетает невероятную напряженность среднего Ангела, выраженную в Его движении и в складках Его одежды, и при этом абсолютный покой остальных Ангелов, этим он создает гармонию в своей иконе. Левый Ангел сидит более прямо, нежели другие два, так же, как и Его жезл («мерила») изображен более прямо, чем у

других. Очевидно, это Отец, и Его благословение направлено не только к Сыну, но и к Духу. Правый Ангел изображен наиболее спокойным, даже размягченным, Его жезл покоится на плече. Все положение Его фигуры выражает спокойную задумчивость. Он как бы противопоставлен среднему Ангелу, выражающему напряженную готовность к действию.

Интересное замечание протоиерей Александр Салтыков делает по поводу симметрии Ангелов, выраженной в Их одеждах: плащ второго (Сына) и третьего (Духа) симметричны, а плащ первого (Отца) лежит одинаково на обоих плечах, то есть обладает одновременной симметрией как к первому, так и ко второму. Этим, по мнению прот. Александра Салтыкова, иконописец также подчеркивает догмат о триединстве Троицы (Салтыков, 1984: 84).

О «Троице» Андрея Рублева писали в своей книге Л.А. Успенский (иконописец, искусствовед, богослов, автор концепции «богословие иконы») и В.Н. Лосский (историк Церкви, богослов, видный деятель русского зарубежья) (Лосский, Успенский, 2014). Говоря о композиции иконы, авторы указывают, что иконописец не отказался вовсе от исторической стороны сюжета, но при этом максимально убрал все, что отвлекает от основного образа иконы. Также в книге говорится, что такая же концепция была раньше на панагиях, но, в отличие от В.Н. Лазарева, Л.А. Успенский и В.Н. Лосский не полагали, что композиция могла быть перенесена Андреем Рублевым с панагии «механически», бездумно – слишком умно все на этой иконе. В книге отмечено, что Рублев первым поместил Троицу в круговую композицию в прямоугольный формат, не придерживаясь рамок своего материала, и что это сделало композицию более глубокой: «Поместив фигуры ангелов в круг, прп. Андрей объединил их в одном общем, плавном и скользящем движении по линии круга. Благодаря этому, центральный ангел, хотя и выше других, не подавляет их и не господствует над ними» (Лосский, Успенский, 2014: 302). Кроме того, в

книге отмечается, что прп. Андрей Рублев объединяет всех Ангелов одним общим движением рук, направленных к чаше с жертвенным животным, стоящим на столе, как на Престоле, и что это движение указывает на единство воли всех Лиц Святой Троицы, заключившей завет с Авраамом. То есть это движение является некоем подтверждением Ипостасей Троицы об их общей воле к предстоящей добровольной жертве воплотившегося Логоса.

В книге Л.А. Успенского и В.Н. Лосского подчеркивается, что икона «Троица» – это не попытка изобразить настоящую Троицу, которая неизобразима, это та же историческая сценка гостеприимства Авраама, когда к нему пришли три Ангела Господня, но сведение до минимума всех исторических деталей дает возможность увидеть символический образ триединства Пресвятой Троицы. Это подтверждает и то, что все лики и фигуры Ангелов почти одинаковы, и то, что на нимбе центрального Ангела нет изображения креста. При этом все Ангелы не обезличены, и это подкрепляется разным проявлением их по отношению друг к другу. В описании взаимоотношений Лиц Троицы в книге Л.А. Успенского и В.Н. Лосского прочтение иконы предполагается слева направо, как в словах Символа Веры: «Верую во Единого Бога Отца...и... Сына... и в Духа Святаго». Авторы не указывают ни на движение Лиц Пресвятой Троицы, ни на символику их взглядов, ни на присутствующие на иконе элементы пейзажа. В целом их основное внимание приковано к символике одежды: первый Ангел (светло-розовая одежда с коричневыми и сине-зеленоватыми рефлексами), второй Ангел (пурпурный хитон и синий плащ), третий Ангел (зеленый плащ). Цветовой палитре прп. Андрея Рублева соответствуют описания ее принадлежности к Ипостасям. При этом у всех Ангелов в одежде присутствует синий цвет, говорящий о небесной чистоте, что «как бы указывает, в свою очередь, на единство природы Лиц Святой Троицы и придает всей иконе спокойную и ясную радость» (Лосский,

Успенский, 2014: 306). В завершение делается вывод, что написать такую икону мог только человек, «унявший в душе тревоги и сомнения и просвещенный светом боговедения» (Там же).

В итоге третья концепция, на наш взгляд, выглядит более логичной, и вполне можно предположить, что прп. Андрей Рублев подразумевал именно эту логику в расстановке Лиц Святой Троицы. Ведь у второго и третьего Ангелов на плече изображен клавий, который «тракуется как знак посланничества» (Алексеев, 2017: 315). Известно, что и Сын был послан Отцом, чтобы спасти людей (Ин.3:16), и Дух был послан Сыном как Утешитель (Ин.14:26).

За более чем сто лет написано много трудов о «Троице» Андрея Рублева, в которых многие исследователи, богословы и искусствоведы писали, что прп. Андрей Рублев изобразил настоящий образ Троицы. При этом, изучая символику иконы, они условно разделились на три основных направления, по-разному толкующие, кто из Ипостасей и где находится в сюжете иконы: одно направление богословов говорит, что по центру изображен Отец, поскольку является вершиной условного композиционного треугольника; другую версию прочтения «Троицы» предложил архиепископ Сергей (Голубцов), сказав, что в центре сидит Отец, являясь вершиной композиционного треугольника, справа (от зрителя) – Сын, а слева – Святой Дух; третья трактовка считается самой распространенной и говорит о том, что Лиц Святой Троицы нужно читать в иконе, как в Символе Веры, то есть вначале Отец (слева от зрителя), затем Сын (в центре) и потом Дух (справа).

Такие различия в истолкованиях исследователями тайны, которая чудесным образом была приоткрыта иноку-аскету, иконописцу преподобному Андрею Рублеву, могут быть объяснены тем, что человеческие представления о Боге ограничены. «Троица – это величайшая тайна и богословский догмат. На устоях Троицы по-

строена вся Вселенная – материальная и духовная. Вся духовная деятельность, все творческие силы Вселенной истекают из Троицы. Это самый величайший догмат, равного которому не было и не будет. Это есть абсолютное знание, которое мы понимаем как откровение» (Шипунов, 1989: 15). И это спасает христианина в отступлении от веры через соблазн в самодовольстве знания как истолкования Самого Творца и Его промысла.

Литература

Алексеев, С.В. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия священных изображений. СПб.: Сатисъ, 2017. 337 с.

Алпатов, М.В. Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1972. 206 с.

Голубцов, С., архиеп. Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. Сб. 22. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1981. С. 1-76.

Деяние Священного Поместного Собора Русской Православной Церкви, посвященного юбилею 1000-летия Крещения Руси, прошедшего в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре 6-9 июня 1988 года, о канонизации святых // Канонизация святых. Поместный Собор Русской Православной Церкви, посвященный юбилею 1000-летия Крещения Руси, Троице-Сергиева лавра, 6-9 июня 1988 г. М.: Московский патриархат, 1988. С. 165-170.

Демина, Н.А. Содержание, смысл и символика «Троицы» Рублева [Электронный ресурс] URL: <http://andrey-rublev.ru/demina-troitsa-simbol-5.php> (дата обращения: 15.02.2023)

Зандер, В.А. Икона Св. Троицы // Путь. № 31. Париж. 1931. С. 30-52.

Лазарев, В.Н. Андрей Рублев и его школа. М.: Искусство, 1966. 386 с.

Лопин, Р.А. Визуальное восприятие искусства как первый шаг в познании культурно-мировоззренческой основы цивилизации // НОМОТНЕТІКА: Философия. Социология. Право. 2020. Т. 45. № 2. С. 289-298.

Лосский, В.Н., Успенский, Л.А. Смысл икон / пер. с фр. В.А. Решиковой, Л.А. Успенской. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т: Эксмо, 2014. 336 с.

Салтыков, А., прот. Иконография «Троицы» Андрея Рублева // Древнерусское искусство. XIV-XV вв. М.: Наука, 1984. С. 77-85.

Троица Андрея Рублева: Антология / сост. и авт. предисл. Г.И. Вздорнов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1989. 142 с.

Успенский, Л.А. Московские Соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С. 318-349.

Чернов, А. Троица Андрея Рублева // несториана/nesorianiana. Блог на WordPress.com. 2017. 4 августа. [Электронный ресурс] URL: https://nesorianiana.wordpress.com/2017/04/08/troica_rubleva_rekonstrukciya/ (дата обращения: 21.02.2023)

Шипунов, Ф.Я. «Для полноценной жизни народа нужны принципы...»: Выступление в Доме художников в Москве, март 1989 г. Монреаль: Братство преп. Иова Почаевского, 1989. 23 с.

Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы. М.: Изд-во ББИ, 2012. 349 с.

References

Alekseev, S. V. (2017), *Entsiklopediya pravoslavnoy ikony. Osnovy bogosloviya svyashchennykh izobrazheniy* [Encyclopedia of Orthodox Icons. Fundamentals of theology of Sacred Images], Satis, St. Petersburg, Russia (in Russ.).

Alpatov, M. V. (1972), *Andrey Rublev, Izo-brazitelnoye iskusstvo*, Moscow, Russia (in Russ.).

Chernov, A. (2017), *Andrey Rublev's Trinity*, available at: https://nesorianiana.wordpress.com/2017/04/08/troica_rubleva_rekonstrukciya/ (Accessed 21 February 2023) (in Russ.).

Demina, N. A. (2023), *Content, meaning and symbolism of Rublev's "Trinity"*, available at: <http://andrey-rublev.ru/demina-troitsa-simbol-5.php> (Accessed 15 February 2023) (in Russ.).

Golubtsov, S., Archbishop (1981), "The embodiment of theological ideas in the work of the Monk Andrei Rublev", *Theological studies*, 22, 1-76 (in Russ.).

Lazarev, V. N. (1966), *Andrey Rublev i yego shkola* [Andrey Rublev and his school], Iskusstvo, Moscow, Russia (in Russ.).

Lopin, R.A. (2020), "Visual perception of art as the first step in the knowledge of the cultural

and ideological basis of civilization", *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*, 45 (2), 289-298 (in Russ.).

Lossky, V. N. and Uspensky, L. A. (2014), *Smysl ikon* [The Meaning of Icons], Translated from French by Reshchikova, V. A. and Uspenskaya, L. A., Publisher Orthodox St. Tikhons University for the Humanities: Eksmo, Moscow, Russia (in Russ.).

Saltykov, A., Archpriest (1984), "Iconography of the Trinity of Andrei Rublev", *Drevnerusskoye iskusstvo. XIV-XV vv.* [Ancient Russian art. 14th-15th centuries], Nauka, Moscow, 77-85 (in Russ.).

Shipunov, F. Ya. (1989), "Dlya polnotsennoy zhizni naroda nuzhny printsipy..." ["Principles are needed for the full life of the people...": Speech in the House of Artists in Moscow, March 1989], Brotherhood of the Rev. Job Pochaevsky, Montreal, Canada (in Russ.).

"The Act of the Holy Local Council of the Russian Orthodox Church dedicated to the anniversary of the 1000th anniversary of the Baptism of Rus, held in the Holy Trinity Sergius Lavra on June 6-9, 1988, on the canonization of saints" (1988), *The Canonization of Saints. Local Cathedral of the Russian Orthodox Church dedicated to the anniversary of the 1000th anniversary of the Baptism of Rus*, 165-170 (in Russ.).

Troitsa Andrey Rubleva: Antologiya [Andrey Rublev's Trinity: An Anthology] (1989), in Razdornov, G. I. (comp.), Iskusstvo, Moscow, Russia (in Russ.).

Uspensky, L. A. (1993) "Moscow Cathedrals of the 16th century and their role in church art", *Philosophy of Russian religious art of the XVI-XX centuries. Anthology*, [Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология], in Gavryushin, N. K. (comp. & ed.), Progress, Moscow, Russia. 318-349 (in Russ.).

Yazykova, I. (2012), *So-tvoreniye obraza. Bogosloviye ikony* [The creation of the image. Theology of Icons], BBI Publishing House, Moscow, Russia (in Russ.).

Zander, V. A. (1931) "Icon of St. Trinity", *Put (Paris)*, 31, 30-52 (in Russ.).

Информация о конфликте интересов: авторы не имеют конфликта интересов для деклараций.

Conflict of Interests: the authors have no conflict of interests to declare.

ОБ АВТОРАХ:

Лопин Роман Анатольевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и теологии, институт общественных наук и массовых коммуникаций, Белгородский государственный национальный исследовательский университет, ул. Победы, д. 85, г. Белгород, 308015, Россия; доцент кафедры миссиологии, Белгородская Православная Духовная семинария (с миссионерской направленностью), Белгородский пр-т, д. 75, г. Белгород, 308009, Россия; lopin_ra@mail.ru

Кузнецов Дмитрий Владимирович, художник-живописец, выпускник Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова; слушатель 4 курса Белгородской Православной

Духовной семинарии (с миссионерской направленностью), Белгородский пр-т, д. 75, г. Белгород, 308009, Россия; 79160318032@ya.ru

ABOUT THE AUTHORS:

Roman A. Lopin, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Philosophy and Theology, Institute of Social Sciences and Mass Communications, Belgorod State National Research University, 85 Pobedy St., Belgorod, 308015, Russia; Associate Professor, Department of Missiology, Belgorod Orthodox Theological Seminary (with missionary orientation), 75 Belgorod Ave., Belgorod, 308000, Russia; lopin_ra@mail.ru

Dmitry V. Kuznetsov, Painter, 4th year Student, Belgorod Orthodox Theological Seminary (with missionary orientation), 75 Belgorod Ave., Belgorod, 308000, Russia; 79160318032@ya.ru