

УДК 1(091)

## СЕМАНТИКА КАТЕГОРИЙ «СУЩНОСТЬ» И «ЭНЕРГИЯ» В БОГОСЛОВИИ СВТ. ГРИГОРИЯ ПАЛАМЫ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ВИЗАНТИЙСКОЙ И РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ

*Козарезова О.О.*

*Московский Педагогический государственный университет, Российский Православный университет им. Св. Иоанна Богослова, г. Москва, Российская Федерация.*

*Email:koz.helga@gmail.com*

В статье рассматривается влияние учения свт. Григория Паламы о сущности и энергии на византийское и русское искусство 14-15 веков, где основной доминантой становится свет и цвет. Здесь нашла свое выражение концепция, содержащаяся в исихазме: Бог непознаваем в Своей сущности, но Он открывает Себя посредством божественных энергий, изливаемых Им в мир. Отсюда, для исихастской практики большое значение имеет созерцание нетварного Фаворского Света – через этот свет, подвижник входит в общение с Непостижимым Богом. Исполняясь этим Светом, он приобщается божественной жизни, становится ее причастником. Учение свт. Григория Паламы о нетварном Фаворском Свете находит свое отражение в иконописи – меняется не только иконография, характерной чертой которой становится психологизм, особое молитвенное настроение, но и художественные приемы, в которых свет становится доминирующей составляющей. У разных иконописцев это богословие света проявляется по-разному: если в византийском искусстве свет проявляется в насыщенности красок, сияние которых напоминает блеск драгоценных камней, то в русском искусстве интенсивность света достигается при помощи белильных штрихов, пробелов, движков – так у Феофана Грека присутствует только охра и белила, у преп. Андрея Рублева особую звучность приобретает голубой цвет, у Дионисия – розово-золотистый. Но, несмотря на различие художественной манеры письма, творчество этих художников отличает особая философичность, основной характеристикой их творчества становится созерцательность, аскетизм, молитвенная самоуглубленность, связанная с исихастской практикой умной молитвы.

**Ключевые слова:** исихазм, учение о сущности и энергии, умная молитва, богословие света, византийская и русская иконография.

Статья посвящена анализу категорий сущности, энергии и ипостаси свт. Григория Паламы в контексте интеллектуальной культуры поздневизантийского и русского исихазма.

Актуальность темы исследования определяется значительной ролью философии и богословия исихазма в истории средневековой культуры. Так, эстетика исихазма не только оказала существенное влияние на формирование византийской иконографии, но и определила вектор ее дальнейшего развития. Возникшая в XIV веке полемика о природе Фаворского Света, которая напрямую касалась троического догмата, нашла свое отражение в искусстве, где свет как символ божественной энергии приобретает особое смысловое значение. Богословие света в

учении исихазма дало импульс новому, духовному «ренессансу» с его аскетической направленностью, сосредоточенностью на молитвенном созерцании и нашло свое непосредственное отражение не только в византийском, но и русском искусстве: в творчестве Феофана Грека, преп. Андрея Рублева, Дионисия и др.

Среди огромного количества искусствоведческих исследований, посвященных влиянию исихазма на византийскую и русскую культуру, большинство касались преимущественно искусствоведческого анализа византийской и русской иконы. Вместе с тем мы сталкиваемся с тем, что еще недостаточно работ, в которых бы осуществлялся всесторонний культурологический и философско-богословский анализ иконописного образа в интеллектуальной культуре византийского и русского исихазма. Недостаточно также работ, посвященных непосредственно анализу богословских категорий сущности, энергии, ипостаси в византийской и русской иконописи XIV-XV вв.

Цель исследования: показать влияние тринитарного богословия исихазма, его учения о сущности, энергии и ипостаси на иконографию в сакральном искусстве Византии и Древней Руси, показать ее связь с культурным контекстом эпохи.

В связи с поставленной целью необходимо выполнить следующие задачи:

1. Выявить специфику учения исихазма о сущности, энергии и ипостаси, показать его влияние на богословие света в иконописи исихазма.

2. На материале памятников восточно-христианского искусства показать особенности иконографии «Троицы», проследить ее связь с общекультурным контекстом эпохи: в частности, с философско-богословскими направлениями византийской мысли.

Паламитские споры явились знаменательной вехой в истории византийской культуры: это было время так называемого «Палеологовского ренессанса», охарактеризовавшегося не только подъемом искусства, но и интеллектуальной культуры в целом. Здесь столкнулись два направления: гуманизм и исихазм. Главным представителем первого направления был Варлаам Калабрийский, а второго – свт. Григорий Палама. Их спор о пути богопознания касался таких фундаментальных категорий как «сущность» и «энергия». Уточнение этих формулировок было крайне важным не только в связи с необходимостью защиты православного вероучения в полемике с латинским Западом, но также и в связи с разгоревшейся полемикой относительно практики умной молитвы. В это время также окончательно кристаллизуется богословская составляющая в искусстве, получившая название «богословия в красках», поскольку основными доминантами его становятся свет и цвет.

Характерная черта богословия свт. Григория Паламы состояла в том, что в вопросе о путях богопознания он отстаивал тезис о различии в Боге не только категорий сущности и ипостаси, что было уже подробно рассмотрено в ходе триадологических споров IV-го века, но и сущности и энергии. Учение свт. Григория Паламы о божественной энергии было связано с вопросом о природе Фаворского Света: является ли он нетварным или же имеет тварную природу.

Пolemика началась с критики Варлаамом практики умного делания, с которой он познакомился на Афоне, спор перешел в область рассуждений о возможности

богообщения вообще, где на первое место выступил вопрос о соотношении божественной сущности и энергии.

Выступив в защиту священо безмолвствующих – исихастов, свт. Григорий Палама утверждал, что Бог, будучи непознаваемым по сущности, открывается нам непосредственно в своих энергиях [1, С. 13]. Святителем не отрицалась трансцендентность Божества. Вместе с тем, будучи сокрытым от мира, Бог не является самозамкнутой монадой – Он раскрывает Себя через благодатное действие. Условием этого мистического богопознания является причастность человека божественным энергиям [2, С. 54].

Защищая метод умного делания, свт. Григорий Палама отмечает, что целью его является соединение с Богом. Это достигается посредством сосредоточения ума в сердце, поскольку именно из сердца исходят греховные помыслы. Постоянное призывание Бога вкупе с покаянием, смирением, любовью, деланием добрых дел, нейтрализует их. Поэтому сведение ума в сердце составляет неотъемлемую часть монашеской аскезы. Побеждая действие вражеских помыслов, монах достигает состояния исихии, когда дух уже полностью пребывает в Боге, успокаивается в нем.

Заблуждение Варлаама относительно практики умного делания состояло в неправильном понимании соотношения божественной сущности и энергии, которое более соответствовало богословию Фомы Аквинского, у которого сущность и энергия сливались. Это положение вытекало из идеи абсолютной простоты Бога, на которой в особенности делался акцент в западном богословии.

Главным аспектом спора относительно природы божественной энергии стал вопрос о Фаворском Свете. Варлаамом Калабрийским природа Фаворского света рассматривалась как тварное явление, создаваемое Богом в различных откровениях, тогда как свт. Григорий Палама, опираясь на святоотеческое Предание и свидетельство священного Писания, настаивал на его нетварности.

Аргумент Варлаама был следующим: будучи тварным по природе, Фаворский Свет лишь указывал ученикам на Бога, но не соединял с Ним. Из этого вытекало утверждение о том, что Фаворский Свет, который видели ученики Христовы, был на самом деле обычным физическим явлением.

Позиция свт. Григория Паламы была иной, она строилась на отличии сущности и энергии, отсюда Фаворский Свет был не простым явлением, как утверждал Варлаам, а действием божественной благодати, энергии, неотделимой от божественной сущности [3, С. 93–94]. Ошибочность позиции Варлаама состояла еще и в том, что созерцание божественного Света, о котором говорили афонские монахи, он считал невозможным. Причиной такого неприятия было искаженное понимание им мистического знания как чувственного или образно-фантазийного.

Напротив, исихастская практика созерцательной молитвы отсекала какие-либо чувственные образы. Отсюда, метод чувственных аллегорий и аналогий не являлся допустимым в изображении. Так, например, в иконографии Троицы указанием на троичность Лиц служит лишь единственный библейский сюжет – «Гостеприимство Авраама», отсюда в византийском искусстве не допускалось иных неканонических изображений.

Учение о Фаворском Свете нашло также свое отражение в специальных приемах: в использовании движков и пробелов, в создании особых световых эффектов. Наглядным примером являются росписи византийских храмов (церковь мон. Хора, Богоматери Памакростос, св. Апостолов в Фессалонике, Богоматери Перивлелпты в Мистре и др.), а также искусство македонской школы, и в частности, творчество Мануила Панселина.

Итак, после победы паламитского учения искусство палеологовского периода переживает подъем. Основываясь на духовных ценностях исихазма, особый акцент делается на учении о нетварном Фаворском Свете. Отсюда возникает такое обилие золотого и белого цвета в сакральных изображениях этого периода. Следует отметить, что икона – богословие в красках, является, также как и Священное Писание, сакральным текстом. На это указывают не только сюжеты, взятые из Писания, но и само значение иконописного изображения как образа божественного Первообраза. Характерной чертой живописи света становится созерцательность, где основной идеей становится достижение исихии, молитвенного предстояния перед Богом. Как отмечает прот. Иоанн Мейнедорф, «для понимания сущности византийского и связанного с ним восточно-европейского средневекового искусства необходимо учитывать цельность мировоззрения, объединявшего и мысль, и искусство. Важным элементом этого мировоззрения было богословие образа, или "иконы", унаследованное от антииконоборческих споров VIII—IX вв. и основанное на самом главном пункте христианского учения: божественный Логос стал человеком, а тем самым стал и видимым, т. е. также изобразимым, не переставая при этом быть трансцендентным. Это основное положение определяло сущность образа и задачу художника: оно требовало от последнего некоего "умозрения в красках". Именно эта специфическая черта византийского искусства заменилась в искусстве западного "Ренессанса" независимыми автономными эстетическими исканиями» [4, С. 300].

Под влиянием исихастских идей в византийском искусстве меняется также трактовка образов: их характерной чертой является особый созерцательный светоносность, в буквальном смысле слова пронизанность божественным светом. Как отмечает В.В. Бычков: «... наряду с красотой и прекрасным, византийская эстетика выдвинула еще одну эстетическую категорию ... имеющую в целом самостоятельное значение, – свет» [5, С. 93]. Эта светоносность усиливается специфическими художественными приемами: белильными штрихами, символизирующими божественные энергии, контрастом светлых и темных тонов, с помощью интенсивных мазков, создающих яркие световые вспышки и блики, при помощи ассиста, высветляющих ткань одежды и пр. Сильное сияние света придает цвету особую легкость и, вместе с тем, насыщенность, глубоким свечением наполняя цвета одежд Христа-Спасителя, Богоматери и святых. По контрасту с этим светом общий колорит иногда выглядит более темным. Замысел такого искусства – созерцание преображенной материи, пространства, осененных светом божественной благодати. Активизация динамического центра в иконе создается излучением света из одной точки, выделением фигуры или центральной композиционной оси. Наблюдается эстетическая инверсия (антиномическое противопоставление канонов

внешней и внутренней красоты, духовного покоя-тишины и ликования, духовной радости, сочетание тем «божественного» и «человеческого») и духовная экстаичность, как плод исихастской сосредоточенности. Мистический настрой и вдохновенность становятся главными организаторами богословского содержания иконы. Этому соответствует сакральная символика цветовой гаммы, подчеркивающая выразительность и сложную семантику цветов. Усиливается также внутреннее погружение и сердечная углубленность, требующие созерцания, молитвенного безмолвия.

Таким образом, метафизика света в исихазме играет особую роль, где, по словам Дионисия Ареопагита, «свет происходит от блага и является образом благодати» [6, С. 303]. Можно сказать, что свет и цвет являлись основными категориями византийского Ренессанса, в иконе и фреске свет символизирует и сияние Христовой Славы, и образ восхождения человека к Богу. Иллюстрацией этого является образ Христа-Пантократора из Государственного Эрмитажа – икона была написана в 1303 году для монастыря Христа-Пантократора на Афоне. Икона поражает своим величием и монументальностью, образ Вседержителя излучает свет – свет исходит из очей Спасителя, светом пронизан Его лик, руки, свет излучают и Его одежды. Этот мощный, интенсивный свет, исходящий из иконы создает особое молитвенное настроение. Через Иисусову молитву человек становится причастным Богу, молитва открывает перед ним глубину и беспредельность царства Божия – царства Света. Эту мощную силу света подчеркивают сияющие краски, этот эффект внутреннего горения усиливается белильными штрихами, они создают игру свет и цвета, многообразие переливающихся красок. В этих тончайших переходах тонов и переливах мы видим свет божественных энергий, которые, согласно богословию исихазма, передаются, сообщаются человеку, делая его причастным Богу. Здесь Бог открывает Себя человеку, призывая его к Себе, эта безграничная божественная любовь дарует блуждающему во тьме человеку свет истины, свет спасения. Цель человека – стать причастником божественного таинства, соединиться с Христом, открыв ему свое сердце. На это и направлена духовная борьба – постоянное призывание Бога в Иисусовой молитве открывает возможность богопознания и боговидения. Будучи причастным божественной энергии – благодати, человек обретает утраченное в результате грехопадения единство с Богом.

Раскрытие этого богословия света можно видеть и в иконе «Архангела Михаила» из Византийского музея в Афинах. По своему художественному стилю икона близка изображению «Христа Пантократора», «Богоматери Перивлепты» из музея Троице-Сергиевой Лавры, «Троицы» из Афинского музея Бенаки и др.

Богословие света свт. Григория Паламы нашло свое отражение и в монументальной живописи – в мозаике и фреске. Наиболее ярким примером этой мистики света являются росписи монастыря Хора, которые поражают своим непревзойденным мастерством и выразительностью образов. Следует особо отметить легкость и прозрачность красок, создающих эффект внутреннего свечения. Сочетание золотого и синего, белого и красного, зеленого и золотого цветов усиливают глубину света, перед зрителем предстает блистающий драгоценными камнями образ небесного Иерусалима. Этот чистый свет, лучистые, огненные

краски сочетаются с энергичным ритмом, что придает фрескам особую музыкальность. Как отмечает В.Н. Лазарев, «Особенно эффектны красочные переливы на одеяниях, где широчайшим образом использованы шанжирующие тона. Здесь белый цвет сочетается с оливково-зелеными, серыми, голубоватыми, сиреневыми и бледно-фиолетовыми тонами, а голубой цвет с фиолетовыми и красновато-коричневыми. Рядом с этой утонченной, ослепительно богатой палитрой краски Джотто могут показаться пестрыми и примитивными» [7, С.160].

Не только специфические художественные приемы, но и сама иконографическая программа монастыря Хора построена на паламитском богословии света, где основными темами являются темы Преображения и Воскресения. Росписи храма построены так, что зритель совершает своеобразное восхождение к Богу: внимание зрителя обращено с Запада на Восток – это традиционная схема расположения сюжетов, где история начинается с творения мира и заканчивается Страшным судом и всеобщим воскресением умерших. Само слово «хора» означает не только определенное место, пространство, но это еще и пространство иконическое, возводящее к созерцанию ноуменального мира. На это указывают надписи перед входом в нартекс, где расположены три образа Иисуса Христа и Богоматери: «Иисус Христос – вместилище (хора) живых», «Матерь Божия – вместилище Невместимого»<sup>1</sup>.

Подобно тому как при «умной молитве» взор верующего обращается внутрь, в сердце, так внимание живописцев сосредоточилось на значении, сути христианского учения. Главное место в системе росписей, в конхе апсиды напротив входа, занимает сцена Сошествия Христа во ад. Сын Божий, претерпевший мучения и смерть на кресте, победил силы ада. Связаны бесы, сломаны адские врата, разбросаны ключи и запоры. Христос в белых одеждах стремительным движением поднимает из гробов прародителей Адама и Еву, чей первородный грех Он искупил Своей кровью; по обе стороны теснятся праведники, готовые к восшествию в рай. Светлые одежды Христа и белый с золотыми звездами ореол его Божественной славы создают физическое ощущение света, исходящего от Христа. Свет источает и лик, и это особенно поражает именно на фреске, которой не присуща светоносность мозаики. Художник добился этого сильно высветлив лицо Христа. Лоб, щёки и нос прописаны тонким слоем белил, поэтому по контрасту с тёмными волосами и бородой лик кажется светящимся, поистине светоносным.

Особенностью росписей церкви монастыря Хора является соединение двух традиций – эллинистической, с ее экспрессией и изысканной утонченностью, необычайно богатой палитрой с переливами голубовато-синего, белого, золотого, розово-фиолетового и пурпурно-красного цвета, и аскетической с ее глубиной образов, особым акцентом на созерцании, молитвенном безмолвии и сосредоточенности, связанным с исихастской аскетикой умного делания. Построенный по инициативе Федора Метохита – блестящего интеллектуала, знатока античной культуры, он соединил в себе черты гуманистического и мистического течения византийской мысли. По своему строению храм отличается

---

<sup>1</sup> Эпитет «Хора тон Зонтос» (Страна Живых) является аллюзией на стих 114-го псалма: «Буду ходить пред лицом Господним в стране Живых».

легкостью, в нем монументальность и торжественность соединяется с динамизмом и экспрессивностью образов. Два цикла иконографической программы – жизнь Иисуса Христа и Девы Марии раскрывают всю многогранность и глубину исихастской христологии и антропологии. Основная идея здесь – это учение об обожении человека, его воскресении и спасении.

С росписью монастыря Хора перекликаются мозаики церкви Марии Паммакариссос в Константинополе и церкви Святых апостолов в Фессалонике. – здесь мы наблюдаем ту же повышенную эмоциональность и утонченность, золотой свет струится тонкой паутиной линий, как-бы истончая материю, делая ее прозрачной, фактически невидимой, невесомой. Земная и небесная природа пронизаны этим льющим светом. Но, в отличие от стиля монастыря Хора, здесь все более усиливается аскетическая направленность – ее мы видим в образе Христа-Панократора «Среди образов этого ансамбля, прославленных классической красотой и деликатным мастерством, они все выделяются неожиданной строгостью длиннобородых лиц, пронзительностью выражения, углубленностью взглядов» – пишет О.С. Попова [8, С. 381]

Новый стиль, характерный для константинопольской школы, проникает также на периферию: в Мистру, о чем свидетельствуют росписи церкви Богоматери Перивлепты и Пантанассы, и в Фессалонику, найдя отражение в базилике св. Димитрия и церкви св. Апостолов. Как отмечает В.Н. Лазарев, «Здесь те же сложные повороты фигур, те же как бы надутые одеяния, те же подчеркнута пространственные архитектурные кулисы с широким применением античных мотивов, та же обработка беспокойных, ломких складок, те же орнаментированные медальоны между евангельскими композициями на сводах. По-видимому, салоникийские мозаики выполнены при участии столичных мастеров, тем более что их заказчиком был константинопольский патриарх. Нельзя не вспомнить и о связях с Салониками Феодора Метохита, который неоднократно бывал здесь, где должность губернатора занимал паниперсеваст Иоанн Палеолог, зять великого логофета». [7, С. 173]

Этот стиль, позволил заново осмыслить наследие античности в свете нового раскрытия богословского учения, где главной доминантой становятся свет и цвет. Подобный синтез греческих живописных и архитектурных форм с аскетическим началом в восточном искусстве нашел свое отражение и в культуре Трапезундской империи. Свидетельством этого является храм Святой Софии, ставший символом могущества и силы новой империи. В апсиде расположенной в ней часовни представлен Деисусный чин с изображением Христа Пантократора с предстоящими Иоанном Крестителем и Богоматерью. Примечательно, что Деисус совмещен со сценой видения пророка Иезекииля. Под Деисусом в башне монастыря – Тайная вечеря, в нижнем регистре – Служба св. Отцов. Как отмечает В.Н. Лазарев: «По-видимому, и в Трапезунде развитие палеологовского стиля было связано с проникновением столичных образцов. Палеологовские черты ясно дают о себе знать в росписях западных пещер церкви св. Саввы (КыркБаттал). Но они наслаиваются здесь на чисто восточные традиции, противоположные импортированным неозеллинистическим формам... Подчеркнутое движение, широкая манера письма,

развитой архитектурный фон – все это черты нового стиля. Но с ними мирно уживаются элементы старого восточного искусства: схематизм композиционных построений, страдающих от перегруженности, местами сильно акцентированная линейность, ярко выраженные восточные типы лиц» [7, С.174].

Когда византийское богословие пришло на Русь, оно нашло свое воплощение в аскетической практике и оказало влияние на церковное искусство. Так, исихастские идеи начали распространяться еще при митрополите Феогносте в XIV в. Свидетельством этого является переводная литература, в большом количестве пришедшая с Балкан. Творения свт. Григория Паламы были хорошо известны русским подвижникам. Не менее известны были сочинения свв. Дионисия Ареопагита, Симеона Нового Богослова, Иоанна Лествичника, «Диоптра» Филиппа Пустынника. Практика исихазма была тесно связана с деятельностью преподобного Сергия Радонежского, чей подвижнический подвиг способствовал не только религиозному, но и национальному подъему.

Учение исихазма оказало значительное влияние также и на борьбу с еретическими течениями, бытовавшими в то время. Это была не только полемика с Западом по поводу исхождения Святого Духа, но и борьба с самобытными ересями, возникшими на русской почве, и нашедшими свое отражение в эсхатологических настроениях времени. Особенностью этих движений был антитринитаризм, который вытекал из отрицания догмата о единосущности и нераздельности Лиц Пресвятой Троицы. Столкнувшись с еретическими учениями, Церковь была вынуждена снова отстаивать чистоту православного вероучения, обратившись к наследию Святых Отцов.

Исихастское учение отстаивало истинность православного вероучения в полемике с латинянами. Аргументы, приведенные свт. Григорием Паламой, позволили не только осудить ересь латинства, но и показать несостоятельность некоторых мистических учений – в частности, ереси богомилства, под влиянием которой возникло на Руси стригольничество и жидовство. Этот паламитский синтез наиболее отчетливо был представлен в искусстве великих иконописцев – преп. Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия Московского, где богословие исихазма отразилось во всей своей полноте. Каждый из художников так или иначе воплотил в своем творчестве богословие света, разлив, и даже в большей степени завершив паламитское учение о нетварном Фаворском Свете. Таким образом, мистика исихазма была тесным образом связана с догматикой. Задачей художников было средствами искусства наиболее полно раскрыть догматическое учение Церкви об обожении и воскресении. Необходимость борьбы с различными ересями требовала глубокой образованности духовенства, восстановления монастырей и школ после разорения, принесенного монголо-татарским нашествием. Победа в куликовской битве стала своеобразным рубежом в русской культуре – с нее начинается национальный подъем и возрождение культуры, которое Д.С. Лихачевым будет названо «русским Предвозрождением» [9, С. 311–324]. В это время вместе с произведениями византийских подвижников-исихастов, на Русь приходит новый стиль. Здесь также, как и в Византии прослеживаются две линии – эллинистическая

и более строгая, аскетическая, которая нашла широкое распространение в монументальной живописи и иконе.

Кульминационным моментом воплощения идей исихазма в иконописи на Руси стало творчество великих иконописцев: Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия Московского. У всех трех художников было разное прочтение образа Троицы, но вместе с тем все они максимально раскрыли в своем творчестве догматическое учение.

Появление в Москве преп. Феофана Грека было связано с развитием константинопольской традиции на Руси. Епифаний Премудрый, описывая житие подвижника, перечисляет города, где он работал: Константинополь, Халкидон, Галата, Кафа. Как художник Феофан сложился в те годы, когда исихастские споры достигли высшего накала и он не мог остаться от них в стороне. Он в совершенстве знал все тонкости палеологовской эстетики, имел при себе собрание новейших образцов. Епифаний характеризует его как «философа зело хитрого» [10, С. 17–18]. Эта философичность, выраженная в богословии света, нашла свое отражение в росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице.

Композиция росписей указывает на тему предстояния перед Богом. Изображение Христа-Пантократора в подкупольном пространстве является своеобразным композиционным центром, свойственным византийскому типу крестово-купольного храма. От него, как лучи, отходят изображения ветхозаветных пророков, святых и столпников. Росписи храма указывают на единство Церкви и делают акцент на главном из таинств – таинстве евхаристии. Тема единства здесь основная, она указывает на вечность и неразрушимость Церкви, главой которой является Христос. Исихастская символика проявляется и в том, что «сцены, представленные в росписи, не сливаются друг с другом в непрерывную цепь повествования, но являют собой тайны преображенного мира, в котором уже пребывает Господь. Храмовое пространство воспринято как вместилище бесконечного космоса, содержимого непознаваемой и величественной силой – Сущим, объемлющим в Себе всю целокупность бытия» [11, С. 164]. На эту целокупность и цельность указывает изображение Троицы – акцент здесь делается на единосущие. Вписанность фигур в круг (круглый медальон) указывает на нераздельность: каждое Лицо Троицы находит свое отражение в Другом. Такое взаимодействие Лиц именуется перихорезой. Можно сказать, что изображение Лиц, их единство в молитвенном безмолвии указывают на личное общение человека с Богом. Здесь идеалом внутреннего созерцания становится безмолвие исихии, когда Божество проникает в человека, исполняет его Своей благодатью. Созерцая Его, обращаясь к Нему в молитве, человек обоживается, становится богоподобным.

Исихия у Феофана неотделима от Церкви. Вне Церкви, вне литургии, вне аскетики и послушания обожение невозможно – быть причастным Богу невозможно без участия в таинствах Церкви. Поэтому Церковь есть столп и утверждение истины, основание жизни каждого христианина. Как отмечает Г. Колпакова, обращение к евхаристической теме не случайно: «Существенное значение для искусства приобретает литургическая реформа конца столетия, связанная с повсеместным введением так называемого Диатаксиса патриарха Филофея Коккина.

Монах Великой лавры на Афоне и ученик Паламы в литургических преобразованиях продолжил дело преподобного Григория, который подчеркивал, что восприятие Христа невозможно без евхаристии – основы и центра церковной жизни» [11, С.164].

Особое внимание в росписи Феофана следует уделить свету и цвету. Указанием на Град Небесный, Новый Иерусалим, служит огненный цвет – охра. Она символизирует Божественный огонь: для праведников огонь благодатный, животворящий, для грешников – пополающий. Огненный цвет сочетается с голубым и белым, которые обозначают Царство Небесное, нетварный Фаворский Свет. Именно эта пронизанность светом характеризует живопись Феофана, указывает на его принадлежность исихастской традиции. Отсюда образ Троицы – это образ грядущего Преображения и обновления всей твари. Вместе с тем это преобразование невозможно без евхаристии, где происходит единение человека с Богом. Троица у художника является еще и указанием на евхаристическую трапезу.

Именно этот евхаристический момент мы находим и в творчестве преп. Андрея Рублева. Можно сказать, с его появлением открывается новая и самая значительная глава в истории московской иконописи. Многим в своем творчестве он обязан Феофану Греку, с которым вместе работал. Однако образ Рублева несколько иной. Акцент делается на откровении божественной любви, отсюда берутся легкость и прозрачность его красок. Знаменитая «Троица» преп. Андрея Рублева оценивается многими искусствоведами как кульминационная работа, которая была создана А. Рублевым в полном расцвете его творческих сил и написана в память о Сергии Радонежском. Икона стала храмовым образом Троицкого собора, воздвигнутого на месте более старой деревянной церкви. Когда Рублев приступил к писанию заказанного ему образа, тема Троицы вызывала живой интерес. Перед художником была поставлена задача продемонстрировать в назидание инакомыслящим абсолютное единство и равенство Трех Лиц. Таким образом, «Троица» преп. Андрея Рублева раскрывает семантику единосущия Лиц и различия ипостасных свойств с помощью специфических художественных приемов – композиции, света и цвета, расположения фигур Ангелов, а также жестов, символики одежд и элементов пейзажа на заднем плане.

Характерной чертой иконы является то, что в ней нет активного действия. Это не простое повторение известного библейского сюжета Гостеприимства Авраама. В полном безмолвии на невысоких седалищах восседают три Ангела. Их головы слегка наклонены, взгляд устремлен в бесконечность. В центре находится стол, на котором стоит чаша с головой жертвенного тельца. Он означает и ветхозаветную жертву, и новозаветную, указывающую на таинство евхаристии. Руки ангелов благословляют чашу, символизирующую еще и жертву любви. Вся композиция построена так, что перед нами образуется треугольник, вписанный в круг, – указание на единосущие и нераздельность.

Большинством искусствоведов предпринимается попытка толкования образов ангелов: какой из них является Отцом, Сыном и Святым Духом? Как известно, в трактовке образов нет единства мнений. И это не случайно, поскольку тайна троического догмата заключается в том, что Лица Троицы невозможно разделить,

поэтому автор и не дает ясного указания на каждое Лицо. Более того, он как бы усложняет сюжет, намеренно помещая на заднем плане изображения горы, дерева и каменных палат. Конечно же, данные образы использовались и до Рублева. Но особенность состоит в расстановке акцентов. Во-первых, что касается ангелов, то благословляющий жест у всех трех свидетельствует об их единстве. Вместе с тем здесь есть намек и на ипостасные свойства – одеяния ангелов, синий гиматий и красный плащ как указание на богочеловеческую природу Христа, зеленый плащ как указание на Духа. Но особенность состоит в том, что во всех Трех можно найти свойства Отца, Сына и Святого Духа. Точно так же и образы на заднем плане: дерево может быть указанием на божество Отца (Мамврийский дуб), Сына (цветущая смоковница), Святого Духа (маслина). Гора может быть символом горы Синай, на которой Моисею были даны десять заповедей, Голгофы, где был распят Христос, Горы как символа духовного восхождения и преображения («Горе имеем сердца» - такой возглас произносится на Литургии). Что касается каменных палат, то в них мы можем видеть и символ ветхозаветного храма, и символ Христовой Новозаветной Церкви (два этажа указывают на богочеловеческую природу Христа), и небесный Иерусалим - царство Духа Святого.

Суммируя вышеизложенное, можно предположить, что автор создает такой образ намеренно, зритель находит в нем не один, а множество смыслов, но эта множественность не уводит его от учения Церкви, а, напротив, дает понять всю многосложность и одновременно глубину троического догмата. Как отмечает Б. Раушенбах, «отталкиваясь от ветхозаветного рассказа о встрече Авраама с Богом, Рублев сознательно устранил из иконы все бытовое, дальнее и дал изумительное изображение горнего мира. Рублеву удастся сделать так, что созерцающий икону видит троичный догмат в его полноте» [12, С. 306]. Недаром иконография рублевской «Троицы» стала весьма распространенной на Руси и была принята Стоглавым собором за иконописный образец, наиболее полно раскрывающий вероучение Церкви.

Особенность рублевского иконописания раскрывается еще и в передаче света и цвета. В отличие от Феофана здесь используется не огненная охра, а мягкие, прозрачные цвета. Знаменитый рублевский голубец указывает на глубину и вечность Небесного Царства. Как отмечает И. Грабарь, «краски "Троицы" являют редчайший образец ярких цветов, объединенных в точно прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании оттенков. Цветовая гамма "Троицы" неожиданно повышается до степени ярчайших голубых узоров, брошенных с беспорным художественным тактом и чувством меры» [13, С. 86].

Эта лиричность и прозрачность красок характерна не только для «Троицы», прозрачную яркость голубой лазури (знаменитого рублевского голубца) мы находим в образе Архангела Михаила из звенигородского чина: этот образ перекликается с ангельскими образами «Троицы» – здесь находит свое выражение та же созерцательность и кротость и, вместе с тем, внутренняя духовная сила. В образе Архангела Михаила мы видим сочетание спокойствия и решительности – перед нами предстает утонченная красота юного лика и решимость бесстрашного воина, победителя сатаны. Иллюстрацией к этому образу являются слова ап. Павла:

«наша брань не против плоти и крови, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных. Для сего примите всеоружие Божие ... станьте препоясавши чресла ваши истиной, и облекшись в броню праведности ... а паче всего возьмите щит веры... и шлем спасения, и меч духовный, который есть Слово Божие» (Еф. 12-17).

Усиление света при помощи движков, создающих эффект сияния, мы находим в центральном образе звенигородского чина – Спаса. Несмотря на полную сохранность иконы, в облике Спаса мы видим сосредоточенность и углубленность и, вместе с тем, открытость человеку. Здесь «милость и истина светятся, правда и мир облобызаются» (Пс. 84.11). Тончайшая техника наложения плавей с лессировочными переходами создает эффект внутреннего сияния – во всем господствует свет, но свет не ослепляющий и пожигающий, а мягкий, струящийся свет всепроникающей божественной любви.

Уникальная трактовка света и цвета представлена также в «Воскрешении Лазаря»: здесь мы видим, как свет и цвет играют смыслообразующую функцию. Так, белый цвет пещеры символизирует победу света над тьмой: воскрешение Лазаря становится символом победы над смертью и адом, символом Воскресения Христа-Спасителя. Белый цвет здесь имеет ту же богословскую трактовку, что и в росписи монастыря Хора – он знаменует также нетварный божественный Свет, божественную энергию. Свет, озаряющий пещеру является прообразом «Сшествия во Ад».

Подобная символика используется преп. Андреем Рублевым и в сцене Страшного Суда Успенского Собора, где «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир» (Ин. 3.19). В зените свода центрального нефа - образ Христа, грядущего в мир, Его фигура устремлена в движении навстречу ожидающим. Грозная величественность Христа не превращает его образ в мрачный символ неотвратимого возмездия, не лишает ореола светлой и радостной силы. Он – не столько грозный судья, сколько милостивый Спаситель, призвавший весь человеческий род к спасению. По склонам свода размещены восседающие на престолах двенадцать Апостолов, а за ними предстают сонмы ангелов и святых. Краски фресок спокойные, лики святых и ангелов кроткие. Основная идея «Страшного Суда» преп. Андрея Рублева состоит в том, что Бог полон милосердия и сострадания к человечеству. Вся композиция пронизана тихим светом и наполнена радостью ожидания. Гармония и согласие, мудрость и благородство сочетаются в образах апостолов, беседующих с ангелами. «Совершенная любовь изгоняет страх». У Рублёва – свет, приходящий в мир, и есть преображающая любовь.

Продолжение рублевской традиции находим в творчестве Дионисия. Как отмечает В.М. Алпатов, «в искусстве Дионисия много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает его с лучшими традициями А. Рублева» [14, С. 240]. Искусство Дионисия является также откровением «умного света», ведущим к боговидению, созерцанию Божественного света или энергии. Дионисий раскрывает православное вероучение об обожении всей твари, которая достигается через святость. Особенно ярко эта идея прослеживается в росписи Ферапонтова монастыря – единственного цикла фресок,

сохранившегося полностью. Работе Дионисия относят лишь несколько фресок, все остальные являются творчеством других мастеров, среди которых, предположительно, были его сыновья [15, С. 286]. Здесь прослеживается главная мысль художника – через прославление Богородицы воспеть весь род человеческий, предстоящий перед Богом. Художник показывает исповедание веры, прослеживая исторический путь Церкви от древности до конца времен, завершающийся вторым пришествием Спасителя.

Такой акцент на церковном единстве был сделан не случайно: творчество Дионисия приходится на годы правления Ивана III, когда происходит процесс объединения русских земель вокруг Москвы. Поэтому в цикле, посвященном Рождеству Богородицы, он показывает тесную связь догматического учения с историческим развитием Церкви. Не меньшее внимание он уделяет и аскетической составляющей: одухотворенность, прозрачность красок, пронизанность светом указывают на путь созерцания, на умную молитву, являющуюся лестницей духовного восхождения.

Таким образом, росписи показали и утвердили истинность православного учения (в первую очередь учения о Богородице как Приснодеве, Матери Христа, а также учения о Богочеловечестве Христа). В центре цикла росписей Дионисия находится образ Богородицы – Матери Света, из которой воссияло Солнце правды – Христос, и чрез которую благословляются и освящаются все роды земные. Так, в подкупольном пространстве, являющемся композиционным центром, мастер изображает Христа-Пантократора. На крестчатом нимбе Его начертано греческими буквами «Сый» (Суший), что указывает на Его единосущие с Отцом. «Видевший Меня видел и Отца» (Ин. 14:9), – говорится в Евангелии. На это указывают и благословляющий жест Христа. Иконографический образ Спасителя подчеркивает божественную природу Бога Слова – Второго Лица Троицы. Основная мысль Дионисия – показать действие Лиц через нетварные божественные энергии. Итак, цикл росписей показывает, что Господь Бог Иисус Христос участвует в создании мира, в историческом пути Церкви, в строительстве Небесного Царства. Поэтому не случайно в алтарной части мы видим изображение Богоматери-Одигитрии. Образ Богоматери указывает на истинность пути ко Христу, ибо через Христа и во Христе соединяется вся тварь, все человечество.

Богословие света у Дионисия, также как и в живописи Феофана Грека и Андрея Рублева, связано с учением исихазма: мастер передает его в переливах золотистого и розового цвета одежд святых, в прозрачной голубизне основного фона, где синий цвет является символом Богоматери. Мастера также отличает легкость и воздушность образов, и, вместе с тем, непринужденность и четкость композиции. Все это сочетается с удивительной гармоничностью деталей. Обращает на себя внимание также гармонически сочетающаяся цветовая гамма серебристых, розовых, сиреневых, золотистых, зеленых, синих красок, светлый колорит, радостные тона. Художник создает здесь особую атмосферу просветленности. Тема акафиста Божией Матери – центральная, подчиняя ей систему росписей, мастер изменяет традиционную иконографию, опустив сцены Успения, Страстей Господних. Вместо традиционной сцены «Причащения Апостолов» в сцене Евхаристии изображено

«Поклонение жертве». Художник показывает, что мистическое знание неразрывно связано с жизнью Церкви, с участием в церковных таинствах. Совершенно новой темой является и изображение Вселенских Соборов. На фреске «Страшный Суд», также как и у преп. Андрея Рублева, акцент делается на милосердии Божией Матери, выступающей заступницей рода человеческого. Как отмечает Н. К. Голейзовский «Композиции Дионисия построены с таким расчетом, что действующие лица как бы участвуют в общей молитве (которой придавал особое значение составитель «Послания» и в индивидуальной молитве каждого молящегося. Но в то же время изображенное – не молитва. Это результат «умного делания», ярко обрисованный в сочинениях исихастов. Вот как передает это состояние Нил Сорский: «Зрю свет, его же мир не имать, ... внутрь себе зрю творца миру, и беседую, и люблю, и ям, питался добре единым бо видением и съединився ему, небеса превъсхожду». В этом состоянии выясняется, что человек лучше ангелов, потому что бог им «невидим... еси существом, естеством же неприступен, мне же зрим всяко, и естеству твоему смешает ми ся существо»» [16, С. 238].

Учение исихазма находит свое отражение в цикле росписей собора. В то же время, художник показывает, что без Церкви невозможно спасение, ибо Церковь утверждена Богом и является столпом и утверждением истины.

Итак, мы видим, что учение свт. Григория Паламы о сущности и энергии нашло свое отражение в богословии света в искусстве. Свет и цвет здесь приобретают особое символическое значение – это и Свет божественной Премудрости, это и Свет, который увидели ученики Христовы на горе Фавор.

Учение исихазма оказало влияние на византийское и русское искусство – здесь меняется не только стиль и манера изображения, но также и сами образы: их характерной чертой становится созерцательность, акцент делается на умозрении. Отсюда возникает сосредоточенность, выраженная в ликах святых с помощью специальных художественных приемов – у Феофана Грека это суровость и аскетизм, у преп. Андрея Рублева мягкость и лиризм, у Дионисия – спокойствие и умиротворенность. Для русского искусства в большей степени было свойственно придерживаться аскетической линии, тогда как в византийском искусстве мы наблюдаем развитие как аскетической, так и маньеристской манеры письма. Но и в византийском, и в русском искусстве, несмотря на эти стилистические отличия, целью исихастской аскетики является обожение всего человеческого естества, души и тела. Это находит свое отражение в трансформации канона – в иконе постепенно исчезает монументальность, статика, ее сменяет динамика. С помощью специальных приемов высветляются лики, цвет приобретает особую звучность, насыщенность с одной стороны, и прозрачность с другой. Но самым важным моментом становится особое внимание к человеку, к его внутреннему миру, освященному действием божественной благодати.

Дальнейшее развитие русского искусства XVI-XVII вв. постепенно утрачивает эту связь с богословием исихазма, следствием чего стали кризисные явления, которые в дальнейшем привели к упадку иконописного искусства, к замене иконы картиной, где основной характеристикой стала повествовательная составляющая, а

свет и цвет уже не воспринимались как символы Божественного царства, став выражением земного света.

### Список литературы.

1. Григорий Палама, свт. О божественном соединении и разделении / Свт. Григорий Палама, Свт. Трактаты. – Краснодар.: Текст. – 2007. – 251 с.
2. Григорий Палама, свт. Триады в защиту священнобезмолвствующих. – М.: Канон. – 1995. – 380 с.
3. Мандзаридис Георгий. Обожение человека по святителю Григорию Паламе. – Сергиев Посад.: Свято-Троицкая Сергиева лавра. – 2010. – 127 с.
4. Мейендорф Иоанн, прот. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. // ТОДРЛ, т. 29, – М.-Л. – 1974, С. 291–305.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика. – М.: Искусство. – 1977. – 199 с.
6. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах /Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. – СПб.: Алетейя, Издательство Олега Абышко. – 2002. – 854 с.
7. Лазарев В. Н. История византийской живописи. – М.: Искусство. – 1986. – 332 с.
8. Попова О. С. Пути византийского искусства. – М.: Гамма-Пресс. – 2013. – 460 с.
9. Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. – Л.: Наука. – 1985. – 585 с.
10. Епифаний Премудрый. Письмо Епифания к другу своему Кириллу / Пер. с др.-рус. и ком. А. И. Некрасова // Мастера искусства об искусстве. Т. 4. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. – М.; Л.: Государственное издательство изобразительных искусств. – 1937. – С. 15–18.
11. Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период. – СПб.: Азбука-классика. – 2010. – 316 с.
12. Раушенбах Б. Предстоя Святей Троице. Передача троичного догмата в иконах / Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. – М.: Азбука-классика. – 2002. – 320 с.
13. Грабарь И. Э. Андрей Рублев // Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. – М.: Искусство. – 1966. – 386 с.
14. Алпатов В. М. Всеобщая история искусств. В 3 тт. – М.: Искусство. – 1955. – Т.3. – 840 с.
15. Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. – М.: Искусство. – 2000. – 304 с.
16. Голейзовский Н.К. Голейзовский Н.К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV-XVI вв. // Византийский временник. – 1965. – Том XXVI. – С. 219–238.

**Kozarezova O.O. Semantics of the Categories of “Essence” and “Energy” in the Theology of St. Gregory Palamas and their Reflection in Byzantine and Russian Iconography // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2020. – Vol. 6 (72). – № 2. – P. 23–38.**

The article deals with the influence of the doctrine of St. Gregory Palamas about the essence and energy on Byzantine and Russian art of the 14-15 century, where light and color become the main dominant. In this period the Hesychasts concept found expression in art: God is unknowable in his essence, but he reveals Himself through the divine energies pouring out by Him into the world. Hence, for Hesychast practice, the contemplation of the uncreated Tabor light is of great importance - through this light the ascetic enters into communion with the Incomprehensible God. Filled with this light, he joins with the divine life, becomes its partaker. The doctrine of St. Gregory Palamas about the uncreated Tabor light is being reflected in iconography, a characteristic feature of which becomes psychologism, a special prayerful mood and also artistic techniques, where light is the dominant component. For different icon painters this theology of light manifests itself in different ways: if in Byzantine art light manifests itself in the saturation of colors, the radiance of which resembles the shine of precious stones, then in Russian art the intensity of light is achieved by means of white strokes, whitewashes, engines – so on the frescos of Theophanes the Greek only ochre and white are represented, at the St. Andrei Rublev blue color acquires a special sonority, at Dionysius – pink and gold. But, despite the difference in the artistic manner, the work of these artists is distinguished by a special philosophic, the main characteristic of their work is contemplation, asceticism, prayerful self-deepening associated with the Hesychast practice of mind prayer.

**Keywords:** Hesychasm, the doctrine on divine essence and energy, mind prayer, theology of light, Byzantine and Russian iconography.

### References

1. Grigorij Palama, St. O bozhestvennom soedinenii i razdelenii [On Divine joining and division]. St. Grigorij Palama, Traktaty [Works]. Krasnodar, Tekst, 2007, 251 p.
2. Grigorij Palama, St. Triady v zashchitu svjashchennobezmolstvujushchih [Triads in defense of hesychasts]. Moscow, Kanon, 1995, 380 p.
3. Mandzaridis Georgij. Obozhenie cheloveka po svjatitelju Grigoriju Palame [The deification of man by St. Gregory Palamas]. Sergiev Posad, Svjato-Troickaja Sergejeva lavra, 2010, 127 p.
4. Mejendorf Ioann, prot. O vizantijskom isihazme i ego roli v kul'turnom i istoricheskom razvitii Vostochnoj Evropy v XIV v. [On the Byzantine hesychasm and its role for cultural and historical development of Eastern Europe in XV century]. TODRL, Moscow, Leningrad, 1974, Vol 29, P. 291–305.
5. Bychkov V. V. Vizantijskaja estetika [Byzantine aesthetics]. Moscow, Iskusstvo, 1977, 199 p.
6. Dionisij Areopagit. O Bozhestvennyh imenah [On Divine names]. Dionisij Areopagit. Sochinenija [Works]. Saint Petersburg, Aletejja, Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2002, 854 p.
7. Lazarev V. N. Istorija vizantijsko zzhivopisi [The history of Byzantine painting]. Moscow, Iskusstvo, 1986, 332 p.
8. Popova O. S. Puti vizantijskogo iskusstva [The ways of Byzantine art]. Moscow, Gammma-Press, 2013, 460 p.
9. Lihachev D. S. Proshloe – budushchemu [The past to the future]. Leningrad, Nauka, 1985, 585 p.
10. Epifanij Premudryj. Pis'mo Epifanija k drugu svoemu Kirillu [Epiphanius's letter to his friend Cyril]. Masteraiskusstvaobiskusstve [Masters of art about art]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 1937, Vol 4, P. 15–18.
11. Kolpakova G. IskusstvoVizantii. Pozdnij period. – SPb.: Azbuka-klassika , 2010, 316 s.
12. Raushenbah B. Predstoja Svjatej Troice. Peredacha troichnogo dogmata v ikonah [Before the Holy Trinity. Transmission of the Trinitarian dogma in icon painting] / Raushenbah B. Geometrija kartiny i zritel'noe vosprijatie [The geometry of the picture and visual perception]. Moscow, Azbuka-klassika, 2002, 320 p.
13. Grabar' I. E. Andrej Rublev // Lazarev V. N. Andrej Rublev i ego shkola [Andrej Rublev and his school]. Moscow, Iskusstvo, 1966, 386 p.
14. Alpatov V. M. Vseobshchaja istorija iskusstv v 3 tomah [Universal art history in 3 vol]. Moscow, Iskusstvo, 1955, Vol 3, 840 p.
15. Lazarev V. N. Iskusstvo Drevnej Rusi. Mozaiki i freski [Art of Ancient Russia. Mosaics and frescoes]. Moscow, Iskusstvo, 2000, 304 p.
16. Golejzovskij N. K. Golejzovskij N. K. «Poslanie ikonopiscu» i otgoloski isihazma v ruskoj zhivopisi na rubezhe XV–XVI vv. [“Message to the icon painter” and echoes of Hesychasm in Russian painting at the border of XV–XVI centuries]. Vizantijskijvremennik [Byzantine chronicles]. Moscow, Nauka, 1965, Vol XXVI, P. 219-238.