

## EGY XV. SZÁZADI IKON ÜZENETE A MA EMBERÉNEK

OROSZ GYÖRGY

Valamely művészeti alkotás már az első benyomások után elnyerheti tetszésünket. De ez még csak felszínes vizsgálódás. A tetszésnek van egy mélyebb formája: a műélvezet. A mű „élvezete” annál gazdagabb lesz, minél jobban ismerjük a téma vonatkozását. A műalkotás felszíne mögött meghúzódik egy másodlagos jelentés, amely az alkotó kortársai számára még nyilvánvaló lehetett. Különösen igaz ez akkor, ha a téma bibliai. A Bibliából vett témák sok esetben alkalmasak aktuális mondanivaló hordozására, aminek megértéséhez alapos háttérismeretre és a mű dekódolására van szükség. „Igazi” műalkotás csak a reális társadalmi valóság összefüggéseiből keletkezhet, s a mondanivaló bennük a nembeliség szférájába emelve, az általánosítás legmagasabb fokán fogalmazódik meg. Ezért is szólhat Andrej Rubljov Szentháromság (oroszul: Troica) ikonja, bár több áttételen keresztül, a XX. század emberéhez is (1. kép).

A Troica iránt – csodálatos sokszínűsége miatt – nemcsak a képzett teológusok és az egyszerű istenhívők éreztek és éreznek vonzódást, hanem azok is, akik távol állnak a vallástól. Hogy miért? A Troica tartalma nem szorítkozik csak a teológiai értelmezésre, hanem sokkal tágabb jelentéssel bír: a mindent átfogó egység, az egész világot besugárzó szeretet szimbóluma.

Rubljovról és Troicájáról bőséges szakirodalom áll rendelkezésre orosz nyelven. Munkásságát legjobban talán Lazarev, V. N<sup>1</sup> monográfiája foglalta össze. Magyarországon is megjelent néhány közkezen forgó kiadvány,<sup>2</sup> amelyek betekintést nyújtanak az orosz ikonfestészetbe, s foglalkoznak, bár nagyon röviden, a Troicával is. Mivel Andrej Rubljov neve a középkori orosz művészet szimbólumává lett, és a Troica ennek a kultúrának egyik legcsodálatosabb alkotása, szükségesnek láttuk, hogy részletesen szövegezzünk az ikon keletkezésének történelmi, politikai és ideológiai hátteréről, művészeti értékeiről, valamint a máig érvényes mondanivalójáról.

A Szentháromság dogmája a teológia szerint misztérium, azaz olyan hittétel, amelyet az ember saját erejéből nem tudna megismerni, s miután a kinyilatkoztatás révén értesül róla, azt megérteni képtelen. A dogma lényege, hogy az egy és ugyanazon isteni természetet három egymástól különböző személy birtokolja, az Atya, a Fiú és a Szentlélek. A három személy minden tökéletességgel egyenlő mértékben és végtelen fokon rendelkezik, csak eredetét tekintve különbözik egymástól.

A korai kereszténység feladta korábbi hatalomellenes álláspontját, s megváltozott a megváltásról vallott nézete is. Most már az emberiség bűneinek eltörlését várták az

1. Lazarev, V. N. Andrej Rubljov i jego skola. M., 1966.

2. Hazai kiadványok az orosz ikonfestészetéről: Ruzsa György: Ikonok könyve. Bp., 1981. Az orosz művészet története. A kezdetektől napjainkig. Bp., 1983. Az orosz művészet mesterei. Ötven rövid életrajz. Bp., 1986.

emberek a megváltótól, nem pedig a valóságos társadalmi és politikai felszabadulást, melynek bekövetkezése számukra oly közelinek tűnt. A megváltónak (Jézus Krisztus) az Isten voltát és az Atyától való különbözőségét a niceai egyetemes zsinat hirdette ki 325-ben. Ezután a lélek istenségét is ki kellett mondani, mert ellenkező esetben Jézus istenségének a dogmája is kérdésessé vált volna. A konstantinápolyi zsinat (381) végezte el ezt a feladatot, s határozta meg a három személy egymással való kapcsolatát. Ennek értelmében a Fiú az Atyától öröktől fogva születik, a Szentlélek pedig az Atyától származik.

Miután Constantinus császár 330-ban áthelyezte székhelyét Rómából Bizáncba, a „régii” Róma pápája és az „új” Róma pátriárkája között fokozatosan éles ellentétek alakultak ki. Különösen heves vita tört ki a keleti és nyugati kereszténység között az ún. „filioque” kérdésről. Nyugaton a VI. századtól azt kezdték tanítani, hogy a Szentlélek nemcsak az Atyától, hanem a Fiútól is származik (filius = fiú, que = is). A keletiek a nyugatiakat eretnekséggel vádolták, de ennek ellenére III. Leó pápa a 810-es római zsinaton megerősítette a nyugati felfogást. A „filioque” vita igen nagy jelentőségre tett szert a keleti egyházszakadással kapcsolatban (1054), amikor a kereszténység végleg elkülönült egy keleti (orthodox) és egy nyugati (római katolikus) ágra. A két egymástól független és önálló keresztény egyháznak a Szentlélek származásáról vallott eltérő nézete a mai napig fennáll.

Térjünk vissza időben abba a történelmi korba, amelyben az általunk tárgyalt műalkotás keletkezett. A XIII. század eleje fontos időbeli határvonal a történelemben. Ekkor kezdődtek a mongol hódítások, amelyek világtörténelmi következményekkel jártak. Az oroszok először 1223. május 31-én a Kalka-folyónál (az Azovi-tengerbe ömlik) ütköztek meg a mongolokkal, és súlyos vereséget szenvedtek. Az igazi katasztrófa azonban akkor következett be, amikor Dzsingisz kán unokája, Batu kán hatalmas és jól felszerelt hadsereggel újabb hadjáratra indult nyugat felé, Európába. De ezt megelőzően sorra felégette és leigázta az orosz fejedelemségeket. A tatárok 1240-ben elfoglalták Kijevet, az egykori „Kijevi Rusz” központját, s ezzel végleg megpecsételődött Oroszország sorsa.

Az orosz föld egységének, a fejedelmek testvéri összefogásának gondolatát drámai hangon fogalmazta meg már a XII. század végén az Igor-ének ismeretlen szerzője. A tatároknak azért sikerült leigáznuk az orosz részfejedelemségeket, mert nem volt közöttük egység. A XIII. század közepétől a gazdasági hanyatlás és a politikai széttagolódás tovább folytatódott. A megosztottságot a tatárok is igyekeztek fenntartani, s egymás ellen uszították a fejedelmeket. A mongol–tatár támadást orosz földön kozmikus katasztrófafaként fogadták. Bár az ellenség számos várost porig rombolt, a lakosság egy részét legyilkolta vagy elhurcolta, a kulturális élet Oroszországban nem szűnt meg. A múlt hagyományai tovább éltek, és a XIV. század végén és a XV. század elején az általános anyagi és szellemi pusztulás után beállt átmeneti csendet kulturális fellendülés követte. Ez a fellendülés együtt járt a „Kijevi Rusz” politikai és kulturális örökségének ápolásával, a nemzeti függetlenség gondolatának a feléledésével.

A rabigában sínylődő orosz nép számára a XIV. század elejétől a reménység új hajnalcsillaga jött fel. Oroszországban létrejönnek a gazdasági és politikai élet új központjai. Tver és Moszkva főségével kezdődik meg az orosz nép, az orosz föld egyesítése. A két város rivalizálásából végül is Moszkva kerül ki győztesen. A krónikákban először 1147-ben említett város földrajzi fekvése igen kedvező volt. Fontos vízi és szárazföldi kereskedelmi utak keresztelték itt egymást. Körbefogták az orosz fejedelemségek, s ez a helyzet bizonyos védettséget biztosított neki. A moszkvai fejedelmek felismerték történelmi elhivatottságukat: az egységes és erős állam megteremtését, a tatár iga szétzúzását. Ennek érdekében tudatos és célratoró politikájukkal meg is tették mindent.



*1. kép. Andrej Rubljov: Troica.  
(Moszkvai iskola, XV. század első fele)*

A moszkvai fejedelmek felvették „egész Oroszország nagyfejedelemé” címet, aki már nem „primus inter pares”, hanem a kialakuló új orosz állam egyedüli uralkodója.

Az egyházi hatalom egysége politikailag rendkívül fontos volt egész Oroszország számára. A pravoszláv egyház minden támogatást megadott Moszkva politikájának, amely a részfejedelemségek egyesítésére és a gyűlöletes tatár uralom alóli felszabadulásra irányult. Ennek demonstrálására a XIV. század elején az orosz metropolita Vlagyimirből Moszkvába helyezte át székhelyét, a „kijevi metropolita” címének megtartásával, s így a város a kovácsoló erő államnak nemcsak politikai, hanem vallási központja is lett.

Az orosz kultúra felvirágzása egybeesett az orosz föld politikai egyesítésével. A kulturális felemelkedés legjellegzetesebb vonása az államérek fokozott figyelembevétele volt. A XIV. század vége és a XV. század eleje a nemzeti önállóságért folytatott harc korszaka. Megnövekedett az érdeklődés a tatárdúlás előtti „Kijevi Rusz” kulturális öröksége iránt. A kultúra művelői támaszt kerestek a megújuláshoz, és visszanyúltak a hajdani függetlenség korszakába.

A XIV. század vége és a XV. század eleje meghatározott kulturális egységet képviselő korszak. Az egységes jelenségek felölelik Bizáncot, Oroszországot és a délszláv országokat, s ez lehetővé teszi, hogy egységes kelet-európai áramlatról beszéljünk, melyet *Lihacsov, D. Sz.* javaslata alapján leghelyesebb lenne Bizáncot, Szerbiát, Oroszországot, a Kaukázust és bizonyos mértékben Kis-Ázsiát átfogó kelet-európai prerenezánsznak nevezni, és amelynek alapjai bizonyos mértékben rokoníthatók a nyugat-európai prerenezánszal is.<sup>3</sup> Ez a mozgalom még nem kerül szembe a középkorral. A vallásos eredet itt még nem másodrendű, mint a nyugat-európai reneszánszban. A prerenezánsz a vallásos gondolkodás és a vallásos kultúra határain belül fejlődik.

A XIV–XV. században Oroszország igen szoros kapcsolatokat tartott fenn Bizánccal és a délszláv országokkal. Orosz szerzetesek élnek Bulgáriában, Szerbiában és az Athosz-hegyen épült kolostorokban, illetve számos görög, szerb és bolgár szerzetes települ át orosz városokba. A törökök balkáni előrenyomulása miatt az áttelepülési folyamat meggyorsult.

Az orosz valóság a XIV. századi és a XV. század eleji jelenségei közel álltak a délszláv országok életében fölfedezhető hasonló jelenségekhez, s ez tette lehetővé kultúráik szabad áramlását, kölcsönhatását. A keleti és déli szláv egység tudata nem csupán egy eszme volt, hanem a déli és keleti szlávok teljes, kölcsönös nyelvi, vallási, etnikai és kulturális megegyezésének az eredménye. Ezért talált termékeny talajra Oroszországban a „második délszláv hatás”-nak elnevezett szellemi áramlat.

A délszláv hatás szoros kapcsolatban volt Oroszországban egy bizánci hatással, amely közvetve (a délszlávokon keresztül) és közvetlenül érvényesült. Ezzel kapcsolatban *Lihacsov, D. Sz.* kimutatta, hogy az irodalomban a XIV–XV. századi bizánci hatás alapján véve a délszláv hatás összetevő részeként jelentkezik, a festészetben viszont a délszláv hatás csupán alkotóeleme az őt magába foglaló bizánci hatásnak.<sup>4</sup> Felfokozott érdeklődés figyelhető meg az ember érzelmi és lelkivilága iránt. Az emberi személyiség fokozatosan emancipálódik, de nem szakad el az egyháztól. A XIV. század végi és a XV. századi szerzők elsőként nyertek betekintést hőseik benső világába, érzelmeibe, de ők még nem tudták megkülönböztetni az árnyalatokat.

A XIV. század második felétől a XV. század végéig az „expresszív-emocionális” stílussal párhuzamosan megjelenik egy másik, a „pszichológiai megbékélés” stílusa, amely segít az ember belső világának, gazdag érzelmi életének az ábrázolásában, derűt és kiegyensúlyozottságot sugároz, minden egzaltáltságtól mentes, visszafojtott, tartózkodó. Az „expresszív-emocionális” stílushoz közel áll *Feofan Grek* művészete, a „pszichológiai megbékélés” stílussal pedig Andrej Rubljov neve hozható párhuzamba.

Mivel magyarázható az emberi lélek iránti felfokozott érdeklődés a XIV–XV. században? A XIV. század egyik fontos és igen érdekes irányzata a „hézükhazmus”, melynek legkiemelkedőbb teoretikusa *Grégoriosz Palamasz* (1296–1360) volt. Több mint két évtizedig élte az Athosz-hegyi aszkéták életét a világtól teljesen elzárva. Elmélete szerint az ember legfőbb célja a nemes, belső nyugalom elérése. Innen a szekta tagjainak elnevezése: hézükhaszták (latinosan: quietisták), azaz nyugvók. A némasági fogadalmat tett hézükhaszták Istennel misztikus egyesülésre törekszének az imádságban megjelenő isteni kegyelem által. Fejüket lehajtva, köldöküket szemlélve, lélegzetüket egy bizonyos ideig visszatartva imádkoztak. Palamasz szerint az ilyen imádkozással eksztatikus állapot lép föl, s részesei lehetünk az „isten fényességnek”. A szektások az önmegfigyelést hirdették, melynek célja az erkölcsi tökéletesedés: az embernek magába mélyedve le kell küzdenie szenvedéelyeit, el kell vetnie minden e világit.

3. *Lihacsov, D. Sz.* Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán. Bp., 1971. 166.

4. *Lihacsov* i. m. 39.



2. kép. Zagorszk, Troica-Szergijev kolostor, Troickij székesegyház, 1422.

Oroszországban a hézúkhazmus elsősorban az Athosz-hegyi kolostorokon keresztül hatott. Az új, misztikus irányzat központja orosz földön a Troica-Szergijev kolostor lett. Alapítója, *Szergij Radonyezsszkij* szintén „megízlelte a szótlanság isteni élvezetét”. Ebből a kolostorból került ki az új festészeti irányzat legnagyobb alakja, Andrej Rubljov.

A Szentháromság ikon a Troica-Szergijev kolostor Troickij székesegyháza (2. kép) számára készült. Rubljov festette 1408 körül „Szergij atya dicséretére”. Az angyalokra nézve megviláglik előttünk, hogy Krisztus főpapi imáját mondják, amelyben a Szentlélekről szóló gondolat összekapcsolódik az e világon gyötrődők iránt érzett bánattal:

„... . *Szent Atyám, tartsd meg őket a te nevedben,  
akiket nekem adtál, hogy egyek legyenek, mint mi!*”<sup>5</sup>

Ugyanez az eszme vezérelte Szergijt, amikor megépítette a pusztaságban a Troickij székesegyházat. Szergij Radonyezsszkij a Szentháromságnak ajánlva az általa létrehozott kolostort, nem érte be pusztá imádkozással szerzetesi magányában. Ez a kiváló hazafi nemcsak kolostorok alapítását tekintette életcéljának, hanem a feudális beháborúk megszüntetését, a fejedelemségek egyesítését. *Bölcs Jepifanyij* Radonyezsi Szent Szergijről szóló művében arról ír, hogy a Szentháromság szemlélése segítségével legyőzhetjük az e világban dúló gyűlöletes viszálykodástól való félelmet.

Miközben Oroszországban Moszkva irányításával erősödtek a központosító törekvések, az Arany Hordát a XIV. század második felében a feudális széttagoltság, katonai erejének gyengülése jellemezte. *Dmitrij Donszkoj* moszkvai nagyfejedelem elérkezettnek látta az időt, hogy a tatárok iránti engedelmesség politikájáról áttérjen a harc politi-

5. Knyigi Szvjasennoho Piszanyija Novogo Zaveta. Perepeccatano sz Szinodszkogo izdanyija. Joann 17, 11.

kájára. Ismeretes, hogy Szergij atya tevékenységének egyik legfontosabb pillanatában, amikor megáldja a harcra induló Dmitrij Donszkojt, ugyanazt az önfeláldozást állította eléje példaként, melyet Rubljov Troicájában megörökített. A harcot végül is a kulikovói ütközet döntötte el, amely 1380. szeptember 8-án zajlott le a Don jobb partján. A véres küzdelemben az oroszok megfutamították *Mamaj* kán csapatait. Bár a végleges felszabadulás csak 1480 után következett be, de a csatának mégis óriási történelmi jelentősége volt. Megmutatta, hogy a tatárokat le lehet győzni, s hozzájárult a moszkvai fejedelemség további erősödéséhez, ezáltal pedig az egységes és erős állam megteremtéséhez.

Szergij Radonyezsszkij és környezete, a kulikovói csata közvetlen résztvevői és ezek fiai voltak azok az emberek, akikkel szoros érintkezésben alakulhatott ki Rubljov világnézete. Festészeti alkotásaiból kevés maradt ránk. Munkássága főleg Moszkvával és a közelben levő városokkal és kolostorokkal állt szoros kapcsolatban. Az egykorú krónikák és irodalmi művek alapján feltehetőleg 1370 körül született. Már fiatalon belépett egy szerzetesrendbe. A Troica-Szergijev kolostorban tanulta ki az ikonfestészet művészetét. Innen átköltözött a Moszkvához közelebb eső Andronnyikov kolostorba. 1405-ben Rubljov Feofan Grekkel és a Gorogyecből való Prohor sztareccal együtt festették meg a moszkvai Kreml Blagoveszenszkij székesegyházának ikonosztázát. 1408-ban elválaszthatatlan barátjával, Danyii Csornijjal együtt készítette el a vlagyimiri Uszpenszkij székesegyház freskóit és hatalmas ikonosztázának ikonjait. Andrej Rubljov 1424–1427 között Nyikonnak, a Troica-Szergijev kolostor apátjának meghívására barátjával, Danyii Csornijjal a Troickij székesegyház freskóin és ikonjain dolgozott. Valószínűleg ebből az időből származik Rubljov életművének legtekélyesebb darabja – a Szentháromság ikon. Rubljov volt az első orosz festő, akinek művészetében erőteljesen kifejezésre jutnak a nemzeti vonások. De a nemzeti jellegzetesség nem azonos a velészületett nemzeti sajátossággal. *Muratov, P. P.* szerint nem annyira az orosz természeti típusnak a műalkotásokra való átviteléről van szó, hanem sokkal inkább az orosz ember lelkének és gondolatvilágának kifejezéséről.<sup>6</sup>

Az ikonon a művészek nem azt festették meg, amit szemükkel láttak, hanem egy bizonyos prototípust, amelyet minden ikonfestőnek figyelembe kellett vennie. A papság önmagát tartotta az ikonok igazi megalkotóinak, a festőknek csak az volt a feladatuk, hogy megvalósítsák az ő elgondolásaikat. A teológusok és egyháztörténészek szerint az ikonok tkp. egyházi dogmák, amelyek látható alakot öltöttek. Mivel a teológia dogmáinak betartása minden hívő számára kötelező, ennek megfelelően az ikonfestészetben is követni kellett a kanonizált hagyományokat. Ez az oka annak, hogy az ikonok annyira hasonlítanak egymásra. Az ikonfestők nem maguk találták ki a megfestendő témát, hanem az egyház által kidolgozott, s a gyakorlatban a tradíció által meghonosodott ikonográfiai típus alapján dolgoztak. Ezzel magyarázható, hogy egy és ugyanazon témáról festett ikonok, még ha évszázadok is választják el őket időben, olyan hasonlóak. Nem állíthatjuk természetesen, hogy az ikonfestők szolgai alázattal csak azt és csak úgy festettek, ahogyan már előttük sokan mások. Sok-sok nemzedék kollektív munkájának eredménye volt az Oroszországban meghonosodott ikonográfiai típus, melynek kidolgozásában az ikonfestők nem játszottak kisebb szerepet, mint a tudós teológusok és az egyházi írók. Az orosz ikonfestők nem másoló kézművesek voltak, akik alázatosan végrehajtották az egyházi hatalmasságok és a befolyásos megrendelők utasításait, hanem igazi művészek. Alkotó munkájuk során sajátos módon figyelembe kellett venniük a tradíciót, másfelől az ikonográfiai kánonokat, amelyek az egymást követő nemzedékek eszméit és kollektív akaratát fejezték ki. Kiindulópontként a kanonizált típusok szolgál-

6. *Muratov, P. P.* Russzkaja zsvopisz do szeregyni XVII. veka. – In: Grabar Igor. Isztorija russzkogo iszkusstva, t. VI. M., 1914. sz. 23–28.



3. kép. Troica, XVI. század vége. A. V. Morozov egykori gyűjteményéből  
(Tretyakov Képtár, Moszkva)

tak, a művészet pedig ezek interpretációjából adódott. Minden egyes ikonfestő egyénien adta vissza alkotásaiban a legendákat. Már egy kis eltérés is új értelmet, új hangzást adott a műnek. „Az ikonfestő munkája jelentős mértékben a nüanszok művészeté volt.” – jegyzi meg nagyon találóan *Alpatov, M. V.*<sup>7</sup>

A megrendelők és a kivitelezők nem egy és ugyanazon jellemző és lényegi vonásokat állapítottak meg egy adott kompozíció esetében. Arról van szó, hogy az ószövetségi Szentháromság ikonográfiai szűzsége egyszerre irodalmi elbeszélő és dogmatikus jellegű is. Ha a művész a Szentháromságot a többi bibliai témájú ábrázolások ciklusába sorolta be, akkor történelmi elbeszélő jelleget kölcsönzött neki, amely megfelelt a Teremtés Könyvében foglaltaknak. Ha azonban az volt a megoldandó feladat, hogy a Szentháromság elvont, dogmatikus meghatározását plasztikus formában ábrázolja, akkor megszabadította a műalkotást a mondanivaló kifejtését gátló hétköznapi részletektől, illetve ezek számát a minimálisra redukálta.

7. *Alpatov, M. V.* Drevnyerusszkaja ikonopisz. M., 1978. sz. 20.

A művészetben el kell határolni egymástól az illusztratív és művészi témát. Az alkotó elfogadhatja ugyan a kívülről jövő illusztratív témát, de a befogadás folyamatában ezt szabadon értelmezheti mint művészi témát, mert egy és ugyanazon illusztratív feladat keretein belül rengeteg és sokféle művészi motívumot találhat. Az orosz ikonfestő viszonyulása a témához számunkra gyakran nem tűnik eléggé egyéninek. Valójában az individualizálás nincs kizárva az ikonfestészet lehetőségei közül, de sokkal árnyaltabban valósul meg, mint a többi művészeti ágban, ezért a felszínes szemlélő figyelmét ezek a vonások legtöbbször elkerülik. Az orosz művész beleviszi teljes lelkét a téma hagyományos értelmezésébe, s nagyon is egyéni tud lenni a kompozícióban, a színekben és vonalakban.

A Szentháromság ikonográfiai ábrázolásának témája azon a bibliai elbeszélésen alapszik, hogy a százéves élemedett korú Ábrahámnak és Sárának Mamré tölgyesében egyszer megjelent három angyal és megjövendölte, hogy Sára fiút fog szülni. A teológiai értelmezések szerint, amelyek az ószövetségi történeteket igyekeztek összekapcsolni az újszövetségekkel, ezek az angyalok a Szentháromság három személyének tekintendők.

Amikor a bizánci és orosz ikonfestők az ószövetségi Szentháromságot ábrázolták, az istenség megjelenését Ábrahámnak és Sárának teljes részletességgel adták elő. Megfestették Ábrahámot és Sárát, a fát, a házat és a sziklát. A művészek előszeretettel ábrázolták, hogyan ültette le Ábrahám az angyalokat a hatalmas tölgyfa árnyékában, hogyan szúrta le parancsára egy „gyenge kövér borjút”, hogyan vendégelte meg aztán Sára az angyalokat, s közben azt találgatta, mi célja jövetelüknek (3. kép).

Az ószövetségi Szentháromság ábrázolása elsősorban elbeszélés, az ebből fakadó hármas törvény (hely, idő, cselekmény) szerint felépítve. A Szentháromságot ábrázoló ikonokat gyakran nem egyszerűen „Szentháromság”-nak nevezték, hanem „Ábrahám vendégszeretete”-nek, meghatározva ezzel az irodalmi forrást, amelyből a történetet kölcsönözték. *Vzdornov, G. I.* véleménye szerint háromnál nem kevesebb önálló ábrázolástípust lehet megkülönböztetni: „Ábrahámnak megjelenik a Szentháromság”, „Ábrahám vendégszeretete”, és a dogma szimbolikus megfestéséhez vonzó „Szentháromság”, Ábrahám és Sára megjelenítése nélkül, sőt olykor még a palota, a tölgyes és a szikla ismertető jegyei sem jelennek meg a festményeken.<sup>8</sup>

Rubljov Troicája abban különbözik a korábban festett, hasonló témájú ikonoktól, hogy az ő ábrázolásán nincs jelen Ábrahám és Sára. Rubljov előtt is születtek ilyen megoldások, viszont ő volt az első, aki tudatosan nem festette meg a házaspárt, ugyanis más alapon értelmezte az ószövetségi történetet. Mély filozófiai mondanivalót fogalmazott meg az ikonján: a Szentháromság három személyének oszthatatlanságát. Feltételezhető, hogy Rubljovot, amikor a korábbi ikonográfiai ábrázolásoktól annyira eltérő Troicát festette, konkrét elképzelések vezérelték. Ennek megvilágításához fel kell elevenítenünk a Szentháromságról szóló dogmatikus tanok sorsát. A dogma szerint a Szentháromság egy és ugyanazon isteni természet három személyben. Mivel ezt logikailag nem támasztották alá, különbözőképpen kezdték értelmezni. Egyesek úgy magyarázták a Szentháromságot, hogy ez az Atya, Fiú és a Szentlélek, mások úgy, hogy ez Isten és két angyal. A XIV–XV. században Oroszországban elszaporodtak az eretnekmozgalmak, melyek problémakörében megtalálható volt a Szentháromságról szóló dogma is.

A novgorodi eretnekek úgy vélték, hogy a „szent és egylényegű” Szentháromságot „nem illik” ikonokon ábrázolni, mert Ábrahám nem a Szentháromságot látta, hanem Istent és két angyalt. Mások egyenesen tagadták az isteni természet három személyét. A szentháromságtagadó mozgalmakkal az egyház hevesen szembeszállt. Vannak erről tanúskodó irodalmi alkotások, de tudunk az eretnekek megbüntetéséről is. Elméletileg a művészet területén is feltételezhetünk analóg intézkedéseket. Ez a feltevés *Vzdornov,*

8. *Vzdornov, G. I.* Troica Andreja Rubljova. Antologia. M., 1981. sz. 134.



G. I. megállapítása szerint azért is helytálló, mert Rubljovig a Szentháromságról az a nézet volt érvényes, hogy Ábrahám Istent (Krisztus alakjában) és két angyalt látott vendégül.<sup>9</sup> Krisztust egyébként a középső angyal személyesítette meg az ikonokon, s ezt még külön ki is hangsúlyozták. A középső angyalt szélesen szétterülő szárnyakkal ábrázolták, a feje fölött kereszt alakú nimbusz volt látható, kezében papirusztekercset tartott, illetve alakját a másik két társához képest jelentős mértékben felnagyították.

Feltétlenül csatlakoznunk kell *Onasch, K.* professzor nézetéhez, aki hűen mutat rá, hogy az eretnekekkel szemben alkalmazott sokszor igen szigorú rendszabályoktól eltérően Rubljov ikonján az antitrinitárius eretnekekkel szembeni harc igen sajátos formáját látjuk. Rubljov a művészet nyelvén szól a szemlélő értelméhez, s nem erőszakkal, nem toladódoan akarja leküzdeni a Szentháromságot tagadókat, hanem szelíden el akarja vezetni őket az ikon dogmájának megértéséhez.<sup>10</sup>

Rubljov kompozíciója egy láthatatlan, képzeletbeli körön van elhelyezve. Ez a kör a kompozíció általános alapgondolatának nem passzív eleme, a korábbi bizánci és orosz művészek próbálkozásainak nem sablonos átvétele, hanem mint a mű legfőbb mozzanata maga alá rendeli a kompozíció minden elemét. A Szentháromság ábrázolásának ilyen kompozíciója nem minden előzmény nélküli. Fellelhető a panagiákon (medalion Krisztus vagy Szűz Mária képmásával, amelyet a pravoszlávoknál a főrendű papok viselnek a nyakukban a mellkereszt mellett), illetve a liturgikus rendeltetésű edények fenékrésznél. Ezekben az esetekben a kompozíciót a tárgynak az alakja határozta meg. Rubljov viszont tudatosan alkalmazta a kört.

Bár Andrej Rubljov műve döntő hatást gyakorolt a körkompozíció további sorsára, s Troicáját a későbbiekben számos alkotás utánozta, a szóban forgó típus mégsem volt kizárólagos. Létezett Rubljov előtt Bizáncban és Oroszországban egy vertikális felépítésű ábrázolás is, amelyen a középső angyal különösen kiemelkedett a kompozícióból, s a többi fölé magasodott. A korszak dogmatikus gondolkodása valószínűleg negatívan viszonyult az ilyen felépítésű alkotásokhoz, mert eretnekségnek tartotta azt a fel fogást, hogy Ábrahámnak nem a Szentháromság jelent meg, hanem az Úr két angyal kíséretében. Ennek következtében a vertikális ábrázolásmód fokozatosan visszaszorult. Bár a középső angyal Rubljov ikonján is társai fölé magasodik, mégsem uralkodik rajtuk. Méretüket tekintve egyformák.

*Alpatov, M. V.* összehasonlította a Szentháromság Nyugaton és Keleten készült ábrázolásait, s arra a következtetésre jutott, hogy Nyugaton az uralkodó stílus az izokéfalia (valamennyi alak feje az elfoglalt testhelyzetre való tekintet nélkül egyenlő magasságban van), Keleten pedig a gúla alakú szerkesztés vagy a körforma.<sup>11</sup>

Másképp közelíti meg ezt a problémát *Malickij, N. V.* Szerinte a Szentháromságot megformáló alkotások kompozíciós variánsai nem elsősorban esztétikai alapokon nyugszanak, hanem sokkal inkább ideológiai meghatározottságúak. A Rubljov által alkalmazott szerkezeti megoldás azzal magyarázható, hogy az ő értelmezése szerint az ószövetségi történetben Ábrahámnak nem Isten jelent meg és két angyal, hanem a Szentháromság három egylényegű személye.<sup>12</sup>

*Dante* az Isteni Színháték harmadik részének (Paradicsom) befejező soraiban, csaknem száz évvel megelőzve Rubljovot, megpróbálta elmesélni, milyennek látta a

9. *Vzdornov* i. m. 11.

10. *Onasch, K.* Andrej Rubljov. Byzantinische Erbe in russischer Gestalt (ketzergeschichtliche Hintergründe der Dreieinigkeitsikone Rublevs). In: Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958. München, 1960. S. 427–429.

11. *Alpatov, M. V.* Andrej Rubljov. Okolo 1370–1430. M., 1972. sz. 98–124.

12. *Malickij, N. V.* K isztorii kompozicii vethozavetnoj Troici – „Seminarium Kondakovianum”, II. Prague, 1928. sz. 33–43.

Szentháromságot. A „három kör” a Szentháromság egységének és részkülönbözőségének a megjelenítése:

„ . . . a fényűrű mögé, a tiszta mélybe  
három kör áradt, élesen kiválván,  
háromszín és egy átmérőjű térbe”.<sup>13</sup>

Rubljev Troicájában a körtéma mély filozófiai értelmet kap. Ikonja nem kerek formájú, de a láthatatlan kör jelenléte különösen hatásos. Az angyalok kontúrjaiból alig sejthetően előlépő kör átöleli, magába zárja az égi jövevényeket, és így látható módon erősíti meg, hogy a három lény, nem lépve fel önállóan, egy oszthatatlan egésszé tud összeolvadni. A kör itt az egység és nyugalom kifejezője, az ég, a fény és az istenség hagyományos szimbóluma.

Rubljev a köralapra felépített kompozíciót, hogy a figyelem még inkább összpontosuljon rajta, bekeretezte egy képzeletbeli oktaéderbe. A nyolcszög az örökkévalóságot jelképezi, mert a nyolcas szám a középkori fogalmak szerint az öröklétet jelenti. Innen ered a keresztelő medence oktaéder alakja is. Az oktaédert alul a taburettek és a lábzsámolyok, felül az architektonikus részletek és a dombhát zárnak le.

A Troica általános struktúrája a szimmetria törvényei alapján van megszerkesztve. A kompozíció bal oldala megismétli a jobb oldalt. Szólni kell az ikon felépítésének építészeti jellegzetességéről is. A Troica alsó részén a szimmetria szigorúan megvalósul. Pontosan megismétlődik a jobb és a bal oldalon a vánkos, a taburett és az angyalok lába. A kezek már egy kissé megbontják a szimmetriát, ami még viszonylagosabb lesz a szárnyak és fejek esetében, és végleg eltűnik az ikon felső részén. A szimmetriát, mivel mindig elnehezíti a formát, Rubljev mint stabil bázist bevitte a kompozíció alsó részébe. Az ábrázolás elemei annál inkább eltérnek a szimmetriától, minél magasabban vannak, „könnyebbé” téve a struktúrát. Az építészetben alkalmazott módszer átvitele a festészetbe Rubljev kifinomult architektonikus érzékét bizonyítja.

A külső kör mellett egy belső is észrevehetünk, amelyet a bal oldali angyal bal karja, illetve a jobb oldali angyal jobb karja alkot. Rubljev, hogy a kompozíció ne legyen merev, megbontotta a körvonal ritmusát az öltözetek szögletes vonalaival, illetve a vándorbotok és a háttérben levő épület egyenes és ferde vonalaival. A középső angyal balra hajló fejevonala, a fa és a dombhát ugyancsak kellemesen oldják fel a körvonalat és a merev szimmetriát.

Felfedezhetjük az ikonon a ritmikus párhuzamot is. Az asztalon álló kehely vonalai megismétlik a szélső angyalok lábajzatai által alkotott alakzatot.

Minden kutató egyetért abban, hogy Rubljev ikonján a Szentháromság három személye látható. Hatalmas nézetkülönbségek uralkodnak azonban a téren, hogy melyik angyal melyik személyt jelképezi. Egyesek a középső angyalban vélik fölfedezni az Atyát. Elfogadhatóbb az az álláspont, hogy az angyalok elhelyezési sorrendje az ikonon (balról jobbra haladva) a hitvallásban foglaltaknak felel meg:

„Hiszek egy Istenben,  
mindenható Atyában  
.....  
Isten egy szülött Fiában,  
.....  
És a Szentlélekben . . .”

Ha figyelmesen végigolvassuk a Hiszekegy szövegét, rögtön szembeötlik, hogy a kép kompozíciójának ugyanaz az alapgondolata, mint a hitvallásnak. A Szentháromság első személyének teljes leírhatatlansága a Hiszekegyben is nagyon röviden nyer megfogalmazást. Az ikonon az első, a bal oldali angyal háromnegyedrészt fordul felénk, ruhá-

13. Dante, *Alighieri*; Isteni Színjáték. Bp., Magyar Helikon. 1965. 508. Fordította: Babits Mihály.

jának színe nagyon halvány, szinte átlátszó. Világoskék khitont és halvány rózsaszínű köpenyt visel, barna és kékeszöld beütésekkel.

A Szentháromság második személyénél, a Fiúnál a Hiszekegy szövege a legtovább időzik, hiszen a legtöbbet róla tudunk, mert a Biblia szerint megtestesült, látni engedte magát. A középső angyal ezért szemben van velünk, a legteljesebben mutatja magát. Ruhájának színe tiszta és határozott. Öltözéke a megtestesült Fiú attribútuma: biborvörös khiton és sötétkék köpeny. Ez fejezi ki Krisztus két természetét, aki egyszerre Isten és ember. A kék jelképezi a mennyet, az istenséget, tehát a Fiú a mennyei térség színébe öltözött. A bíborszín a bizánci színszimbolika szerint a felkent uralkodó, az erő és a hatalom jelképe. A középső angyal vállát aranyos omofóron díszíti, utalva ezzel „Krisztus papságá”-ra, azaz közvetítő szerepére az Atyaisten és az emberek között. A középső angyal mögött egy fa emelkedik, gyökerei a földbe kapaszkodnak, ágai az ég felé nyúlnak. Nem annyira Mamré tölgyfája ez, hanem a kereszt fája, ami Krisztus által az örökkévalóság, az élet fájává válik.

A Szentlélekről szólva a Hiszekegy ismét szüksézává válik, hiszen keveset tudunk róla, tevékenysége mindig titokban folyik és misztikus, ezért az ikonon az angyal ismét csak háromnegyedrész fordul felénk. Köpenyének alapszíne a zöld, ami az ereje teljében levő ifjúságot, az életnedvet fejezi ki. A Szentlélek azon tulajdonságaira utal, amelyek mindent növekedésben, létezésben tartanak, megújítanak és új életre keltenek. A három angyal köre befejeződik, s egyben kinyílik az asztalra helyezett kehely felé. Az áldozati asztalon levő kehely eucharisztikus szimbólum. Benne annak a borjúnak a feje látható, amellyel Ábrahám megvendégelte az angyalokat. Az egyház értelmezésében a borjú az újszövetségi áldozat prototípusa. Isten saját Fiát, az Isten Bárányát adta oda az emberek üdvözítéséért. Ebből következik, hogy az ószövetségi borjú az újszövetségi kenyéráldozat előábrázolása. Az eucharisztikus Kenyér = Krisztus Teste: „Vegyétek, egyétek, ez az én Testem, mely érettetek megtöretik a bűnök bocsánatára”.

Az ikonon két angyal ki nem mondott, de általunk elképzelt beszélgetése folyik. Az Atya a Fiúhoz fordul és rámutat az engesztelő áldozat szükségességére. Ez azt jelenti, hogy az Atya leküldi Fiát a szenvedés és halál földi missziójának teljesítésére, abból a célból, hogy megmentsen az embereket az örök haláltól. A Fiú egyetért az Atyával és beleegyezőleg válaszol. Az asztal világos színén jól kivehető a harmadik angyal keze, de ő nem áldja meg a kelyhet és nem vesz részt a beszélgetésben. A Szentlélek mint „Vigasztaló” van jelen, az ő ihletésére megy végbe a szeretetáldozat. Ő a soha meg nem haló kezdet, az eljövendő feltámadás szimbóluma.

Az áldásadási gesztus a régi Görögországban szónoki gesztus volt. A hellenisztikus művészetben azt jelentette, hogy a gesztikulálók így beszélgetnek egymással. Ez az egyezményes jel átmege Bizánc művészetébe, onnan pedig az oroszba is.

Rubljov a középső angyalra, valamint az eucharisztikus kehelyre, amely az ábrázolás eszmei középpontja, külön is fel akarta hívni a néző figyelmét, ezért a kelyhet és a rá mutató kezét az ikon középpontjától kissé lent, jobbra helyezte el, a középső angyal fejét pedig a kompozíció függőleges tengelyétől kissé balra festette meg. A többalakos kompozícióban az ellentétes gesztus túllép az egyén testén. Az a funkciója, hogy egyesítsen néhány személyt egy teljes egésszé. Így pl. a középső angyal gesztusa összekötő láncszem a két szélső angyal és közte. Teste jobbra, feje pedig balra hajlik. A két oldalra hajló alak felépítésének alapjául a spirálforma szolgál, s mint kompozíciós tengely sikeresen foglalja egységbe mindhárom személyt.

A Szentháromságot ábrázolva, mely egylényegű és oszthatatlan, nincs se kezdete, se vége, végtelen és örök. Rubljov a kompozíció meghatározó jegyének a könnyű, légyes mozdulatot választotta. Az angyalok testtartása, sokjelentésű gesztusaik, meghajlásuk olyan benyomást keltenek, mintha itt valamilyen polifón hangzás lenne. A különböző regiszterű dallamok egy melódiává olvadnak össze. A lassan hullámzó ritmus

emelkedett szótlanság hangulatát hozza létre. Az angyalok nem néznek sem egymásra, sem az őket szemlélő emberre, hanem szótlánul magukba mélyednek. A beszélgetés olyan fajtájának lehetünk tanúi, amelyben nincs hely a szavak számára. Itt mindent érzésekkel, intuícióval, a ki nem mondott gondolatokba való beleérzéssel értünk meg. Az angyalok kézmozdulatát, amellyel súlytalan vándorbotjukat tartják, érzékelhető anyagtalanság jellemzi. A vándorbotok a Szentháromság egyik személyének eljövendő földi vándorlására utalnak. Az angyalok karcsú alakja mintha lebegne, alig-alig támaszkodnak a zsámolyra és a taburettekre. Ebben az egészben mintha az a lelkiállapot fejeződne ki, hogy az ember nem kapaszkodik semmi földi dologba, lemond a mulandó világ dolgairól.

Az égi lények étele szimbolikus, táplálékuk a szeretet, ami a lélek elragadtatása. Az „Élet Kenyerét” eszik, Krisztus Testéből részesülnek. Meghívás ez a misztikus Vacsorára, a „mennyei bankettre”.

Rubljev újat tudott hozni a kolorisztika területén is. Megteremtette az orosz festészetben a színek harmóniáját. Zseniálisan hangolta össze a friss, „csilingelő” színeket. Régen a Troica tónusai sokkal élénkebbek voltak, de az idő koptatott erejükből. Ennek ellenére hatásukat mégsem tudta megtörni. Az aranyárga szín nagymértékű felhasználása, mely az ikonfestészeti terminológiában a „fényt” jelentette, az istenség szimbóluma volt, az ikonnak halk ragyogást, emelkedettséget, a földöntúli szépség jellegét kölcsönzi. Nem kevésbé fontos az azúrkék háromszori megisméltése az angyalok ruházatan, s ez világosan utal égi származásukra. Rubljev kerülte a harsogó színeket, mert akadályozták volna az angyalokat átható „világos, csöndes bánat” kifejezését. A színek váltakozásában csodálatos módon fejeződik ki a zeneiség, ami az általánosítás olyan csúcspontjairól beszél, ahol a színek egybeolvadnak a hangokkal, ahol már képtelenek vagyunk megkülönböztetni a színekombinációt a hangfűzéstől, ahol a zenei elemek átcsapnak a színek és a forma világába.

Rubljev Troicája az ún. „fordított perspektíva” rendszerében készült. Az európai képzőművészetben, fogalmazza meg *Uspenszkij, B. A.*, a reneszánsz óta külső nézőpont fűzi a művészt az ábrázoláshoz. A középkori művészetben az alkotó az ábrázolt világon belülre helyezi magát, a dolgokat közvetlen környezeteként látja. Ezekben a képeken gyakran belső fényforrást találunk. A Troicán ábrázolt tárgyakat és az angyalokat a különböző belső fényforrások hol balról, hol jobbról érik, vagy egy kissé fentről.<sup>14</sup> Rubljev régi bizánci festészeti alapelvet vett át művészetébe.

A középkori embernek a Biblia mindennapi kenyere volt. Papok, szerzetesek olvasták, királyoknak és főuraknak felolvasták. Az egyszerű népnek, az írástudatlanok számára a Biblia történeteit a templomok falán és ikonokon festették meg. Ez a „szegények Bibliája”, a Biblia pauperum. Az ikon nem kép. Az ikonokat hódolattal megcsókolják, gyógyulást remélnék tőlük. Részt vesznek az egyházi szertartásokban, s néhányról azt tartotta a néphit, hogy nem földi kéz alkotta őket. A nép ezeket csodatevő erővel ruházta fel. Csodálatos megjelenésüket a földön az évkönyvekben a legfontosabb események mellé jegyezték be.

Az ikonokat nem foglalták (kép)keretbe, mint a festményeket. A keret hiánya arra utal, hogy az ikont előfordulási helyén reálisan létező tárgyként fogták fel. A fantasztikus elbeszélésekben, amikor a képen ábrázolt alak megelevenedik, úgy mászik át a képkereten, mint valami ajtón. Ha egy ikon kel életre, mintha élőlény lenne, elhagyja helyét, illetve valamilyen irányba fordul.

Új volt Rubljev művészetében, hogy ikonjai nem parancsoló módon hatnak a szemlélőre. Alkotásainak világos felépítése nem túrt meg semmi esetlegeset, ami a néző figyelmét elvonhatná, lelki nyugalmát megzavarhatná. Angyalai magukba mélyednek,

14. *Uspenszkij, B. A.* A kompozíció poetikája. Bp., 1984. 222–225.

nem néznek sem egymásra, sem az őket szemlélőre, nem társalognak közvetlenül az előttük álló emberrel. Azt akarják, hogy a néző tudatának és akaratának teljében legyen. Rubljov Troicájának szemlélése békességet, megnyugvást és harmóniát hoz létre az ember lelkében. Ez a szemlélődő hajlam minden bizonnyal kapcsolatos az önelmélyedésről és az istenség megfigyeléséről szóló hézükhaszta tanításokkal. Ebben a magányos szemlélődésben nem találjuk meg az istenség előtti félelmet.

Több évezreden át az emberiség tökéletesség utáni vágyakozását az emberhez hasonló szárnyas lényekben testesítette meg. A kereszténység művészetében az angyalok anyagtalan, légies erők. Sok jelentés hordozói lehetnek: örök, hírnökök, harcosok, aszkéták. A Troica angyalai „gondolati teremtmények”. Rubljov angyalainak arca mentes a mulandó élet vonásaitól, s az emberiség szimbólumává lépnek elő. A művész elgondolása alapján a Szentháromság három személye nem azért jött a földre, hogy megjósolja Ábrahámnak fia születését, hanem hogy bemutassa az emberiségnek a testvéri egyetértés és önfeláldozás példáját.

Rubljov „Szergij dicséretére” a Troica-Szergijev kolostor fontos helyi ikonját festette meg, amely nem elsősorban a bibliai esemény ábrázolása, hanem a kereszténység fő dogmájának közvetlen megtestesülése. Ennél nagyobb feladatot vallásos művész nem tűzhet ki maga elé.

A Troica összetett szimbólum, több jelentést tartalmaz. A betű szerinti – Ábrahám vendégszeretete; a prófétai – Krisztus kinszenvedéseinek prototípusa; a morális – felhívás a testvéri egyesülésre; s végül van egy analogikus jelentése is – a dolgok igazi lényegének feltárása. Rubljovot a Troica festése közben valószínűleg az a szívbéli gondolat hatotta át, hogy szükség van a szeretetre, s ez olyan szövetség, amely az egymás iránti bizalmon alapszik. A Troica az emberiség álma a tökéletes világról, az egyetértésről, szeretetről és a barátságról.

A régi időkben az ikonokat többször is átfestették, illetve lenolajból speciális módszerrel készített védőréteggel vonták be. A firnisz óvta az ikont a mechanikus sérülésektől, a színeknek pedig intenzívebb tónust adott, de volt egy nagy hátránya is. Az idő múltával egyre sötétebb lett, míg végül az alatta levő alkotásból nem lehetett semmit se látni. Ez a sors érte a Troicát is közel 170 évvel megfestése után, ezért a még látható kontúrok alapján átfestették. Többször is. A XVI–XVIII. század folyamán a kor szokásának megfelelően a leghíresebb ikonokat drágakövekből, aranyból és ezüsből készült ékes ötvös borítóval (oklád) fedték be. Mindez azt jelenti, hogy a XX. század elejére Rubljov remekművéből nem maradt más, mint a régmúlt lelkesült visszaemlékezései. 1918-ban a restauráció folyamán eltávolították az ikonról az ötvös borítót, és csak ettől az időtől néz ki a Troica úgy, hogy megközelíti az eredetit. Hangsúlyozni kell, hogy csak megközelíti az eredetit, nem pedig „eredeti”. Az eltelt több mint öt és fél évszázad alatt a Troica erősen megrongálódott: megsemmisült az aranszínű háttér, a feliratok, helyenként repedések keletkeztek rajta, a régi kontúrok alapján újrafestették a fát, kissé megváltoztatták az angyalok fejének állását. Mindettől eltekintve a Troica a mai állapotában is az egyik legsodálatosabb orosz ikon.

Rubljov élete utolsó éveit az Andronnyikov kolostorban töltötte. Itt halt meg 1430. január 29-én, s itt is temették el. Nevét a nép legendákkal övezte. Művei a legnagyobb példaképpé váltak a következő generációk szemében. Ezt a véleményt kanonizálta az 1551-ben összehívott Sztoglav-gyűlés (az általa létrehozott százfejezetű törvénygyűteményről elnevezve), mely azt a határozatot hozta, hogy az ikonfestőknek úgy kell festeniük, ahogy „a görög ikonfestők festettek és ahogy Andrej Rubljov és már híres ikonfestő festett”.<sup>15</sup> Rubljovot a pravoszláv egyház szentként tiszteli. A Troica 1929-től a Tretyakov Képtárban látható.

15. Sztoglav. Szankt-Petyerburg, 1863. sz. 128.

## DIE BOTSCHAFT EINER IKONE AUS DEM 15. JAHRHUNDERT AN DEN HEUTIGEN MENSCHEN

(Auszug)

Zum tausendjährigen Jubiläum der Christianisierung Rußlands (988–1988) wendet sich die Aufmerksamkeit wieder den bedeutendsten Werken der russischen geistigen Kultur zu. Der Name Andrej Rubljov ist zum Symbol der russischen Kunst des Mittelalters geworden und die Troica ist eine der wundervollsten Schöpfungen dieser Kultur. Von den Chroniken werden auch die Schicksale seiner Ikonen erwähnt. Auf der von Iwan dem Schrecklichen 1551 nach Moskau einberufenen Kirchensynode (Stoglaw) wurde Andrej Rubljov für jeden Ikonenmaler als Vorbild hingestellt, in dem Sinne, daß „die Maler die Ikonen nach den alten Vorbildern malen sollen, so wie diese die griechischen Maler gemalt haben und wie sie Andrej Rubljov gemalt hat“.

Zur Troica fühlten und fühlen sich wegen ihrer wundervollen Vielschichtigkeit nicht nur die gebildeten Theologen und die einfachen Gläubigen hingezogen, sondern auch solche Menschen, die dem Glauben fernstehen. Die Ikone enthält auch eine Botschaft an die Menschen des 20. Jahrhunderts, aber bei oberflächlicher Prüfung bleibt ihre auch heute noch gültige Aussage verborgen. Zu deren Dekodierung muß man sich mit dem geschichtlichen, politischen und ideologischen Hintergrund der Entstehung der Ikone vertraut machen.

Die Ikone der Heiligen Dreieinigkeit arbeitet ein Thema des Glaubens auf, eine Legende des Alten Testaments: Gott erscheint Abraham im Eichenwald von Mamre in der Gestalt dreier Engel. Die drei Ankömmlinge sind darum erschienen, um eine wichtige Botschaft zu verkünden; diese Botschaft – das ist das Bündnis zwischen Gott und den Menschen.

Die heilige Dreieinigkeit Rubljovs kann aber nicht nur auf theologische Theorien beschränkt werden. Die traditionelle Darstellung wurde von mit den das Zeitalter des Ikonenmalers beschäftigenden Ideen erfüllt. Die Troica wurde „zu Ehren Vater Sergejs“, des Begründers des ersten Klosters der Heiligen Dreieinigkeit geschaffen. Der heilige Sergej Radoneschskij stellte genau dieselbe Selbstaufopferung für Dmitrij Donskoj und sein Heer, die gegen die Tataren in den Kampf zogen, als Beispiel hin, die Rubljov auf der Ikone der heiligen Dreieinigkeit verewigt hat. Vater Sergej hat die Troizkij-Kirche bauen lassen, um „in Anbetracht der heiligen Dreieinigkeit das Grauen der in dieser Welt wütenden verhaßten Entzweiung zu besiegen“. Diese Schöpfung kirchlicher Bestimmung gibt auf diese Weise Antwort auf eine damals sehr wichtige Frage der russischen Geschichte – durch die freundschaftliche Verbundenheit und das Bestreben zur Einheit kann die russische Erde endgültig vom verhaßten Joch der Tataren befreit werden.

Aber der Grundgedanke und die Bedeutung Rubljovs Heiliger Dreieinigkeit sind viel umfangreicher. darauf weist Valerij Sergejev, berühmter sowjetischer Kunstgeschichtler hin: „Mit genialer Vollkommenheit hat er formuliert, daß die Liebe und die Einheit heilig sind, daß das die Grundlage für das ganze Dasein ist, das ist die vom Bösen nicht verzerrte Grundidee des Lebens“.

Andrej Rubljov wird von der Prawoslawischen Kirche als Heiliger verehrt, obwohl seine Kanonisierung erst 1988, zum tausendsten Jubiläum der Christianisierung erfolgte. Seine Ikone der Heiligen Dreieinigkeit ist seit 1929 in der Tretjakow Galerie zu sehen.

*György Orosz*