

УДК 008

ББК 71.0 + 85.147(2)4

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. О. О. Козарезова

г. Москва, Россия

ВЛИЯНИЕ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ ИСИХАЗМА НА ИКОНОПИСЬ ФЕОФАНА ГРЕКА

Аннотация: В статье на примере анализа росписей преп. Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице показывается влияние богословия исихазма на иконописную традицию Древней Руси. Характерной чертой творчества преп. Феофана является «богословие света», нашедшее выражение не только в художественных приемах иконописца, но и в иконографической программе в целом, посвященной теме «Преображения», которая связана с учением исихазма о нетварном Божественном свете как символе духовного возрождения, где Христос, являются прообразом всей обоженной твари. Особое внимание уделяется росписи Троицкого придела, в частности знаменитой фрески «Троица», где художник в свете исихастских идей раскрывает богословское содержание троического догмата, что также было не случайно: в это время в Новгороде возникают ереси, искажающие Православное учение о единосущной и нераздельной Троице. В статье показывается, что с идеями исихазма связана также символика храма, его внутреннее устройство. Освещение храма построено так, что свет «выхватывает» лики святых, в этих вспышках света, в падающих световых лучах прослеживается связь с богословием света. Отсюда можно сделать вывод, что творчество великого иконописца следует рассматривать в тесной связи с сакральным пространством храма, поскольку фреска является его неотъемлемой частью. Сама программа росписей тесно связана с литургическим служением, где образы света в литургии сопряжены с тематикой фресок и храмовой архитектурой.

Ключевые слова: фрески Феофана Грека, исихазм, богословие света, сакральное пространство, иконография, художественные приемы, символика света и цвета.

Информация об авторе: Ольга Олеговна Козарезова — кандидат философских наук, доцент, Московский педагогический государственный университет, просп. Вернадского, д. 88, 119571 г. Москва, Россия. E-mail: koz.helga@gmail.com

Дата поступления статьи: 17.06.2018

Дата публикации: 28.12.2019

Для цитирования: Козарезова О. О. Влияние духовной традиции исихазма на иконопись Феофана Грека // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 23–34.

Как известно, развитие идей исихазма в Древней Руси было связано с деятельностью митрополита Феогноста, «гречина» по происхождению (1328–1353): в это время были переведены такие произведения, как «Диоптра» Филиппа Пустынника, «Корпус Ареопагитик», сочинения преп. Симеона Нового Богослова, «Источник знания» Иоанна Дамаскина и др. Расцвет исихазма в русском средневековом искусстве совпада-

ет с деятельностью митр. Киприана [8, с. 225] — это время можно назвать «ренессансом русской культуры», нашедшим свое выражение в творчестве преп. Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия Московского, Елифания Пермудрого и др. Огромный вклад в распространение исихастских идей внесли также константинопольские иерархи Каллист и Филофей [17, с. 87–108]. Но еще задолго до XIV в. — времени палеологовского Ренессанса — исихастские идеи стали проникать на Русь через известных аскетов-подвижников, учивших об опыте «делания сердечного» или «умного», конечной целью которого является обожение во Христе. Ярким примером этого влияния была деятельность известных подвижников Киево-Печерской Лавры — преп. Антония и Феодосия Печерских, явившихся последовательными продолжателями афонской традиции. В житии преп. Феодосия Печерского говорится, что подвижник «на работу выходил прежде всех, и в церковь являлся раньше других, и последним из нее выходил <...> молился с плачем, часто к земли колена преклоняя» [11, с. 418]. Целью его аскетических подвигов было уподобление Христу. Традиция печерских старцев, несмотря на трагические события в истории Древней Руси, не угадала, она нашла свое отражение и в деятельности преп. Сергия Радонежского: основав Троицкий монастырь, преп. Сергий ввел практику умной молитвы, в его библиотеке находились труды известных подвижников — Исаака Сирина, Иоанна Лествичника, Аввы Дорофея и др. [2, с. 118].

Аскетика исихазма основывалась на учении о нетварном божественном Свете: даруемый в таинствах Церкви, он достигается путем постоянной молитвенной практики и внутренней аскезы, направленной на борьбу со страстями, лишаящими человека внутреннего и цельного знания, отдаляющими его от источника света — Бога. Еще в древности, в монашеской среде IV в. формируется учение об «исихии» как полном упокоении души в Боге, очищенной от страстей — его мы находим в аскетических творениях этого периода. Постоянная молитва есть прямое обращение к Богу, по словам Макария Великого, это путь к очищению сердца от скверны греха, это постоянное пребывание ума в Боге. Преп. Иоанн Лествичник пишет: «Память Иисусова да соединится с дыханием твоим, и тогда познаешь пользу безмолвия» [10, с. 227]. Но исихия — это не только метод: по словам преп. Максима Исповедника, тех, кто призывает постоянно Иисуса Христа, творя молитву, «Святой Дух, приняв при рождении все их произволение, переместил [его] всецело от земли на небо и путем действительного и истинного познания претворил [их] ум в блаженных лучах Бога и Отца так, чтобы этот ум считался за другого бога и испытал по благодатному причастию то, чем является по сущности (а не испытывает) [Сам] Бог» [14, с. 42]. По словам другого подвижника, преп. Макария Египетского, «Такие души, имеющие в себе пламенную и ненасытимую любовь ко Господу, достойны вечной жизни; а потому, сподобляются избавления от страстей и в полноте благодати совершенно приемлют озарение и причастие Святого Духа» [13, с. 80]. Отсюда в исихастской традиции Бог есть «свет мыслящий, неприступный, это сила, которая есть сам свет». [9, с. 135.] Видеть этот свет способен только тот, кто, восходя по лестнице духовного совершенства, очистил свой ум, освободившись от пагубного влияния греха, и соединился с Христом: именуемым в Св. Писании «Светом Истины» и «Солнцем правды».

Так, Василий Великий в «Беседе на Шестоднев» говорит: «Иное есть огонь, а иное — светильник; один имеет силу издавать свет, а другой устроен светить, кому нужно. Так и одному чистейшему, ясному и невещественному свету устроится теперь колесница, то есть светила <...>. Но иное есть истинный Свет мира, через причастие которого святые соделались светилами для душ» [4, с. 99].

Святые Отцы указывают на непознаваемость божественной сущности. Так, по словам св. Григория Нисского, «так как всякое понятие, согласно с каким-либо удобопостижимым представлением составляемое по некоему естественному уразумению и предположению, созидает Божий кумир, а не возвещает о Самом Боге» [7, с. 37]. Отсюда, подлинное знание о Боге возможно только при условии причастности Его божественным энергиям, именуемым в святоотеческой традиции «божественными светами». Именно на эти светлы указывают в своем учении Ареопагит и преп. Максим Исповедник. Так, по словам преп. Максима Исповедника, «[Святые] удостоились целиком раствориться во всецелом Боге через посредство Духа, нося в себе, насколько это возможно человекам, весь образ Небесного [Отца], и столько впитали в себя божественного отблеска, если позволено будет так сказать, что и сами, быв впитаны, сопричлись Богу» [15, с. 95].

Своеобразным окном в божественный мир, мостом, осуществляющим переход в Царство Божие, служат таинства Церкви. Благодаря таинству человек становится причастным вечной жизни, на это указывает Евхаристия: как «таинство таинств» она является центральным моментом в жизни христианина. Она является прообразом Небесного Царства, символом его является храм — в его пространстве разворачивается уже не земная история, а жизнь будущего века: «Святая Церковь Божия есть также символ и одного чувственного мира самого по себе. Ибо божественный алтарь в Ней подобен небу, а благолепие храма — земле. Точно так же мир есть Церковь: небо здесь подобно алтарю, а благоустройство земного — храму», — пишет Максим Исповедник [16, с. 160].

Учение о царстве Божием является отправной точкой в мистике исихазма, где исихия открывает для человека иное измерение его бытия — абсолютное совершенство Божественного Блага, Красоты и Мудрости. Исходя из богословия исихазма, эстетика божественного света, находит свое раскрытие в изобразительном искусстве. Свет станет ключевым моментом, опорной точкой христианского искусства палеологовского Ренессанса. Благодаря паламистскому учению о нетварных божественных энергиях, на христианском Востоке возникнет духовное Возрождение, охарактеризовавшееся подъемом и оживлением монашеской жизни, этот подъем даст импульс к развитию церковного искусства не только в самой Византии, но и за ее пределами — в балканских странах и на Руси. Отличие его от западного Ренессанса, состоит в том, что на Западе развитие философско-богословской мысли движется от духовности к светскости, от теоцентризма к антропоцентризму. В Византии мы наблюдаем обратное: движение от мирского к небесному. Такой путь был не случаен — он сформировался под влиянием учения Григория Паламы и его сподвижников о нетварном божественном свете, ставшим предметом ожесточенных споров с представителями гуманистической мысли — Варлаамом Калабрийским и Акиндином. Так, в своих трудах Григорий Палама говорит о мистическом пути богопознания как единственно возможном способе понять божественные антиномии и приблизиться к божественной мудрости. Рациональное знание здесь не отрицалось, но дополнялось более совершенным цельным знанием, путь к нему лежал через духовную практику молитвы. Эта практика воплотила себя в церковном искусстве. Известный русский философ кн. Е. Трубецкой назовет его «умозрением в красках» [18, с. 133–134], а о. Павел Флоренский — «мистикой света» [19, с. 199–215].

Свет и цвет — основные категории византийского искусства, сформировавшегося, с одной стороны, под влиянием эллинистической культуры, а с другой — пере-

осмыслившего старые приемы и методы прежней школы, вложившей в них новый смысл, новую философию.

Ярким примером этого взаимодействия старой формы и нового содержания явилось поздневизантийское искусство, где, с одной стороны, наиболее ярко прослеживаются эллинистические элементы, но с другой — возникает нечто новое: богословская утонченность, особое молитвенное вдохновение, наиболее полно раскрывшееся в богословии света. Свет здесь выражается не только специфическими художественными приемами — бликами на одежде, прорисовками складок, переливами золотистой смальты, игрой красок, но и особыми способами организации пространства — оконными проемами, передающими игру света, арками на барабане купола, образующими световые снопы, в результате чего возникает эффект парения купола как выражение вневсеземной божественной красоты, узкими оконцами в апсиде, сквозь которые прорезаются первые солнечные лучи и пр.

Этот мистицизм, несмотря на внутреннюю аскетичность и некоторую суровость стиля, еще более усложняет изобразительные приемы — мы наблюдаем, с одной стороны, утонченность и изысканность, стремление возродить все эллинское, а с другой — указание на внутреннюю аскезу, отрешение от всего мирского и суетного, того, что препятствует «восхождению горе», рассеивает ум и отвлекает внимание. На эту двойственность обращал внимание М. В. Алпатов, отмечая суровость стиля фресок церкви Кахрие-Джами и живописность в известной рукописи И. Кантакузина [1, с. 192]. И тот, и другой стиль действительно отражали исихастское учение об обожении человека, символом которого явился нетварный Свет — именно его видели ученики на горе Фавор, где облик преобразившегося Христа указывает на жизнь будущего века — таким должен стать и преобразившийся человек, такой свет узрит праведник в раю. Но этот же свет станет погубителью для грешника, поскольку вся жизнь его протекала во тьме и видеть этот свет становится для него нестерпимой мукой.

Та же двойственность прослеживается и в русском искусстве XIV–XV вв. — исихастские идеи по-разному преломляются в искусстве известных иконописцев — преп. Андрея Рублева и преп. Феофана Грека: здесь мы наблюдаем изысканность, утонченность стиля Андрея Рублева, с его прозрачной акварельностью красок и особой поэтичностью образов и суровую аскетичность феофановских ликов с их графичностью, резкими размашистыми мазками и мощной внутренней динамикой в изображении фигур. Недаром Епифаний Премудрый называет преп. Феофана «философом зело хитрым» — его творчеству свойственна философская глубина — здесь меньше поэзии, свойственной скорее творчеству преп. Андрея Рублева с его лиризмом и музыкальностью, но в то же время здесь прослеживается сила и мощь философского ума. На эту особенность указывает В. В. Бычков, отмечая, что для мышления Феофана свойственна «глубокая философичность, возвышенность и ярко выраженный драматизм» [3, с. 487].

Учение исихазма Феофан раскрывает при помощи особых приемов, свойственных исключительно его стилю (истоки которого некоторые ученые находили в более раннем искусстве: А. Грабар — в изображениях доиконоборческого периода [20, с. 167], К. М. Свобода — в искусстве комниновского периода [21, с. 162], М. В. Алпатов — в македонском Ренессансе), характерной чертой которого является не только суровость и аскетизм и вместе с тем экспрессионизм и эмоциональная выразительность, но и необычайная легкость, выраженная в световых бликах и движениях, создающая впечатление неотмирности и вместе с тем открытости. Здесь нет отчужденного эзотеризма — Бог в своей неотмирности является для зрителя одновременно и строгим Судией,

и милующим Спасителем, цель Его пришествия состоит в спасении всей человеческой твари. Эту милосердную, жертвенную любовь и в то же время суровую строгость мы находим в образе Христа Пантократора в Новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Само название храма задает определенную направленность росписей — таково было правило христианского искусства. Тема Преображения тоже не случайна: она связана в первую очередь с учением о нетварном божественном Свете, который видели ученики Христовы на горе Фавор. Согласно святоотеческому учению, Преображение Христа — это прообраз всей обоженной твари, где во Христе собирается «всяческая во всех». Без Церкви, главой которой является Спаситель мира Христос невозможно достичь подлинного богопознания, поэтому в подкупольном пространстве традиционно мы находим изображение Христа-Пантократора. Такое расположение тоже не случайно — купол является главой храма, Христос — главой Церкви, отсюда в византийском храме, в отличие от римской базилики, делается акцент на центральной части — свод купола обозначает небесный мир, вписанный в круг Лик Спасителя — Творца Вселенной, где круг символизирует вечность. Преп. Феофан усиливает акцент на Лике Спаса Вседержителя, создавая особыми изобразительными средствами эффект внутреннего сияния. Взгляд Спасителя выражает не столько «подчеркнутую суровость» [3, с. 488], сколько беспредельную любовь и милосердие.

За изображением Спаса следуют бесплотные силы — четыре архангела, держащие в руках жезлы и зеркала, четыре херувима и серафима — такая схема была характерна для росписи Софийского собора, которую использовали и в Новгороде. В барабане под ангелами представлены те, кто является силой и славой Церкви — это праотцы — Адам, Авель, Ной, праведный Сиф, царь Салима Мелхиседек, Енох, пророк Илия и Иоанн Предтеча. Все они символизируют собой Град Небесный — Церковь, которая есть столп и утверждение Истины. Эта же тема прослеживается в алтаре, где сохранились фрагменты Евхаристии, а по бокам апсиды остатки цикла Страстей Господних. В подкупольном пространстве фрески не сохранились, но можно предположить, что здесь находилось изображение двенадцатых праздников, справа от алтаря мы видим фигуру Богородицы из сцены Благовещения, в люнете южной стены фрагменты Рождества Христова, а также на примыкающих сводах сохранились фрагменты Сретения и Крещения. Ниже традиционно располагались фигуры мучеников и воинов, под хорами в нижнем регистре — жены и мученицы, в верхних частях столбов находятся изображения ангелов с трубами, символизирующих вестников Страшного Суда. Таким образом, перед нами представлена вся библейская история от Ветхого Завета до Апокалипсиса, где показаны образы Небесного Иерусалима, образы «света истинного», «света неприступного», надмирного. Его символизирует белый цвет, который в сочетании с охрой создает особый эффект внутреннего сияния — этот неприступный свет подобен яркому огню, ослепительному лучу, прорезающему небо.

Не случайно Феофан, изображая святых, делает акцент на их ликах — аскетических и строгих, но вместе с тем излучающих милосердие и бесконечную любовь. Особое внимание придается внутреннему свету, что достигается специальными приемами, играющими на противоположности двух цветов — белого цвета и желто-коричневой охры. Белый цвет в ассисте, движках и пробелах, напоминает собой ослепительное солнечное сияние: создается впечатление, что лики как бы «горят» изнутри невидимым огнем, перед нами возникают при особом освещении подкупольного пространства как бы вспышки ослепительного света. Создается эффект «выхватывания» ликов из общего пространства, перед нами не просто изображения святых — перед нами из вечно-

сти восстают живые свидетели веры, пробуждающие дремлющие сердца, влекущие их к иной жизни — жизни будущего века. Так в изображении св. Макария Великого Феофан не прописывает глаза, указывая на то, что святой видит мир не телесным, а духовным оком. На этот внутренний свет указывают энергичные белильные штрихи, вся фигура подвижника оказывается объята светом. Такой же прием используется и в прориси других ликов — все тот же цветовой минимализм и необычайная выразительность движков, создающая эффект внутреннего свечения. Так, у св. Симеона Дивногорца и Даниила свет напоминает собой огненные снопы, пронзающие молнии: «свет скользит свободными потоками по одежде, пульсирует на завитках волос, отражается в глазах». По словам Н. К. Голейзовского, свет «подобно языкам пламени пробивается сквозь призрачную оболочку плоти, почти нивелируя ее, сжигая ее. Источник света внутри каждого персонажа» [5, с. 144].

Наряду с белым цветом, символическую функцию несет на себе охра — ее использование также имеет двоякий смысл: из праха земного был сделан первый человек Адам, Второй Адам — Христос — становится человеком, принимает на себя человеческую природу, чтобы спасти весь род человеческий от власти тления и смерти в результате адамова грехопадения, чтобы привести ее к Богу, обожить, сделать причастной Божественному свету. Киноварь — это и персть земная, глина, но желтый цвет — это еще и символ божественного света, указующий на преображенную природу человека.

Изображение ангельских чинов здесь указывает на неотмирность нетварного света, их изображение рядом со Спасителем также традиционно — оно перекликается с изображением Спаса в силах, как описано в Апокалипсисе, Христос в окружении ангельских чинов указывает на жизнь будущего века, а церковь как Новый Иерусалим прообразует «новую землю и новое небо».

Богословие света, которое в творчестве Феофана играет ведущую роль, тесно связано с догматическим учением. Это не только учение о путях богопознания, о котором писали последователи преп. Григория Паламы, — не меньшее значение здесь имеет раскрытие учения о Боге в Самом Себе как беспредельном и непостижимом Начале, источнике совершеннейшего Блага. Как начало совершенное и беспредельное, Бог един в Трех Лицах. Таинство троического богословия раскрывается Феофаном в его храмовой программе во всей своей полноте. Учение о Боге и обращение к теме Троицы возникает в живописи у Феофана не случайно: оно связано в первую очередь с богословскими спорами того времени. Среди них особенно острой была полемика со строгольниками, распространявшими свои идеи в Новгороде и за его пределами. Не менее актуальной была борьба и с антиринатриями в лице еретика Маркиана, имевшая своих многочисленных сторонников не только в Новгороде, но и за его пределами. Отсюда программа росписей отражает и этот момент: делая акцент на изображении Спаса в подкупольном пространстве, Феофан помещает и изображение Ветхозаветной Троицы в восточной стороне храма. Взяв за основу известный еще с IV в. сюжет «Гостеприимства Авраама», Феофан раскрывает его совсем в иной манере, отличной от традиционной иконографии византийских фресок XIV в.

Перед нами не просто указание на библейский сюжет. На фреске мы видим трех ангелов, замерших в созерцательном безмолвии. Композиция росписи с преклоненным пере ангелами Авраамом указывает на тему предстояния перед Божеством. Здесь, по словам Н. К. Голейзовского, показано «величие мироздания как проявление божественной энергии» [5, с. 144], где Бог прославляется как Творец и Промыслитель мира. Тема единства является основной, она указывает не только на Предвечный Совет,

но и перекликается с темой вечности и неразрушимости Церкви, главой Которой является Христос. Исихастская символика отражается и в том, что «сцены, представленные в росписи, не сливаются друг с другом в непрерывную цепь повествования, но являются 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» [5, с. 146]. На эту целокупность и цельность указывает изображение ангелов — акцент здесь делается на единосущии Лиц Троицы, вместе с тем выделение среднего ангела, кругообразный взмах его крыльев указывает учение о боговоплощении Христа, Его крестной жертве, прообразом которой служила ветхозаветная жертва Авраама. Вписанность фигур в круг (круглый медальон) указывает на нераздельность — каждое Лицо Троицы находит свое отражение в Другом. Такое взаимообращение Лиц именуется перихорезой. Здесь идеалом внутреннего созерцания становится безмолвие исихии, когда Божество проникает в человека; созерцая Его, обращаясь к нему в молитве, человек обоживается, становится богоподобным.

Исихия у Феофана неотделима от Церкви — вне Церкви, вне литургии, вне аскетики невозможно достичь обожения во Христе, поэтому Церковь рассматривается им столп и утверждение истины, как основание жизни каждого христианина. На связь с литургией, с таинством Евхаристии, указывает тема трапезы. Как отмечает Г. Колпакова, обращение к евхаристической теме в сцене «Гостеприимства Авраама» 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» [12, с. 164].

Особое внимание в росписи Феофана следует уделить не только свету, но и цвету, который символически указывает на уровни бытия. Здесь явно присутствует перекличка с «Небесной иерархией» преп. Дионисия Ареопагита: ее мы видим в изображении Спаса в силах из деисусного чина, где Христос-Пантократор восседает на троне в окружении ангельских чинов. В центре изображен красный квадрат, на котором изображена мандорла в темно-синем цвете и алый ромб, где красный квадрат с символическим изображением евангелистов из ветхозаветного пророчества Иезекииля символизирует земной мир: мир четырех стихий, мандорла изображает мир небесный, где обитают бесплотные силы, ромб указывает на божественный огонь. Таким же указанием на божественный огонь в церкви Спаса Преображения служит огненный цвет — охра и белила. Изображение Христа в подкупольном пространстве на синем фоне указывает на небесное царство, четыре евангелиста — на распространение проповеди по всему миру — четырем сторонам света. Огненный цвет сочетается с голубым и белым, указывая на нетварный Фаворский свет. Именно эта пронизанность светом характеризует живопись Феофана, она указывает на его принадлежность исихастской традиции. насыщенная световая и цветовая символика раскрывает богословское содержание феофановских росписей. Эта символика прослеживается и в образе Троицы: сюжет «Гостеприимства» перекликается с темой Преображения и обновления всей твари — явление Аврааму трех ангелов указывает на грядущее рождение Сына Божия и спасение всего рода человеческого (жертва Исаака). Усиливает эту тему и евхаристический аспект — он подводит к теме преображения все твари (священная трапеза).

Икона «Преображения», приписываемая Феофану, продолжает тему, раскрытую в церкви Спаса на Ильине. Фаворское чудо становится символом духовного восхождения: здесь нетварный свет в виде остроконечных световых лучей пронзает фигуры ошеломленных учеников. Фигура Христа окружена двойной сферой (указание на богочеловеческую природу) и тройным сиянием (указание на Троичность Божества), где божественный свет представлен и как огонь, который снизойдет на род человеческий в день Страшного Суда, и как свет, который возводит ум подвижника «горе», открывая тайну божественной Троицы.

Мистика фаворского света находит свое отражение и в архитектуре храма, которая сильно пострадала при перестройке в XIX в., а затем во время Великой Отечественной войны. Так, изображение Спаса в подкупольном пространстве высвечивается рядом оконных проемов в барабане (их четыре по числу евангелистов) — снопы света создают эффект парения, прорезывая темное пространство эти же снопы света проходят через боковые окна: резкими бликами они высвечивают само пространство храма, точнее его центральную часть. Присутствие света усиливается и расположением оконных проемов в апсиде, сквозь которые пробиваются лучи света, спроектированных так, что появление первого солнечного луча совпадает с возгласом, произносимым на утрене: «Слава Тебе, показавшему нам свет». Три узких оконных проема символизируют божественную Троицу. Саму структуру христианского храма, разделенного на нартекс, наос и апсиду в исихастском прочтении можно рассматривать как путь Богу от земного (нартекс — изначально место для оглашенных — тех, кто готовится войти в Церковь, стать ее членом) к небесному (наос — место для верных, символ странствующей Церкви, движущейся к царству Небесному и апсида — символ грядущего царства Божия, это уже церковь Торжествующая). Освещение хор имеет также символическое значение, декорированные узкие оконца пропускают лучи света, создавая эффект высвечивания: свет колеблется, подобно мерцанию свечи, взор молящегося концентрируется на этом свете, который прорезывает анфиладу узкого коридора. Сами хоры означают путь ввысь, являясь образом духовного восхождения. Безмолвие полумрака и проникающего в него света означают свет божественной истины, проникающей в человеческое сердце, освещающего его лучами любви и милости. Система ступенчатых сводов, ведущих на хоры — это тернистый путь человека к миру горнему.

Свет, пробивающийся сквозь узкие проемы окон, усиливает контраст охры и белил на феофановских ликах, усиливая их внутреннее свечение. Сами фрески вписаны во внутреннее пространство храма так, что тематика их и расположение оказывается связана с литургической символикой.

Таким образом, сама система освещения храма имеет не только функциональное значение, но и духовно-мистическое: не только иконографическая программа феофановских фресок, но и внутренняя организация пространства тесно связана с исихастским богословием света.

Итак, свет у преп. Феофана Грека является образом небесного Света, а образ Христа-Пантократора в центре указывает на то, что это «Свет истинный, Который просвещает каждого человека, грядущего в мир» (Ин. 1: 9). Причастность этому свету достигается в процессе внутренней аскезы, познание Бога невозможно без Церкви — свет в храме является прообразом нетварного Божественного света, отличного от внешнего, чувственного света. Феофан усиливает это не только с помощью ассиста, движков и пробелов, он располагает фигуры подвижников так, чтобы они высвечивались лучами света в оконных проемах, в буквальном смысле слова, оказывались пронзенные

его лучами, иллюстрируя евангельские слова, что «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (1 Ин. 1: 5).

Система росписей преп. Феофана становится понятна не сама по себе, но в тесной связи с внутренним пространством храма, с его сакральной символикой. Символическую нагрузку несут в себе и храмовые светильники — горение свечей и возжигание лампад означает присутствие Божественного света, о чем свидетельствуют слова псалма «Одейся светом, яко ризою» (Пс. 103: 2). Все это внутреннее убранство, декор, освещение играет огромную роль в раскрытии «богословия света», тесно связанного с исихастским учением о нетварном фаворском свете.

Итак, идеи исихазма в творчестве Феофана Грека оказываются тесно связаны с догматическим содержанием, нашедшем свое воплощение в литургическом пространстве храма. Творчество Феофана Грека явилось важной вехой развития русского иконописного искусства. Расцвет его был во многом обусловлен византийским влиянием: будучи греком по происхождению, Феофан был хорошо знаком с учением паламитов о нетварном Фаворском свете, которое нашло свое отражение в поздневизантийском искусстве и «через греков» — образованных философов и богословов пришло на Русь. Именно это время — конец XIV – начало XV вв. — явилось для Руси переломным: оно охарактеризовалось не только политическим подъемом, связанным с победой в Куликовской битве, но и своеобразным духовным ренессансом, возрождением монашеской традиции и, как следствие этого, с расцветом церковного искусства, где «мистические идеи дали византийским (а затем и славянским) художникам богатый материал для стилистических поисков» [6, с. 198], которые нашли свое отражение как в монументальном, так и в декоративно-прикладном искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Алтатов М. В. Искусство Феофана Грека и учение исихастов // Византийский временник. М.: Наука, 1972. Т. 33. С. 190–203.
- 2 Борисов Н. С. И свеча бы не угасла: исторический портрет Сергия Радонежского. М.: Молодая гвардия, 1990. 300 с.
- 3 Бычков В. В. Древнерусская эстетика. СПб.: Изд-во Храма мц. Татьяны при МГУ, 2012. 832 с.
- 4 Василий Великий, свт. Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. М.: Тип. Августа Семина, 1845. Ч. 1. 404 с.
- 5 Голейзовский Н. К. Заметки о творчестве Феофана Грека // Византийский временник. М.: Наука, 1964. Т. 24. С. 139–149.
- 6 Голейзовский Н. К. Исихазм и русская живопись XIV–XV вв. // Византийский временник. М.: Наука, 1968. Т. 29. С. 196–211.
- 7 Григорий Нисский, свт. Творения святого Григория Нисского. М.: Типография Готье, 1861. Ч. 1. 469 с.
- 8 Егоров А. А. Митрополит Киприан и его время: к вопросу о политическом исихазме // Отечественная философская мысль XI–XVIII вв. и греческая культура: сб. ст. Киев: Наук. думка, 1991. С. 219–229.
- 9 Иоанн Дамаскин, прп. Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Источник знания. М.: Индрик, 2002. 414 с.
- 10 Иоанн Лествичник, прп. Лествица. М.: Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994. 382 с.

- 11 Киево-Печерский Патерик // Памятники литературы Древней Руси: XII век. М.: Худож. лит., 1980. С. 413–627.
- 12 Колпакова Г. С. Искусство Византии. Поздний период. М.: Азбука-классика, 2010. 320 с.
- 13 Макарий Египетский, прп. Духовные беседы, послания и слова. М.: Правило веры, 1998. 467 с.
- 14 Максим Исповедник, прп. Вопросы-ответы к Фалассию // Творения преподобного Максима Исповедника: в 2 т. М.: Мартис, 1994. Т. 2. С. 21–209.
- 15 Максим Исповедник, прп. О недоумениях к Иоанну // О различных недоумениях у святых Григория и Дионисия. М.: Изд-во Ин-та философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 51–383.
- 16 Максим Исповедник, прп. Мистагогия // Творения преподобного Максима Исповедника: в 2 т. М.: Мартис, 1993. Т. 1. С. 154–184.
- 17 Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Изд-во АН СССР, 1968. Т. XXII. С. 87–108.
- 18 Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. М.: Инфо-Арт, 1991. 46 с.
- 19 Флоренский Павел, свящ. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 236 с.
- 20 Grabar A. L'Art du Moyen Age en Europe orientale. Paris: Albin Michel, 1968. 242 p.
- 21 Swoboda K. M. In den Jahren 1950 bis 1960 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren östchristlichen Kunst // Kunstgeschichtliche Anzeigen. Graz-Köln, Neue Folge. 5, 1961–1962. S. 100–114.

© 2019. Olga O. Kozarezova
Moscow, Russia

THE INFLUENCE OF SPIRITUAL TRADITION OF HESYCHASM ON THE ICON PAINTING OF THEOPHANES THE GREEK

Abstract: The paper aims to show the influence of theology of Hesychasm on the iconographic tradition of Ancient Rus' as exemplified in the analysis of paintings of St. Theophanes the Greek in the Church of the Transfiguration on Ilyina street. A distinctive feature of the art of St. Theophanes is the "theology of light", which found expression not only in the iconographer's artistic techniques, but also in the iconographic program as a whole, devoted to the theme of "Transfiguration", which is associated with the doctrine of Hesychasm about the uncreated Divine light as a symbol of spiritual revival, where Christ is a prototype of all the deified creature. Close attention is paid to the paintings of the Trinity chapel, in particular the famous fresco "Trinity", where the artist reveals the theological content of the Trinity dogma in the light of Hesychast ideas, which wasn't accidental. At this time heresies appeared in Novgorod, distorting the Orthodox doctrine of the consubstantial and indivisible Trinity. The paper also demonstrates that the symbolism of the temple and its internal structure relate to the ideas of Hesychasm. The illumination of the temple is conceived in such a way that the light

“snatches out” the faces of the saints, so that in these flashes of light, in the falling light rays, too there is also a connection with theology of light. Hence, the author concludes that the work of the great icon painter should be considered in close connection with the sacred space of the temple, since the fresco is its integral part. Also, the program of paintings is closely related to the liturgical service, where the images of light in the Liturgy are intimately linked to the subject area of frescos and temple architecture.

Keywords: Frescoes of Theophanes the Greek, Hesychasm, theology of light, sacred space, iconography, artistic techniques, symbols of light and color.

Information about the author: Olga O. Kozarezova — PhD in Philosophy, Assistant Professor, Moscow State Pedagogical University, Vernadskogo ave., 88, 119571 Moscow, Russia. E-mail: koz.helga@gmail.com

Received: June 17, 2018

Date of publication: December 28, 2019

For citation: Kozarezova O. O. The influence of spiritual tradition of hesychasm on the icon painting of Theophanes the Greek. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 54, pp. 23–34. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Alpatov M. V. *Iskusstvo Feofana Greka i uchenie isikhastov* [Art of Theophanes the Greek and the teaching of Hesychasts]. *Vizantiiskii vremennik* [The Byzantine annals]. Moscow, Nauka Publ., 1972, vol. 33, pp. 190–203. (In Russian)
- 2 Borisov N. S. *I svecha by ne ugasla: istoricheskii portret Sergiia Radonezhskogo* [And the candle would not have gone out: a historical portrait of Sergius of Radonezh]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1990. 300 p. (In Russian)
- 3 Bychkov V. V. *Drevnerusskaia estetika* [Old Russian aesthetics]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Khrama mts. Tat'iany pri MGU Publ., 2012. 832 p. (In Russian)
- 4 Vasiliia Velikii, svt. *Tvoreniia izhe vo sviatykh ottsa nashego Vasiliia Velikogo, arkhiepiskopa Kesarii Kappadokiiskoi* [The works of our Holy father Basil the Great, Archbishop of Caesarea of Cappadocia]. Moscow, Tipografiia Avgusta Semina Publ., 1845. Part 1. 404 p. (In Russian)
- 5 Goleizovskii N. K. *Zametki o tvorchestve Feofana Greka* [Notes on the work of Theophanes the Greek]. *Vizantiiskii vremennik* [Byzantine annals]. Moscow, Nauka Publ., 1964, vol. 24, pp. 139–149. (In Russian)
- 6 Goleizovskii N. K. *Isikhazm i russkaia zhivopis' XIV–XV vv.* [Hesychasm and Russian painting of the 14th–15th cs.]. *Vizantiiskii vremennik* [Byzantine annals]. Moscow, Nauka Publ., 1968, vol. 29, pp. 196–211. (In Russian)
- 7 Grigorii Nisskii, svt. *Tvoreniia sviatogo Grigoriia Nisskogo* [The works of St. Gregory of Nyssa]. Moscow, Tipografiia Got'e Publ., 1861. Part 1. 469 p. (In Russian)
- 8 Egorov A. A. *Mitropolit Kiprian i ego vremia: k voprosu o politicheskom isikhazme* [Metropolitan Cyprian and his time: on the issue of political Hesychasm]. *Otechestvennaia filosofskaia mysl' XI–XVIII vv. i grecheskaia kul'tura: sb. st.* [Domestic philosophical thought of 11th–18th cs. and Greek culture: a collection of articles]. Kiev, Naukova dumka Publ., 1991, pp. 219–229. (In Russian)
- 9 Ioann Damaskin, prp. *Tvoreniia prepodobnogo Ioanna Damaskina. Istochnik znaniia* [The works of St. John of Damascus. Source of the knowledge]. Moscow, Indrik Publ., 2002. 414 p. (In Russian)

- 10 Ioann Lestvichnik, prp. *Lestvitsa* [The ladder]. Moscow, Sviato-Uspenskii Pskovo-Pecherskii monastyr' Publ., 1994. 382 p. (In Russian)
- 11 Kievo-Pecherskii Paterik [Kiev-Pechersk Paterikon]. *Pamiatniki literatury Drevnei Rusi: XII vek* [Monuments of literature of Ancient Rus': 12 century]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1980, pp. 413–627. (In Russian)
- 12 Kolpakova G. S. *Iskusstvo Vizantii. Pozdnii period* [The Art of Byzantium. Late period]. Moscow, Azbuka-klassika Publ., 2010. 320 p. (In Russian)
- 13 Makarii Egipetskii, prp. *Dukhovnye besedy, poslaniia i slova* [Spiritual conversations, messages and words]. Moscow, Pravilo very Publ., 1998. 467 p. (In Russian)
- 14 Maksim Ispovednik, prp. Voprosotvety k Falassiu [Questions-answers to Palassey]. *Tvoreniia prepodobnogo Maksima Ispovednika: v 2 t.* [The works of the monk Maximus the Confessor: in 2 vols.]. Moscow, Martis Publ., 1994, vol. 2, pp. 21–209. (In Russian)
- 15 Maksim Ispovednik, prp. O nedoumeniiakh k Ioannu [On the bewilderment to John]. *O razlichnykh nedoumeniiakh u sviatykh Grigoriia i Dionisiia* [On various misunderstandings among the saints Gregory and Dionysius]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta filosofii, teologii i istorii sv. Fomy Publ., 2006, pp. 51–383. (In Russian)
- 16 Maksim Ispovednik, prp. Mistagogiia [Mystagogy]. *Tvoreniia prepodobnogo Maksima Ispovednika: v 2 t.* [The Works of St. Maximus the Confessor: in 2 vols.] Moscow, Martis Publ., 1993, vol. 1, pp. 154–184. (In Russian)
- 17 Prokhorov G. M. Isikhazm i obshchestvennaia mysl' v Vostochnoi Evrope v XIV v. [Hesychasm and social thought in Eastern Europe in the 15th century]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Proceedings of the Department of ancient literature]. Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1968, vol. XXII, pp. 87–108. (In Russian)
- 18 Trubetskoi E. N. *Umozrenie v kraskakh. Tri ocherka o russkoi ikone* [Speculation in colors. Three essays on the Russian icon]. Moscow, Info-Art Publ., 1991. 46 p. (In Russian)
- 19 Florenskii Pavel, sviashch. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected works on art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996. 236 p. (In Russian)
- 20 Grabar A. *L'Art du Moyen Age en Europe orientale* [The Art of the Middle Ages in Eastern Europe]. Paris, Albin Michel Publ., 1968. 242 p. (In French)
- 21 Swoboda K. M. In den Jahren 1950 bis 1960 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren östchristlichen Kunst [Works for Byzantine and other Eastern Christian art published between 1950 and 1960]. *Kunstgeschichtliche Anzeigen* [Art history displays]. Graz-Köln, Neue Folge. 5 Publ., 1961–1962, pp. 100–114. (In German)