

А. Ю. Чернов

**ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ДИАЛОГ ОБ ИСТИНЕ И  
МОНОГРАММА В ТРОИЦЕ АНДРЕЯ РУБЛЕВА**

Санкт-Петербург

2019



Андрей Рублев. Животворящая Троица. Ок. 1425 г.

– Зачем же ты, бродяга, на базаре смуцал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?..

– Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти.

*Мастер и Маргарита. Глава 2.*

## 1. ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ДИАЛОГ ОБ ИСТИНЕ

И всё-таки Булгаков не прав. Головная боль Пилата не мучила. Напротив, ум его был ясен, а потому, выслушав ответ арестанта, прокуратор с ходу убедился, что обвиняемый невиновен. И предложил его отпустить.

Просто логика того диалога непонятна людям новейшего времени.

Сделаем две выписки из Евангелия от Иоанна:

*Глава 18:*

*33 Тогда Пилат опять вошел в преторию, и призвал Иисуса, и сказал Ему: Ты Царь Иудейский?*

*34 Иисус отвечал ему: от себя ли ты говоришь это, или другие сказали тебе о Мне?*

*35 Пилат отвечал: разве я Иудей? Твой народ и первосвященники предали Тебя мне; что Ты сделал?*

*36 Иисус отвечал: Царство Мое не от мира сего; если бы от мира сего было Царство Мое, то служители Мои подвизались бы за Меня, чтобы Я не был предан Иудеям; но ныне Царство Мое не отсюда.*

*37 Пилат сказал Ему: итак Ты Царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине; всякий, кто от истины, слушает гласа Моего.*

*38 Пилат сказал Ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к Иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем.*

*Глава 19:*

*19 Пилат же написал и надпись, и поставил на кресте. Написано было: Иисус Назорей, Царь Иудейский.*

*20 Эту надпись читали многие из Иудеев, потому что место, где был распят Иисус, было недалеко от города, и написано было по-еврейски, по-гречески, по-римски.*

Для христианской традиции символический язык – начальный.

А потому сразу же укажем на возможное (хотя и непринципиальное для нашего сюжета) богословское разночтение. Слово *назорей* происходит от еврейского *назир* (посвященный).

Назореями назывались люди, которые на некий срок посвящали себя Богу. Они не пили вина и не брились, вели строгий образ жизни. Этому иудейскому обычаю мы обязаны появлением христианского института монашества. Иное толкование слова *назорей* – назаретянин, то есть происходящей из Назарета, города, где Мария и Иосиф поселились до рождения Иисуса.

Логика нравственного и интеллектуального противоборства Иисуса с Пилатом нельзя понять, если не знать, какими категориями и скрытыми смыслами оперируют тот и другой. Почему надпись на

кресте сделана на трех языках? Какая же связь между словами «царь», «истина» и «рождение»? И главное, – то, обо что споткнулся Михаил Булгаков: почему, услышав ответ Христа, Пилат решил, что тот невиновен?

Попробуем вслед за Пилатом разгадать загадку его пленника.

Имя Иисус по-еврейски Иегошу» – «Спаситель».

Мессия (от др.-евр. *машиах*, буквально – помазанник, в переводе на греческий – Христос). На Древнем Востоке верили в магическую силу помазания освященным маслом, миропомазание было частью обряда возведения царя на престол. В книгах Ветхого Завета слово «машиах» означает «царь». В иудаизме и христианстве мессия – ниспосланный Богом спаситель, который должен навечно утвердить своё царство.

Слово Мессия имеет два значения: Христос и Царь. А Назара – Истина.

В апокрифическом «Евангелии от Филиппа» (II в. н. э.) читаем:

«Апостолы, которые были до нас, называли [его] так: Иисус Назарянин Мессия, то есть Иисус Назарянин Христос. Последнее имя Христос. Первое Иисус. То, которое в середине – Назарянин. Мессия имеет два значения: и Христос, и измеренный. Иисус по-еврейски искупление. Назара – истина. Назарянин – [тот, кто] от истины. Христос – тот, кто измерен. Назарянин и Иисус – те, которые измерены» (Стих 47).

«Для Филиппа – отмечает современный исследователь – «назарянин» не указание на город Назарет, а прозвище, означающее «истинный» или «измеренный»[1].

Но измерить можно только числом.

То есть ИИСУС НАЗОРЕЙ – тот, кто измерен некий истинным числом и вполне ему соответствует.

О каком же числе идет речь?

Во времена Христа (как и сегодня) служба в синагоге заканчивалась древним арамейским гимном, прославляющим святость Всевышнего и призывающим к скорейшему наступлению царства Божьего. Называется он Кадиш Ятом (Освящение Осиротевшего) и обычно читается тем, кто недавно потерял близкого. При этом Кадиш никогда не читают в одиночку, число молящихся должно быть не менее десяти (один произносит текст, девять подхватывают и отвечают).

Слово *амен* (истинно) звучит в этой молитве девять раз[2]. Происходит оно от слова *амет* (истина). Считается, что верующий за день должен прочесть десять кадишей (существует пять их вариантов на разные случаи) и произнести слово *амен* 90 раз, ведь буква *цади* (ее цифровое значение 90) встречается в слове *цадик* (праведник).

Однако такое предписание явно вторично. Куда логичней представляется другое объяснение: если *амен* записать одними согласными, оно будет состоять из двух букв – *мэм* и *нун*, но в еврейском алфавите эти буквы означают цифры 40 и 50. Очевидно, потому четыре раза *амен* произносит скорбящий и пять раз – община. Помножим на десять чтений и получим цифру 90.

В древнем мире вместо подписей использовали печати из глины или металла. О печати Божией у иудеев говорили: «Печать Божия – истина». *Амет* пишется с помощью трех букв: *алеф* – первая буква алфавита, *мем* – средняя, *тав* – последняя. Но ведь истина – это то, что способно объять начало, середину и конец.

В греческом алфавите альфа – первая, омега – последняя буквы. Поэтому, когда в «Откровении Иоанна Богослова» (1: 10) Господь говорит «Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» – это перевод, в оригинале же должно было звучать: «Я есть Алеф и Тав».

Эти же слова повторяются и в конце «Откровения» (21 : 6), только вместо «Первый и Последний» читаем «Начало и Конец». И вновь, уже в полном виде: «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Первый и Последний» (22: 13).

Число 9 завершает первый числовой разряд (далее идут уже десятки) и записывается буквой *тэт* (девятая буква еврейского алфавита). *Тэт* символизирует добро, поскольку впервые появляется в Торе в слове *тов* (хорошо) во фразе «И увидел Бог, что свет – [это] хорошо...» («Брейшит», 1:4). Поэтому *тэт* – символ не только добра, но истины и вечности: женщина носит ребенка девять месяцев, в Шофар трубят девять раз, известно девять «ангельских чинов», в 1-ом Послании к Коринфянам (12: 4–11) апостол Павел говорит о девяти дарах Святого Духа: слово мудрости, слово знания, вера, дары исцелений, чудотворения, пророчество, различение духов, разные языки, истолкование языков. Буква *тэт* выглядит так:



В иудейской традиции считается, что для того, кто штудирует Талмуд, она должна напоминать силуэт человека, склонившего голову перед единицей (символизирующей Всевышнего).

Сведя смысловые оттенки трехязычной надписи Пилата воедино, перевести ее можно так: «Иисус (Спаситель) Посвященный (1. Истинный; 2. происходящий из Назарета) Мессия (Помазанник, Христос, Царь) Иудейский».

Еще раз сошлюсь на рассуждение И. С. Свенцицкой о тексте Евангелия от Филиппа: «Что же должны делать люди для освобождения от сил зла? Одно – познать истину. «Логос сказал: ‘Если вы познаете истину, истина сделает вас свободными’». Понятие свободы в Евангелии Филиппа, как и неоднократно упоминаемое им понятие рабства, не имеет ни малейшего социального оттенка. Эта свобода – духовная, связанная с мистическим гносисом. «Незнание – рабство. Знание (гносис) – это свобода», – сказано в Евангелии Филиппа» (с. 288).

По древнейшим представлениям разгаданная загадка есть победа над тем, кто ее загадал. Так Эдип разгадывает загадку Минотавра и убивает его, а послы древлян, как это заметил Д. С. Лихачев, не разгадывают свадебных загадок княгини Ольги и потому гибнут.

Судя по надписи на трех языках, Пилат загадку разгадал. Ход его рассуждений был примерно таким: пленник из Назарета, но *назара* – истина, а истину символизирует буква *тэт*, которая обозначает девятку. По-гречески инициалы Иисуса Христа – IX; но ту же графику имеет римская девятка.

Следовательно, Иисус имеет право говорить: «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине».

Подытожим:

Христос невиновен, потому что на его мессианство указывает само его имя.

Назарей – измеренный.

Чем? Истинным числом, то есть девяткой, цифрой, завершающей первый числовой разряд (обозначается буквой *тэт*, девятой буквой еврейского алфавита).

Понтий Пилат разгадал загадку Иисуса и потому «умыл руки» – предал Мессию смерти. Пилат не понял, что «рожденный свидетельствовать истину» уже фактом своего рождения отменил архаику древнего кода.

«Истина не пришла в мир нагой, она облачена в символы и образы». Так звучит 67-й стих апокрифического Евангелия от Филиппа. Инстинктом художника Булгаков угадал (или почти угадал) связь числа 9 и распятия Иисуса. Последняя фраза главы «Понтий Пилат» звучит так: «Было около десяти часов утра».

(Все это имеет самое непосредственное отношение и к «Слову о полку Игореве», и к старолadoжской фреске в диаконнике Георгиевского собора, где святой воин укрощает змея-Велеса не сталью, а Словом.)

Двадцатая глава «Откровения» начинается так: «И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну, и заключил его, и положил на нем печать, дабы не прельщал уже народы, доколе не окончится тысяча лет; после же сего ему должно быть освобожденным на малое время» (20: 1–3).



*Троица с тетраморфом и архангелами. Коптский складень. VI век*

Имя Иоанна Богослова и освящает традицию символического языка христианской культуры. В книге В. А. Плугина «Мировоззрение Андрея Рублева» (М., 1974. С. 129) опубликована старообрядческая прорись XVII в. с иконы, по преданию написанной Андреем Рублевым. На ней Спаситель держит раскрытую книгу с двумя стихами из Евангелия от Матфея (11; 28 и 29). На одной странице книжного разворота отчетливо читается:

*Приидете ко мнѣ вси труждающіися Іѡ Бремененіи...*

На другом: *...и азъ покою вы: возмете иго мое и научитесь от мене...*

Насколько мне известно, изучением этой надписи никто не занимался.

Обратим внимание на то, как написаны слова «труждающіа Іѡ БРѣмененіи». Откуда это среди строчных букв четыре прописных? И на что указывают титлы (надстрочные знаки сокращенного слова) над буквами Іѡ БР? И почему омега придвинута вплотную к «І», и после омеги читается отчетливый пробел?

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо вспомнить о древнерусской фресковой традиции писать апостолов с раскрытыми Евангелиями в руках. Имена апостолов записываются на книжном развороте в виде двух букв: «МТ» – Матфей, «МК» – Марк и т. д. (Эта традиция была знакома Андрею Рублеву, ведь он и сам так поступил, расписывая Успенский собор во Владимире.)

«Іѡ» – каноническое для Рублева сокращение имени Иоанн, а «БР» под титлой – нетрадиционное, но корректное, а потому допустимое сокращение слова «Богородица».

На старообрядческой прориси воспроизведена центральная икона Деисусного чина. Вспомним, что слово «Деисус» – результат каламбурной контаминации имени Иисуса и греческого слова «исис» (молитва). Значит, эта прорись – рублевский ответ на вопрос, почему в деисусном чине непосредственно слева от Христа пишется Иоанн Креститель (Иоанн Богослов в иконографическом сюжете Спас на Престоле), а справа – Богородица.

Вот и на иконе «Спас в силах», которую сегодня приписывают Рублеву (ГТГ, № 22124), тот же евангельский текст написан так, что последняя строка содержит лишь те же четыре заповедные буквы: ІѡБР.

Выходит, сам евангельский текст после его перевода на славянский и подсказал, кто именно первым придет на призыв Спасителя. И потому, надо полагать, деисусный чин с Иоанном Крестителем одесную Христа и Богородицу складывается уже в славянской среде – в Болгарии, или на Руси.

Но хотя старообрядческая прорись и впрямь может быть сделана с рублевской иконы, подобную графическую многомерность мы встречаем еще в конце XII в. на фреске из Старой Ладogi (там нижний край доспехов Святого Георгия продолжает контур конской спины, и потому конь существует как бы отдельно от всадника). На той же фреске конь словно бы попирает копытом спину змея, хотя на самом деле в трехмерном мире копыто должно находиться за змеем. Но именно так в Троице Андрея Рублева благословляющая чашу рука среднего ангела одновременно находится и над чашей, и за ней (на дальней кромки престола). Ангел, сидящий одесную среднего (от нас слева) наступает на край собственных терракотовых риз. И с такой же многомерностью (но уже не зримого пространства, а пространства слова) мы десятки раз встречаемся в «Слове о полку Игореве».



## 2. МОНОГРАММА В ТРОИЦЕ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Если мы спросим специалистов, что изображено на рублевской Троице, самые разные исследователи будут единодушны. Троица Андрея Рублева венчает тысячелетнюю иконографическую традицию, начатую фреской в катакомбе на виа Латина (конец IV века, Рим), где Авраам, сидя под Мамврийским дубом, принимает трех неземных странников. Это иллюстрация к библейскому рассказу о гостеприимстве ветхозаветного патриарха. А около 1423 г. смиренный инок Андрей Рублев изображает тайну Предвечного Совета, на котором Сын добровольно принимает чашу с головой тельца, чтобы избавить людей от чаши скорбей и страданий.

Анонимный византийский философ, укрывшийся в конце V или начале VI века за именем крещенного апостолом Павлом грека Дионисия Ареопагита, писал, что икона есть «уподобительное изображение, предназначенное для того, чтобы мы по мере сил наших от священной иконы восходили к тому простому, что не имеет никакого чувственного образа»[3]. В сюжете гостеприимства Авраама христиане увидели символ триединого божества и прообраз евхаристии.

Но то, что изобразил смиренный инок Андрей, наверное, не имеет да, видимо, и не будет иметь аналогов в истории духовного провидчества. Молчальник Андрей Рублев дерзнул узреть тайну тайн: он пишет не Ветхозаветную Троицу, а Троицу Живоначальную, то есть не пророчество о Троице, не ее видимый «прообраз», но образ события, повернувшего жизнь человечество и ставшего рубежом двух эр.

Победителей не судят не только в античном, но и в христианском мире, и рублевская дерзость была воспринята как должное. (Впрочем, вероятно, лишь потому, что ее просто не заметили.) Однако если мы спросим, кто есть кто среди этих ангелов, склонившихся в молчаливой беседе над чашей, специалисты заспорят, и заспорят весьма неумильно.

«Средний ангел – Христос», – утверждает В. Н. Лазарев[4].

Действительно, на среднем ангеле традиционные для Христа одежды – синий гиматий (плащ) и вишневым хитон. Кроме того, с древности иконописцы в сюжете явления Троицы Аврааму (другое название – «Гостеприимство Авраама»), начинают выделять фигуру среднего ангела: уже на римской мозаике в Санта-Марии Маджоре (432–444 гг.) центральный странник с головы до ног окружен светящимся коконом. И такое отношение именно к центральной фигуре естественно: в

ветхозаветном рассказе к Аврааму приходят под видом трех путников Бог и два ангела. После угощения Бог остается беседовать с Авраамом, а два ангела идут сокрушить Содом и Гоморру. И хотя библейский сюжет был понят позже как пророчество о триединстве Господа, по традиции средний ангел символизировал Христа и выделялся то кресчатым нимбом, то клавусом (полоской ткани, которая нашивалась у предплечья на одежде римских патрициев), то, как у Феофана Грека, более крупным размером фигуры, распростертыми крыльями и свитком в руке.

Н. А. Демина, полемизируя с устоявшимся взглядом на расположение лиц за престолом, указала на так называемую Зырянскую Троицу, написанную по преданию Стефаном Пермским, просветителем зырян и другом Сергия Радонежского. Преподобный отец Сергий и установил в России культ Троицы (как до него Евфимий Тырновский – в Болгарии). Написанная в 70-е годы XIV века, эта икона во многих деталях центральной своей части предвосхищает рублевскую композицию: одна чаша на столе уже, видимо, символизирует евхаристию и ангелы, как и у Рублева, касаются друг друга крыльями, словно составляя из них единую завесу. Предельно похожи по графике и сами ангелы, и их жесты. Даже наклон головы у среднего и сидящего ошую его ангела чуть больше, чем у того, что сидит одесную. Схожи покрои и цвета риз, расположение дуба (строго над средним ангелом) и палат.

Впрочем, Н. А. Демина пренебрегает этими столь утомительными для неискушенного советского читателя сопоставлениями. Она только указывает, что нимбы всех трех ангелов отмечены перекрестиями «с обычными греческими буквами, обозначающими Христа. В руках ангелов свитки, и, кроме того, на фоне возле них киноарные надписи на зырянском языке: у левого (от зрителя) “и Пи”, то есть “и Сын”, у правого (от зрителя), “и Пылтос”, то есть “и Дух”, надпись у среднего до реставрации читалась «Аи», то есть “Отец...”». Вывод исследовательницы: «Расположение ангелов Зырянской Троицы очень близко к Троице Рублева, и, вероятно, значение их одинаково»[5].

Через восемнадцать лет после выхода книги Н. А. Деминой на нее в церковном самиздате откликнулся московский богослов А. Александров, утверждавший, что согласно традиции в православной иконописи, которая восходит к IV веку, «средний Ангел иконы Святой Троицы изображает ее Вторую Ипостась». Поэтому «неисторично представлять, что преподобный Андрей Рублев, свято чтивший каноны иконописи, вдруг решился сломать эту традицию...» Богослов считал также совершенно немотивированным «предположение о том, что центральный Ангел изображает Бога Отца».

А. Александров несколько спрямлял углы проблемы. Во всяком случае, его диалектический упрек в неисторичности можно смело снять. Да, существует традиция, но существует и неразличение Первого и Третьего лица Троицы в этой традиции. Для сюжета с Авраамом и Саррой такое неразличение оправданно: тысячу лет в сюжете Гостеприимства Авраама иконописцы писали Бога во Второй его ипостаси и двух ангелов. Так что средний ангел действительно был Христом. И, как

мы видим, вовсе не Андрей Рублев «решился сломать эту традицию». Это сделал ближайший друг того, кто установил у нас культ Троицы, того, в чью «похвалу» преподобный Андрей и писал свою икону.

Рождение нового канона после середины XIV века вполне закономерно. Только что состоялся Собор, на котором православная церковь приняла учение Григория Паламы, и в связи с вопросом о сущности Фаворского света, как пишет о том сам А. Александров, было сформулировано учение о Божественных энергиях Святой Троицы и возникли монастыри, ей посвященные. Другой богослов (самиздатовская рукопись 1981 г., подписанная *Архиепископ Сергей*) удивлялся: «Как мог преподобный Андрей Рублев, создавая подобный творческий замысел, нарушить догматическую мысль расположения Сына Божия не одесную, а ошую Отца?»

Действительно, если пойти за мыслью А. Александрова, произойдет нечто худшее, чем просто отступление от традиции. Архиепископ Сергей цитирует Символ Веры, где о Христе сказано: «...и восшедшего на небеса и сидящего одесную Отца». Следовательно, – заключает богослов, – если средний ангел это Сын, значит, «преподобный Андрей Рублев и не мыслил о догматической расстановке фигур». Этого отец Сергей не допускает по вполне понятным соображениям: Символ Веры читался иноком Андреем ежедневно. И, пожалуй, мы вряд ли увидели бы его Троицу, если б Рублеву пришла мысль, что Сын сидит на престоле не одесную Отца.

Однако напомним, что Андрей Рублев создает новый иконографический канон. Он не просто убирает фигуры Авраама и Сарры, не просто смахивает со стола всю снедь, оставляя на нем лишь одну чашу как образ Причастия. Он переносит действие с земли в горный мир. Это уже не пророчество о Троице, но образ самой Троицы. И потому неизбежно должен был возникнуть вопрос о том, как расположить ипостаси Божества за престолом.

Но на это, собственно, и указывает Символ Веры. Причем «одесную» буквально значит «по правую руку».

Но от кого считать? Может, «от зрителя»? Нет, зритель тут ни при чем. Древнерусское представление «одесную» и «ошую» – совсем не то, что наши «справа» и «слева». Одесную при трапезе – справа от главы стола, и не важно, какой это стол – царский, монашеский, крестьянский. Это мы привыкли отмерять от себя, и когда, скажем, под фотографией в книге мы читаем «справа такой-то», то это означает «справа от нас». Так и наши временные (ударение на *ы*) представления более субъективны, чем представления наших предков. Для нас будущее – впереди, а прошлое всегда сзади. Древнерусский же человек смотрел на время как бы со стороны: «передние» времена для него всегда предшествуют «задним»[6]. «Одесную Отца» – справа от центрального. И никак иначе. Потому, хотя сам архиепископ Сергей и предполагает (впрочем, довольно осторожно), что у Рублева Христос облачен в зеленый гиматий (третий вариант чтения иконы!), трудно принять его трактовку. Трудно по той же причине, по которой сам архиепископ спорит со сторонниками

«традиционной» точки зрения: крайние фигуры ангелов Рублев развернул друг на друга, и потому ангел в зеленом гиматии сидит уж никак не «одесную» того, что от нас слева. Впрочем, и сам архиепископ в конце статьи признает, что вопрос «по-прежнему остается открытым».

Составитель антологии «Троица Андрея Рублева» пишет: «Удивительная и словно намеренная зашифрованность Рублевым двух ипостасей Троицы не дает ясных указаний для однозначного определения»[7]. Дело в том, что антология Г. И. Вздорнова вышла в том же 1981 году, когда появилась и статья архиепископа Сергия. Г. И. Вздорнов о ней еще не знал и полагал, что в рублевской Троице зашифрованы лишь две ипостаси Божества, а ангел, одетый в зеленый гиматий, без сомнения, Святой Дух (Дух Животворящий). Но после появления работы архиепископа Сергия следует признать: зашифрованы все три ипостаси, и, пока не найден ключ к шифру, всякая попытка свести концы с концами тут будет безуспешна.

Ибо аргументы неизбежно наткнутся на контраргументы.

Даже В. Н. Лазарев, который последовательно отстаивал свое мнение (мы начали с него наш обзор этой дискуссии), все-таки не удерживается и противоречит сам себе. Признав вслед за Н. А. Деминой, что здание, дерево и гора над каждым обозначают некую разгадку ипостасей и «посох каждого ангела указывает на его эмблему»[8], ученый будто забывает собственную трактовку каждой эмблемы: дерево – «это не столько Мамврийский дуб, сколько дерево жизни...», гора – образ «восхищения духа», а здание – «символ Христа-домостроителя». Позвольте, но тогда выходит, что на эмблему Христа-домостроителя указывает посох... Отца!

Этот пример лучше многого показывает, сколь мудреную загадку загадал нам инок Андрей.

Беда в том, что каждый решает вопрос, сообразуясь с собственным представлением о рублевской Троице. Как кому нравится и видится, как кому больше по сердцу, так и выстраивается цепочка приводящих в тупик аргументов. А потому в случае с Троицей Андрея Рублева даже профессиональный исследователь не замечает алогичности собственных построений.

Андрей Рублев был исихастом (молчальником) и, как пишет современник, «всех превосходил в премудрости»[9].

Можно полагать, что уже в зрелом возрасте он побывал на Афоне. Неужели же, создавая новый канон, старец Андрей был так увлечен колористическими задачами, что в своем переосмыслении традиции продумал все, кроме единственной «мелочи» – догматического размещения ипостасей Божества за престолом? Более того, можно ли поверить, что Рублев, развивая заложенные уже в Зырянской Троице идеи, игнорировал то, что, по сути, было духовным завещанием Стефана

Пермского, а следовательно, и Сергия Радонежского? Не мог же он не понимать, что несет новое осмысление сюжета Гостеприимства Авраама?

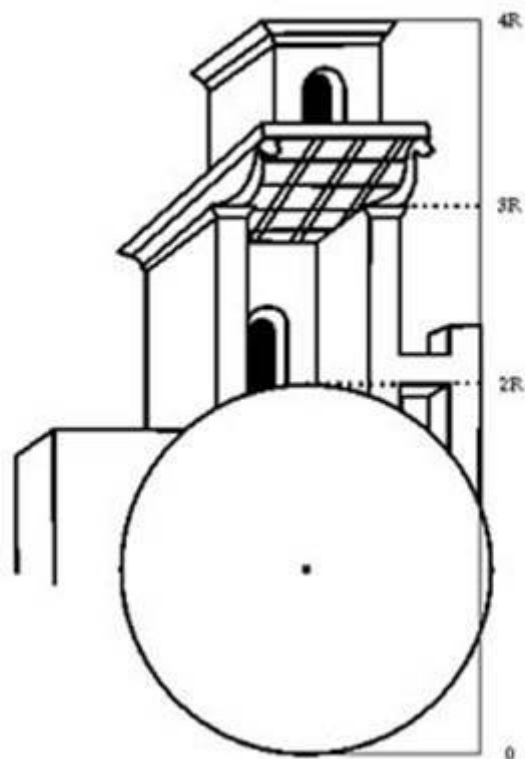
В середине следующего XVI века, когда резко похолодеет политический и существенно ухудшится духовный климат, когда уже позади будет горный перевал *русского предвозрождения* (термин Д. С. Лихачева), Стоглав на вопрос Ивана Грозного о разное в догматических деталях изображения Троицы даст весьма парадоксальные рекомендации: «Писати же живописцем иконы з древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущии живописцы, и подписывати “СТАЯ ТРЦА”, а от своего замышления ничтоже предтворяти»[10]. Но ведь спрашивающий и был в сомнении, как следует писать впредь: по старым образцам или в традиции Рублева? Стоглав по существу не смог ответить на вопрос царя и под видом компромисса предложил оксюморон. Отныне иконописцы, как предписал Стоглав, стали ориентироваться и на Рублева, и на «древние образы». Решение Стоглава было выполнено (и одновременно не выполнено, поскольку выполнить его просто невозможно). Из-за этого и к Троице Рублева стали относиться не как к «умозрению в красках», а как к удачному графическому и цветовому решению. Подойдя с формальными мерками, в последующих репликах выхолостили и всю *умную живопись* Рублева.

Произошло это, впрочем, задолго до Стоглава, что видно по антологии Г. И. Вздорнова хотя бы на примере одной детали – евхаристической чаши. Уже на покровце XV века из собрания Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника на престоле вновь не одна, а три чаши. То же и у Паисия (1485 г.), и на других, формально следующих за Рублевым изображениях Троицы.

От мудрости старца исихаста вскоре останется лишь оболочка: начинается путь к декоративному украшательству, путь к натуралистическому великолепию Троицы Симона Ушакова, где все заслоняет изысканная сервировка стола, затейливый орнамент, прописанные листочки на Мамврийском дубе и роскошная архитектура палат, щедро обогащенная резными украшениями и даже двумя вазами с зеленью.

Кроме печальной судьбы рублевской чаши есть еще одна деталь, которая максимально искажена в череде пострублевских реплик. Это палаты над головой ангела, сидящего одесную среднего. Просмотр троичной иконографии убеждает, что все позднейшие мастера, не исключая и автора годуновской копии с Троицы Рублева, пытались *рационально* подойти к более чем странной (на их взгляд) рублевской архитектуре. И потому иконописцы либо отказывались от нее в пользу «старых образцов», либо старались ее «улучшить». И это при том, что «иконной архитектуре» традиционно позволялось быть самой фантастичной и нереальной архитектурой человечества. Такой, что перевести бы ее в камень, если б такую задачу кто-либо поставил перед собой, было бы просто невозможно.

## “ПАЛАТЫ АВРААМА” НАД ЛЕВЫМ АНГЕЛОМ



Рублевская архитектура восходит к иконной архитектуре греческих икон, но отличается от последних.

Кессонированный потолок лежит не на колоннах, а на змееобразных кронштейнах, а значит, он не горизонтален, но как бы приоткрыт, словно подпертая щеколдой крышка ларца. Но у Рублева левое заднее ребро здания переходит в *переднюю* горизонтальную линию фундамента. Что это – ошибка или намеренное искажение пространства, в духе голландского графика Эшера или клейма царских врат конца XV века из собрания Государственного Русского музея?[11]. Но если все это вполне в стиле «иконной архитектуры», если и отсутствие передней стены у здания (мы видим все его внутреннее пространство) все-таки объяснимо, зачем понадобилось Рублеву продолжать среднюю колонну (правую от нас, если не считать за колонну ту, что без капители) аж под венцом ангела и доводить ее основание до его груди?

Колонна, очерченная пробелами и темным контуром, начинается прямо от крыла. Когда мы замечаем это, становится ясно, что постройка трехэтажна: колонны, столь гармоничные, если б они вырастали из венца, оказываются такой длины, что соперничают, пожалуй, с тростинками посохов в

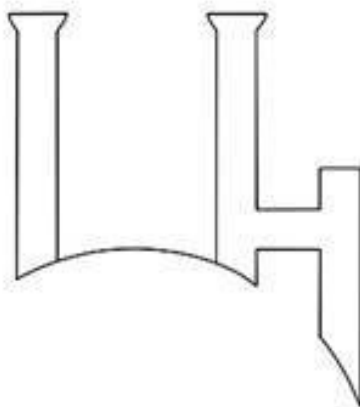
руках трех крылатых юношей. И то, что сначала мы сочли фундаментом, на самом деле нижний этаж, превосходящий по высоте два верхних.

Оговоримся: странности рублевской архитектуры в Троице смущают не нас, но всех без исключения авторов реплик. Кроме, пожалуй, годуновского копииста, работавшего почти строго по кальке. Впрочем, даже он не удержался и тоже *рационализировал* Троицу Рублева, исправив «недостатки» великого предшественника.

Каких только построек взамен рублевской не предлагают его последователи! Здесь и терема с луковками, и даже подобие трона, и шатры, и палаты, и башни. Автор покровца (начало XV века, первая дошедшая до нас реплика на Троицу Рублева) хотя и располагает постройку за тем же ангелом, что и старец Андрей, но в самой архитектуре ориентируется на непосредственного рублевского предшественника[12]. И это показательно, ибо следует, что уже при жизни или сразу по смерти Андрея даже иконописцы не понимали семантики его иконы.

Покажем, что архитектура «палат Авраама» у Андрея Рублева продумана самым тщательным образом. Именно поэтому Рублев отказывается следовать даже за Зырянской Троицей (или за известным ему аналогом ее) при изображении этой детали иконописного повествования. Дело в том, что этот «пресловущий иконописец» вписывает в графику эмблемы Христа-домостроителя монограмму. А абрис «палат Авраама» – зрительная реминисценция другого иконного изображения – таблички креста с надписью Пилата: «Иисус Назорей, Царь Иудейский» (От Иоанна. 19; 19).

Монограмма ИИЦИ и является колоннами рублевского храма.



При первом взгляде мы ясно различаем лишь две буквы: левая от зрителя колонна – «І», а справа комбинация из колонны и колонки дают «Н». Но, во-первых, «Н» в уставе и в начале XV века писалось с наклоненной вправо горизонталью (хотя с XIV века известны случаи и «прямого» «Н», все же это характерно лишь для полуустава, а в уставе буква с такой графикой читается как «И восьмеричное»); во-вторых, поскольку трудно представить, что возможно монограммирование в какой-либо богослужебной надписи не всего «титула», а только его части, – будь рублевская монограмма двухбуквенной, ее следовало бы объяснить мнимой игрой случайных линий. И графическая реминисценция абриса «палат» с табличкой креста дело бы не спасла.

Но перед нами не две, а все четыре необходимые буквицы.

Буква «Ц» появляется как синтез кириллических «І» и «Н». Недаром нижний штрих горизонтальной перекладки «Н», если его мысленно продолжить, составит касательную к окружности венца. Верхняя часть этой окружности и соединяет две первые буквы монограммы в третью. При исследовании подлинника (мне пришлось проделывать это в начале 80-х в Третьяковской галерее прямо в экспозиции при помощи лупы и шаткого стула, любезно предоставленного сотрудниками музея) видно, что Рублеву не сразу удалось найти такое расположение горизонтальной перекладки буквы «Н». Сейчас, когда реставраторы «перемыли» этот фрагмент, видны поиски иконописца – две или три его предварительные попытки найти оптимальное положение горизонтали, при котором не разрушалось бы ни «Н», ни «Ц». И в конце концов Рублев его нашел, отказавшись от изображения капители на колонке и уравнив высоту колонки над верхней горизонталью «Н» с длиной вертикального штриха на большой колонне (от нижней горизонтали перекладки этой буквы до его пересечения с венцом).

Последняя буква монограммы – «И восьмеричное». Она повторяет графику «Н», то есть перед нами случай «полной лигатуры» двух букв, известный в некоторых рукописных памятниках XV века. (Таковы заставки Евангелий от Луки и Иоанна в Четвероевангелии 1480-х гг.[13]) В это время «Н» и «И» становились уже столь неразличимы в своих написаниях, что обычное для устава «И» с горизонтальной перекладной было и в частичных лигатурах очень удобно для объединения его с «Н».

Этим и воспользовался Андрей Рублев.

Мало того, две капители двух колонн точно воспроизводят графику шрифтовых засечек устава. Вспомним о раскрытых книгах в руках апостолов на рублевских фресках в Успенском соборе Владимира. На каждом книжном развороте по две буквы: іω – Иоанн, «МТ» – Матфей и т. д. Для XV века такие буквенные обозначения – новаторство Рублева. А точнее, воскрешение архаики предыдущих веков[14], поскольку в XIV в. имена апостолов на книжных страницах писались обычно



полностью[15]. Но и на фресках Рублева во Владимире шрифтовые засечки идентичны капителям колонн хотя бы тем, что ими отмечены только верхние окончания букв. Значит, уже в 1408 г., работая вместе с Даниилом Черным, Рублев уже задумывается об «архитектурности» буквиц, словно примеряясь к грядущей высоте своего труда, словно готовя себя к духовному подвигу 20-х годов.

Итак, две буквы на книжном развороте. Реминисценция этой композиции звучит и в монограмме на рублевской Троице, недаром и мы сначала увидели лишь две буквы из четырех. Но всмотримся внимательнее: красный угол внутри здания как бы повторяет графику книжного разворота. С той лишь разницей, что буквы словно сходят со страниц – ведь они объемны и находятся не на плоскости страниц, а перед ними.

Кажется, иконописец, будто бы вложивший друг в друга три предмета – храм, книгу и вершину креста, – пытается передать нам сакральное знание, видение Второго лица Троицы в тот миг, когда Логос принимает чашу своего земного воплощения.

Средний ангел, символизирующий Отца, указал на чашу и убрал руку (эффект, возникающий оттого, что рука находится одновременно и над чашей, и за ней, на краю престола). Сын чашу принял и благословил. И в этот миг прозрел свой земной путь вплоть до крестной муки и надписи на распятии, увидел Книгу Жизни с монограммой богочеловека, освободившего людей от бремени первородного греха и вечной гибели. И от груди ангела на уровень Древа жизни взметнулся храм новой веры – христианский храм.

Конечно, «перевод» живописи (а тем более иконописи) на язык словесного описания не может быть точным, но мне представляется, что примерно так можно *пересказать* рублевский замысел. Добавим: действие у Рублева синхронизировано с чтением иконы. Подойдя к ней, мы, естественно, сначала поднимем глаза на среднего ангела. Но золотой клавишник на правом его плече направит наш взгляд по руке на чашу. Рублев всем построением композиции словно показывает, как читать икону. Более того, он ведет взгляд зрителя по своеобразному коридору внимания: от чаши мы уже по заданной линии поднимемся по руке ангела в зеленом гиматии и увидим, что тот наклонил голову, как будто склоняясь перед грядущими страданиями сидящего напротив. И гора – эмблема горного духа – тоже склонилась. Мы возвращаемся к лику среднего ангела, но и его эмблема – древо жизни – повторяет графику наклона головы того, кто сидит на центральном месте, во главе стола. Того, одесную которого – третий ангел. Он принимает чашу. И тут же мы замечаем, что его одежды другого покроя, нежели у двух остальных. Не гиматий и хитон, а грубые, земные, терракотовые ризы. Они спадают не мягкими, но острыми складками к подножию. Знал ли Рублев, что этот цвет «обожженной земли», эта фактура побывавшей в огне глины перекликаются с именем того, чей грех предстоит испечь юноше в терракотовых ризах?

Случайно ли имя Адама выводится от древнееврейского «адама» (что по корневым значениям можно перевести как «красная, кровавая земля»)? Но, как бы там ни было, ризы цвета обожженной

глины тут читаются как людская плоть. Ведь и Адам из адамы. И если ангел напротив ставит ступню на подножие, то этот, уже вочеловечившийся, наступает на край терракотовой одежды, попирает ее, как в «Воскрешении Лазаря» – рублевской иконе из Благовещенского собора Московского Кремля – будет наступать на край одежды Марии, сестры Лазаря[16]. Вот почему края его риз падают долу такими острыми и ломкими черепками. Вот почему этот ангел почти не склоняет главы и эмблема Христа-домостроителя (с книгой и частью распятия, скрытыми в графике постройки) столь очевидно устремлена вверх. И вот из-за чего склоняются вместе с их эмблемами обе другие, ведь, как сказал Иоанн Златоуст в «Слове на преобразование Спасителя»: «...есть Тот, перед которым преклонится все небесное, земное и преисподнее».

Но такое наше чтение будет справедливо лишь в том случае, если мы сумеем показать неслучайность монограммы над головой ангела, сидящего одесную центрального.

Заметим: хотя искусство монограммы к XV веку накопило богатые традиции, все же монограмма в иконографии Троицы беспрецедентна. Само по себе это не должно нас удивлять. Как доказывают новейшие разыскания, этот «художник-философ», обращаясь к традиционным для иконописания сюжетам, каждый раз умел переосмыслить традицию, следуя строго в рамках канона и догматики. Просто ни канон, ни догматика не были ему тесны: он находил глубины новых решений, не оскорбляя привычного чувства, не впадая в ересь. Традиционалист видел в творениях Рублева только традицию. Что, собственно, и подтвердил потом Стоглавый собор.

Философ с кистью в руке старец Андрей не даром был молчальником. Он умел не смущать слабые сердца неосторожным словом. Его словом была его иконопись, которую мы и сегодня только учимся еще читать.

Древнерусская иконография распятого Христа до никонианских времен не знала другой надписи над Иисусом, кроме «ИС ХС» и «Царь славы». Четырехбуквенная аббревиатура «ИНЦИ» в России впервые появляется в конце XIV века[17]. Но как раз с конца XIV столетия аналогичное сокращение Пилатовой надписи (INRI) возникает и в западной иконографии. При этом западноевропейский богомаз вместо титлов (надстрочных знаков сокращения) пользовался, как правило, обыкновенными точками после каждой буквы. Древняя Русь такого способа сокращения имени не знала. Титлосы, или титлы, могли быть самой разной формы и начертания, вплоть до положенных набок восьмерок (знак бесконечности в математике), но пишущий никогда не забывал о них.

Средневековое мышление, как показывает С. С. Аверинцев, стремилось видеть в окружающем мире загадку. Но загадка без разгадки – нонсенс[18]. Зашифровав монограмму, Рублев должен был и подсказать ключ к ней. И он сделал это при помощи стилизованных титлосов – змеек-кронштейнов, которые так удивляли нас своей архитектурной несостоятельностью. Эти змейки, книжные символы

премудрости, так похожие на змеек из инициалов приписываемого Рублеву «Евангелия Хитрово»[19], и оказались хранительницами священных буквиц. (Третья титла, общая для всей монограммы, – это, вероятно, длинный горизонтальный прямоугольник – толщина потолочного перекрытия, покоящегося на «змейках».)

Древнерусские книжные инициалы были достаточно хитроумны, чтобы читающий мог вне текста их разгадать. Именно разгадать, потому что в том же Евангелии Хитрово прочитать как буквицу «В» змейку, с которой начинается «От Иоанна Святое Благовествование», без начальной фразы просто невозможно. Равно как и цапля со змеей тоже могут сойти за рисунок на полях, за элемент книжного орнамента, но только не за букву. Так, с самого первого знака, читателю словно сообщалось, что чтение есть труд души и познания. А порой буквенные письма могли быть и бессмысленными, превращаясь в разновидность орнамента, загадывая смотрящему на икону непосильную загадку, напоминая о непознаваемом. Так что рублевская монограмма, столь простая и строгая в своем знаковом лаконизме, – явление для этой эпохи обычное.

Вот и на рублевской иконе «Воскрешение Лазаря» иконные горки читаются как аббревиатура «ВЛ»: левая иконная горка (вместе с правым контуром фигуры Христа) составляет буквицу «В», правая, в которой изображена пещера с восставшим из гроба Лазарем, – «Л». Но уже начиная с иконы из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1492 г., Государственный Русский музей), мы видим, как буквенная семантика начинает распадаться, и даже следы ее вскоре окончательно утрачиваются.

Знаем ли мы другие монограммы самого Рублева?

На миниатюре из «Евангелия Хитрово» в 80-х годах XIV в. художник (считается, что это был молодой Андрей Рублев) нарисовал апостола Матфея в образе ангела с вплетенной в прическу традиционной лентой (см., к примеру, воспроизведение в книге Н. А. Деминой. С. 17). При этом тороки (концы ленты) образуют стилизованную монограмму АНЛ (буквы соединены лигатурой и, хотя лента у ангела голубая, оставлены белыми).

Впрочем, монограммы были частью не только книжной культуры. В. А. Плугин указал мне на греческую монограмму Иоанна Крестителя, обнаруженную им в том же Успенском соборе Владимира. Она составлена по тому же принципу.



Но, может быть, самая счастливая находка (ибо совершенно случайная!) обнаружилась на монете болгарского царя Иоанна Шишмана. Этот монарх в 1371–1393 годах – покровитель того самого Евфимия Тырновского, который установил культ Святой Троицы, провел реформу письменности и так повлиял на Сергия Радонежского, в чью похвалу старец Андрей и писал образ Троицы.



Вот что отмечает Д. С. Лихачев: «Для определения сущности второго южнославянского влияния в России большое значение имело бы выяснение философского смысла проникшей на Русь евфимиевской книжной реформы – реформы принципов перевода с греческого, реформы литературного языка, правописания и графики ...»[20]. А говоря о последователях патриарха Евфимия, ученый останавливается на той особой их пристальности ко всякому книжному элементу, при которой «каждая особенность графики, каждая особенность написания имеет свой смысл. Понять вещь – это правильно ее назвать»[21].

Но как поразительно близка по графическому приему к рублевской монограмме в Троице монограмма Шишмана... «Ш» узнается сразу. «И» читается легко. А вот догадаться, что витой рог справа – это «о» (вторая буква в имени Иоанн), уже не просто.

Сверху – титлос в рублевском духе, а мачты – «Ш» с капителеобразными шрифтовыми засечками. Внизу, под «Ш», – три точки. Символ Святой Троицы или что-то другое?

Видимо, Андрей Рублев загадывал современникам все-таки, как ему могло казаться, не слишком трудную загадку: ведь тот, кто держал в руках болгарскую монетку, должен был правильно прочесть и построенную по тому же принципу монограмму ИИЦИ.

Д. С. Лихачев в начале 1980-х рассказывал мне, что у него когда-то была медная старообрядческая иконка Троицы, на которой, как и на Зырянской Троице, слово «Сын» было надписано над сидящим одесную ангелом. Но как же быть с тем, что средний ангел написан в традиционных для Христа одеждах? «А как же по-иному он должен был писать Бога Отца, если не в образе Сына?» – удивился Дмитрий Сергеевич.

Действительно, ведь в Евангелии от Иоанна Христос говорит: «Я и Отец – одно» (От Иоанна. 10: 30); «Отец во Мне, и Я в Нем» (От Иоанна. 10: 38); «И все Мое Твое (Отца) и Твое Мое» (От Иоанна. 17: 10); «Видевший Меня видел Отца» (От Иоанна. 14: 9).

Увы, даже годуновский копиист разрушит шрифтовое единство рублевской монограммы, когда от себя добавит двойную обводку колонн и, что еще хуже, пририсует капитель к маленькой колонне, убив этим букву «Ц».

Составляя свою монограмму, Андрей Рублев ориентировался не на западные иконографические новшества, но, обращаясь непосредственно к евангельскому рассказу, использовал опыт византийских и древнерусских лигатур, всю богатейшую традицию иконной и вербальной многомерности.

*СНОСКИ:*

- [1] *Свенцицкая И. С. Раннее христианство: страницы истории.* Москва, 1988. С. 293.
- [2] В греческом и славянском виде это слово *аминь*.
- [3] *Нуцубидзе Ш. И. Тайна Псевдо-Дионисия Ареопагита.* Тбилиси, 1942.
- [4] Троица Андрея Рублева. Антология. // Составитель Г. И. Вздорнов. М., 1981. С.105
- [5] *Демина Н. А.* Троица Андрея Рублева. М., 1963. С 51–52
- [6] *Лихачев Д. С.* “Слово о полку Игореве” и культура его времени. Л., 1985. С. 254–260.
- [7] Троица. Антология. С. 13–14
- [8] *Демина.* С 52; Троица. Антология. С. 105.
- [9] *Кузьмина В. Д.* Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве. // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 113.
- [10] Там же. С. 120.
- [11] *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 170–177.
- [12] *Вздорнов Г. И.* Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева. // Древнерусское искусство. М., 1970. С. 115.
- [13] Древнерусское искусство. М., 1983. С. 176–177, а также рис. 3 в этой статье.
- [14] *Демина Н. А.* О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси. // Андрей Рублев и его эпоха. С. 125–141 и табл. 47.

[15] Там же. Табл. 15–17; Фрески Дмитриевского собора // Публикация одного памятника. Л., 1974. № 9.

[16] Плутин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 67

[17] См. икону «Воскрешение – Сошествие во ад» (№ 22950) по изданию: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. М. 1995. С. 138.

[18] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

[19] См., например, по книге Н. А. Деминой. С. 11–13.

[20] Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Елифания Премудрого. М.–Л., 1962. С. 31–51.

[21] Там же. С. 49.

1983–2013

*Впервые опубликовано (краткий вариант) в сб. Красная книга культуры. М. Искусство. 1989.*

*Более полный текст см. в издании А. Чернов. Хроники изнаночного времени. СПб., 2006, размещенном здесь:*

<http://chernov-trezin.narod.ru/TitulSlova.htm>

С. 339–360

*И здесь:*

<https://nestoriana.wordpress.com/2013/01/10/pilat/>

ОТКЛИКИ НА «НЕСТОРИАНЕ»:

**Сергей Шаров-Делоне.** (21 июня 2016):

Обсуждаемые как титла кронштейны архитектуры над левым (от нас) ангелом — т.е. над Иисусом, конечно, являются, вне всяких сомнений, еще и своего рода «подписью» Андрея Рублева. В 1408 г. не только расписывался Владимирский Успенский собор, но и перестраивались его хоры (прежние крестовые своды под ними заменялись цилиндрическими, коробовыми, на центральном из которых и написан «Страшный суд»). Так вот, консоли под этими хорами абсолютно (!!!) тождественны консолям и капителям Спасо-Преображенского собора Андроньева монастыря в Москве, возведенного в 1423-26 гг. и явившегося «лебединой песнью» Андрея Рублева. Важно здесь вот что: и те, и другие содержат неизвестный вообще на Руси вплоть до 18в. дwoяковыгнутый профиль — гусёк. Именно такой гусек изображен на иконе Троицы в консолях. Еще раз подчеркну: ни на одной русской иконе и ни в одной русской постройке ни до, ни после Рублева вплоть до 18в. такого рода профиля неизвестны. Сама по себе форма гуська, скорее всего, свидетельствует о том, что Рублев бывал в Западной Европе (очень даже вероятно — в Италии), что, кстати, хорошо объяснило бы очевидные раннеренессансные особенности его живописной техники.

**Максим Ненарокомов:**

Интересное наблюдение. Однако, поездка Рублева в Европу кажется мне сомнительной. Скорее он видел византийские иконы на которых такие гуськи встречаются. Более того, он мог видеть архитектурные альбомы иностранцев наезжавших в Русь. Ведь даже собор во Владимире строили немцы или австрийцы, что давно подтверждено тождеством резьбы на соборе резьбе в храмах южной Австрии

**Сергей Шаров-Делоне:**

Совершенно не понимаю, о каких «архитектурных альбомах иностранцев, наезжавших в Русь» можно говорить для начала XV в. (это в конце века Иван III их приглашал с три короба, а в начале века никого кроме литовских служилых князей мы на Руси просто не видим). Плюс к тому о каких вообще альбомах может идти речь? Гусек вновь появляется в европейской архитектуре с Ренессансом — ни романика, ни готика его не знали. А начало XV в. в архитектуре ренессанс — это еще только Италия.

Был бы, конечно, рад увидеть византийские иконы с «гуськами» рубежа XIV-XV вв., но, боюсь, тот же самое — они если и есть, то позднее.

Что же до владимирских соборов, то строили их, действительно, западные мастера (только вряд ли из Австрии, скорее — из Бургундии. Об этом подробно в моей книге: С.Шаров-Делоне. Люди и камни Северо-восточной Руси. XII век.), но те артели были поздне-романскими и ранне-готическими, и «гуська», естественно, не знали.

Подробнее здесь:

## Сергей ШАРОВ-ДЕЛОНЕ. ГУСЁК АНДРЕЯ РУБЛЕВА

### **Традиции итальянского зодчества в творчестве древнерусского иконописца**

<https://nestoriana.wordpress.com/2016/07/31/gusek-rubleva/>

**PS:**

Пишет Диакон Георгий Малков: «...все имеющиеся ныне надписи на иконах с подобным «сюжетом» — в противовес всевозможным кабинетным спекуляциям-фантазиям на эту тему — однозначно говорят о том, что в данном случае Лица расположены следующим образом: в центре — Бог Отец «в образе Христа», справа от Него («одесную»), т. е. слева от зрителя — Сам Христос, а «ошуюю» (справа — от зрителя) — Дух Святой. Как и следует тому быть по церковной традиции.



При этом мной были соответственно указаны определенные памятники церковного художества – с именно подтверждающими сие и без труда читаемыми НАДПИСЯМИ («всего» – на ШЕСТИ изображениях Пресв. Троицы), а именно: известная «Зырянская» Троица, кон. XIV в.; греческая «Троица» монастыря Влатадон в Фессалониках (серед. – втор. полов. XV в.); икона в Историч. музее в Москве (сам. кон. XV в.); икона XVII в. в Вологодском музее; икона втор. полов. XVII в. в петербургском Эрмитаже, и наконец – резная (кипарис) двусторонняя панагия XVI в. в собрании Сергиево-Посадского музея. Везде на них читаются надписи с ясным указанием Лиц: в центре всегда Отец – в образе Христа, ибо Он, по слову преп. Иоанна Дамаскина, выступает как «природный» Образ Отца – «совершенный, во всем подобный Отцу Образ, кроме нерожденности и отечества... и через Сына мы видим Отца»; справа (от зрит.) – Св. Дух, а слева (от зрителя) Сын. В своей статье я привожу (в соотв. иллюстрациях) и сами все эти надписи (см.: Диакон Георгий Малков. Заметки об иконе «Святая Троица» письма преподобного Андрея Рублева (к уточнению



духовно-смысловой и иконографической интерпретации троического образа) // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. XII. М., Издательство ПСТГУ, 2012. С. 196–211). Замечу при этом, что никаких иного рода надписей, указывавших бы на другое расположение изображений Лиц, мне никогда и нигде не встречалось». Ныне же могу предложить еще и седьмой — икону второй половины (скорей, думаю, всё же конца) XVI века в собрании Музея изящных искусств Республики Татарстан (изображение см. выше).

### PPS:

О. Г. Ульянов видит Сына в облаченном в зеленый гиматий ангеле (правом от зрителя). А во главе престола, по мнению исследователя, восседает ангел, символизирующий Святого Духа. Однако при том расположении лиц Троицы игнорируется прямое указание Символа Веры: «...и сидящего одесную отца». (Древнерусское «одесную» – это по правую руку. В данном случае *по правую руку от того, кто сидит во главе стола.*)

См. Ульянов О.Г. «Филоксения Авраама»: Библейская святыня и догматический образ // Богословские труды. Сб. 35. М., 1999. С. 216–232: <http://www.bogoslov.ru/text/2602946.html>

Гостеприимство Авраама и Живоначальная Троица суть единое богословское повествование. Другое дело, что в Ветхом Завете Авраам беседует с Богом, явившемся в сопровождении двух ангелов. И христианскими иконописцами этот сюжет был воспринят как пророчество о Троице. Потому средний ангел выделялся крестчатым нимбом, свитком, распахнутыми крыльями. Но необходимости в различении ипостасей у художников долгое время не было. Однако если иконописец пытался изобразить не Пророчество о Троице, а явившуюся к Аврааму саму Святую Троицу, он должен был расположить ангелов в соответствии с Символом веры. Расположение Лиц Троицы, которое предлагает О. Г. Ульянов, не может быть принято уже потому, что древнерусское «одесную» указывает на находящегося по правую руку того, кто восседает во главе стола, а в облаченном в зеленый гиматий ангел сидит ошую центрального.

**Компьютерную реконструкцию рублевской Троицы см. здесь:**

[https://nestoriana.wordpress.com/2017/04/08/troica\\_rubleva\\_rekonstrukciya/](https://nestoriana.wordpress.com/2017/04/08/troica_rubleva_rekonstrukciya/)

См. также:

[Архангел Михаил. Троица. Архангел Гавриил](#). Из Божоявленной церкви в селе Семеновское Московской области. Первая половина XVII века. Мастерская Троице-Сергиева Монастыря в Климентовской слободе. Музей Андрея Рублева.

Хотя на этой дониконианской иконе Дух изображен в виде голубя (как в чине «Отечества»), согласно с Символом веры Христос написан одесную Отца.

Оставляю без комментариев две новейшие работы, игнорирующих расположение Лиц по Символу Веры:

<http://kds.eparhia.ru/publishing/sobesednik/one/ideiisihazma/>

<http://expertmus.livejournal.com/175207.html>

Однако повторю еще раз: древнерусское «одесную» в контексте трапезы может означать только 'по правую руку от сидящего во главе стола'.

**Продолжение сюжета:**

**Зырянская Троица Стефана Пермского:**

<http://wp.me/p2lpKD-2nN>

Почта:

[trezin@yandex.ru](mailto:trezin@yandex.ru)