История

Косвенные сведения об авторстве Андрея Рублева содержатся в постановлении Стоглавого собора 1551 г. и живут в предании, древние же документы не содержат никаких указаний на этот счет. Однако принадлежность иконы кисти Андрея Рублева несомненна, поскольку подкрепляется удивительным сходством этого произведения с изображением апостолов и ангелов на Страшном Суде и рядом других сцен из того же цикла в росписи 1408 г. в Успенском соборе во Владимире — фресками, исполненными именно этим художником.

По общепринятой в настоящий момент версии, основанной на церковном предании, икона была написана «в похвалу Сергию Радонежскому» по заказу его ученика и преемника игумена Никона.

Можно предположить, что после совместной работы с Даниилом в 1408 г. Андрей Рублев был оценен по достоинству, стал работать самостоятельно, и ему было поручено создание «Троицы» — иконы, которой придавали большое значение в Московской Руси. «Троица» находилась в соборе Троице-Сергиева монастыря, и ряд авторов относит ее создание ко времени устройства Троицкого иконостаса 1425-1427 гг. Но по своим стилистическим особенностям она отличается от других икон этого иконостаса.

Не исключено, что она написана для предшествующего храма, еще деревянного, около 1411 г., когда монастырь восстанавливался после тяжелого разорения татарским набегом, либо немного позже, когда достигло особой высоты почитание преподобного Сергия, было написано Епифанием Премудрым его Житие (1418 г.) и Троицкому Сергиеву монастырю уделялось большое внимание со стороны московского великого князя и митрополита.

«Троица» была иконой настолько почитаемой, что ее много раз «обновляли» еще в Средние века, накладывали новую живопись поверх потемневшего лака, иногда удаляли эти слои, повреждая и живопись оригинала. Реставраторы XX в. констатировали утраты на немалых участках первоначальной живописи, поздние поновления на месте утрат и даже некоторые изменения рисунка. Так, волосы ангелов хотя и были преувеличенно объемными, но все-таки чуть меньшими, а уголки рта в первоначальном рисунке не поднимались кверху, как сейчас, а были слегка опущены. Тем не менее, икона в целом аутентична оригинальному замыслу Андрея Рублева.

На формирование мировоззрения Рублёва большое влияние оказала атмосфера культурного подъёма 2-й половины XIV — начала XV века, для которого характерен глубокий интерес к нравственным и духовным проблемам. В своих произведениях в рамках средневековой иконографии Рублёв воплотил новое, возвышенное понимание духовной красоты и нравственной силы человека.

Описание

Икона представляет собой доску вертикального формата 142 × 114 см.

«Троица» стала самой знаменитой русской иконой, как в силу ее исключительного художественного качества, так и благодаря особому значению сюжета в православии. Никогда еще в искусстве византийского круга не создавалось столь точного изобразительного эквивалента важнейшему догмату Православной Церкви — о Св. Троице, неслиянной и нераздельной, ипостаси которой единосущны и равносущны.

По фону, на полях, нимбах и вокруг чаши заделанные следы от гвоздей оклада.

Анализ

Сюжет

В основу иконы положен ветхозаветный сюжет «Гостеприимство Авраама», изложенный в XVIII главе библейской книги Бытия. Он повествует о том, как праотец Авраам, родоначальник избранного народа, встретил у дубравы Мамре троих таинственных странников (в следующей главе они были названы ангелами). Во время трапезы в доме Авраама ему было дано обетование о грядущем чудесном рождении сына Исаака. По воле Бога от Авраама должен был произойти «народ великий и сильный», в котором «благословятся… все народы земли». Затем двое ангелов отправились на погубление Содома — города, прогневившего Бога многочисленными грехами его жителей, а один остался с Авраамом и беседовал с ним.

В разные эпохи этот сюжет получал различные толкования, однако уже к IX—X векам преобладающей стала точка зрения, согласно которой явление Аврааму троих ангелов символически раскрывало образ единосущного и триипостасного Бога — Святой Троицы.

Композиция

На иконе изображены три ангела, сидящие за столом, на котором стоит чаша с головой тельца. На фоне представлены дом (палаты Авраама), дерево (дуб Мамврийский) и гора (гора Мориа). Фигуры ангелов, персонифицирующих ипостаси Св. Троицы, расположены так, что линии их фигур образуют как бы замкнутый круг, благодаря чему выявляется их общность. Композиционным центром иконы является чаша. Руки среднего и левого ангелов благословляют чашу. В иконе нет активного действия и движения — фигуры полны неподвижного созерцания, а их взгляды устремлены в вечность.

Единение ангелов подчеркивается и одинаковостью размеров фигур, и ритмическим сходством силуэтов, и специфическим рисунком, который создает ощущение плавного, медленного движения по кругу. Взгляд зрителя направляется от центрального ангела

влево, в соответствии с наклоном его головы, и движется к левому ангелу, а далее, поднимаясь вдоль внешнего силуэта правого ангела, возвращается в исходную точку. Изобразительное решение, найденное Андреем Рублевым, как нельзя лучше отвечало стремлению православия выразить собственную концепцию христианского догмата, в противовес западной формуле «filioque». В XV в. ситуация с этим мотивом была особенно острой и напряженной, внимание к нему — особенно пристальным, поскольку ощущался натиск Римской Церкви, приведший к заключению Флорентийской унии 1439 г.

В конце XIV в. в византийском искусстве распространяется своеобразный вариант ветхозаветной сцены «Гостеприимство Авраамово»: центральный ангел посажен немного в ракурсе, выдвинув плечо и склонив голову; у боковых ангелов, повернувшихся к центру, чуть приподняты колени и ступни; между ангелами изображены Авраам и Сарра. В некоторых византийских иконах этого сюжета в конце XIV в. появляется мотив круга (например, в иконе из монастыря Ватопед на Афоне). Варианты этой византийской традиции были известны на Руси, например, в первом клейме (слева вверху) иконы «Архангел Михаил» с деяниями в Архангельском соборе, и на эту иконографию мог опираться Андрей Рублев при создании новой иконы. Но никто, кроме Андрея Рублева, не сумел так сильно преобразовать ее, не только убрав фигуры прародителей, но и уменьшив композиционное значение антуража (здания, дерева и скалы) и усилив круговой ритм. В результате русская икона, сохранив аллюзию на ветхозаветную, «историческую» основу сюжета, повествующего о явлении Аврааму трех ангелов, в большей мере, чем прежние композиции, наполняется символическим содержанием, напоминая о глубинном и прообразовательном смысле ветхозаветного события.

Художник придает большое значение равновесию форм, геометрической точности структуры и композиционным намекам. Основной мотив — круг — вписан в почти квадратную форму обрамления. Углы квадрата срезаны диагональными линиями, благодаря чему круг получает еще одно обрамление, он словно вписан в восьмигранник. Внутренние контуры фигур боковых ангелов образуют силуэт чаши, жертвенного потира, его узкая нижняя часть находится между коленями ангелов, а широкая — между их торсами. Внутри этой мысленной, символической чаши помещена та реальная чаша, которая по традиции изображена стоящей на столе и тоже имеет форму литургического потира. Фигура центрального ангела оказывается внутри контура символической чаши, что указывает на тему искупительной жертвы Христа.

Колорит

О Втором Лице Троицы напоминает одежда среднего ангела: пурпурный хитон, золотой клав на плече, синий гиматий. Но поскольку задача иконы состояла не в дефиниции ипостасей, но прежде всего в передаче их единства, мастер ограничивается лишь чуть

заметными указаниями.

Икона впечатляет зрителя любой конфессиональной принадлежности не только красотой ангелов и тонким ритмом очертаний, но и настроением светлой печали в их безмолвном общении, их сосредоточенностью, тихим спокойствием души. Кажется, что идеальная гармония этой иконы организована высшим миром, на ней лежит отблеск божественного, небесного света, который и придает сияющую чистоту золотистым охрам, нежно-зеленому и розово-сиреневому гиматиям боковых ангелов, а также многочисленным участкам голубого — гиматию среднего ангела, хитонам боковых, небесно-голубым лессировкам, положенным на многих участках иконы словно рефлексы от неба.

Относительная «плотность» рублевской живописи в равной степени касается и характера письма одежд ангелов в «Троице». Их недостаточная сохранность ныне вследствие многочисленных поновлений значительно искажает авторский замысел. В первую очередь это относится к нарушению изначального соотношения светлых и темных участков их разделки. Сейчас яркие линии пробелов лежат на насыщенных цветом, но тоже слегка разбеленных небольших «островках» высветлений среди голубых, зеленых и светло-вишневых одежд; между этими плоскостями «светов» ныне имеются еще более светлые участки живописи, перечищенные почти до левкаса и поэтому приобретшие слишком «прозрачный» характер. Результатом этого является то, что одежды выглядят теперь как на фотографическом негативе: высветления на наиболее выпуклых частях фигур — на коленях, на верхних продольных участках рукавов, на груди правого (от зрителя) ангела — смотрятся ныне значительно темнее мест, где когда-то лежали утраченные при разновременных реставрациях легкие притенения.

Именно поэтому фигуры ангелов воспринимаются современным зрителем как почти бесплотные, воздушные, что неоднократно и акцентировалось при их описании и интерпретации историками древнерусской живописи, по сути дела, таким образом искусственно вырывающими памятник из общего стилевого контекста рублевской эпохи, где не имеется примеров подобной столь «воздушной» стилистики.

Лишь учитывая реставрационную «трасформацию» «Троицы», можно с достаточным приближением реконструировать её цветовой и пластический строй. Тогда нам становится ясным, что фигуры ангелов некогда были более объемны, весомы и статичны, но и более пространственно организованны; что светло-голубые одежды казались еще ярче (их высветления еще богаче «играли» на фоне утраченных темно-голубых притенений, смотрящихся сейчас белыми рваными пятнами); что вишневый хитон среднего ангела был испещрен голубовато-зелеными высветлениями (следы их сохранились у края ворота), что, наконец, сетка резких пробелов в изначальной своей силе выступала еще резче — особенно на фоне голубых и вишневых одежд. Значительно темнее был позем, сплошь покрытый ступенчатыми «лещадками», и более грузна гора — с широкими гранями уступов и темным треугольником пещеры (над верхним краем нимба ангела). Целостность композиции не нарушалась ни белыми

кругами утративших золото нимбов, ни столь диссонирующей ныне с цветовым строем иконы аморфно-белой плоскостью стола (первоначально золотистая его поверхность оказывалась хорошо связанной в колористическом отношении с охристой чашей, некогда более массивной и в то же время более динамичной по форме). На головах ангелов голубели повязки, а на фоне алели красные надписи.

****

Легкое движение в икону, в её всепоглощающий, даже несколько тяжеловесный покой вносилось лишь извилистыми линиями лент — «тороков» и ветвей «мамврийского» дуба, как единственно ощущавших в этом застывшем мире едва заметное веяние небесного «эфира». И вся эта насыщенная цветом, сплавленная, как эмаль, красочная поверхность была окружена золотым сиянием нимбов, фона и полей иконы — или «неба», отблески которого тончайшим ассистом покрывали ангельские крылья, боковые стороны седалищ и, возможно, чашу и дерево. Исполненная спокойного великолепия красок, классической ясности образов и внутреннего духовного равновесия, икона эта действительно могла служить тем образом «грядущего царства», взиранием на который — по слову «Жития Сергия Радонежского» — побеждался всякий «страх ненавистной розни мира сего».

- Сарабьянов, Смирнова. История древнерусского искусства.
- Мальков Ю. Г. К изучению «Троицы» Андрея Рублёва. // Музей : журнал. — № 8. — 1987