

УДК 7.035

DOI: 10.24411/2224-5391-2020-10206

О. О. Козарезова

«ПО ОБРАЗУ И ПОДОБИЮ»: СВЯТООТЕЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ И ТРОИЧЕСКИЙ ДОГМАТ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО ИСИХАЗМА

Аннотация. В статье рассматривается богословское и философское осмысление иконописного образа в древнерусском искусстве XIV–XV вв., в котором прослеживается влияние богословских идей поздневизантийского исихазма, предпринимается попытка раскрыть богословие образа в святоотеческой традиции и проследить ее влияние на богословскую традицию Древней Руси, ее культуру и искусство. Вместе с тем, несмотря на тесную связь с византийским искусством, своеобразие древнерусской иконописи проявляется в особом внимании к психологизму образов, а также в стиливых особенностях, символике света и цвета, движения, жеста и др. Особое внимание в статье уделяется анализу богословского и философского содержания образа, его значения в раскрытии христологического и троического догмата. Наиболее ярким примером в этом отношении является творчество известных русских иконописцев — Феофана Грека, прп. Андрея Рублева, Дионисия и др., где троический догмат раскрывается во всей полноте. В их творчестве, с одной стороны, прослеживается влияние византийской традиции, а с другой — выявляется своеобразие в иконографическом осмыслении троического богословия, в особом прочтении образа Троицы, что свидетельствует о самостоятельности и самобытности русского искусства. В статье дается анализ художественной манеры письма каждого иконописца, рассматриваются особенности стиля, цветовые отношения, композиция и др. Вместе с тем, главное внимание уделяется анализу «Троицы Ветхозаветной», ее места в иконографической программе росписи храма, связи с литургической символикой и таинствами Церкви. На основе этого анализа показывается тесная связь творчества великих иконописцев с догматическим учением Церкви. Не менее важно раскрытие аскетического содержания их творчества, которое нашло свое непосредственное воплощение в мистике света. Источником ее стало

«По образу и подобию»: святоотеческая антропология и троический догмат...

учение исихазма. В Древней Руси, как и в Византии, идеи исихазма имели практический характер, который проявился в подвижнической жизни, умной молитве, в феномене старчества, игравшего огромную роль в культуре и общественной жизни. Свидетельством этого и стал подъем в искусстве XIV–XV вв., названный «русским предвозрождением».

Ключевые слова: богословие образа, исихазм, древнерусское искусство, византийская традиция, символика света.

Цитирование. Козарезова О. О. «По образу и подобию»: святоотеческая антропология и троический догмат в искусстве русского исихазма // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2020. № 2 (30). С. 100–123. DOI: 10.24411/2224-5391-2020-10206

Сведения об авторе. Козарезова Ольга Олеговна — кандидат философских наук, доцент Московского педагогического государственного университета (Россия, г. Москва). E-mail: koz.helga@gmail.com

Поступила в редакцию 09.06.2019

Принята к публикации 14.02.2020

Введение

Проблема образа в христианском искусстве — одна из актуальных тем, связанных с осмыслением философского и богословского наследия Средних веков, его влияния на русскую культуру XX в., свидетельством чего является возникновение новых школ и направлений не только в эмигрантской среде, но и в культуре постсоветской России, после долгого перерыва обратившейся к изучению своих истоков. Связь христианского искусства Древней Руси с византийским богословием рассматривалась еще дореволюционными исследователями: Н. П. Кондаковым, Д. В. Айналовым, свящ. Павлом Флоренским, Е. Н. Трубецким, прот. Сергием Булгаковым. Среди большого количества работ, посвященных изучению древнерусской культуры XIV–XVI вв., следует в первую очередь выделить труды В. И. Лазарева, И. Э. Грабаря, Д. С. Лихачева, Г. И. Вздорнова, М. В. Алпатова, Г. К. Вагнера и др. В них основное внимание уделяется искусствоведческому анализу, где древнерусская иконопись рассматривается как памятник средневекового изобразительного искусства. Основной акцент здесь ставится на стилевых особенностях, проблемах

атрибуции и прочем. Вместе с тем, недостаточно внимания в них уделяется богословскому и философскому смыслу иконы, ее связи с литургическим творчеством и церковной догматикой. Этот пробел пытались заполнить представители русской эмиграции, в первую очередь известные деятели «Парижской школы»: Л. А. Успенский, В. Н. Лосский, инок Григорий Круг и некоторых других. Вместе с тем, их исследование иконописи было в большей степени связано с идеями философии всеединства, персонализма и экзистенциализма. Именно с этих модернистских позиций ими рассматривалось искусство исихазма.

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. в России все же выходят в свет работы, посвященные влиянию исихазма на русскую культуру: например, исследования Д. С. Лихачева. Но недостатком их была оценка исихастского учения, определяемая исключительно в связи с проблемой соотношения византийского и западноевропейского гуманизма, а паламитское учение затрагивалось лишь в связи с учением о человеке. Также оставался открытым вопрос о русском предвозрождении и его связи с проторенессансом. В дальнейшем проблема влияния богословских идей, в первую очередь учения исихазма, на древнерусскую культуру стала рассматриваться в работах 1990-х — 2000-х гг. в работах Н. К. Голейзовского, Г. М. Прохорова, В. В. Бычкова, С. С. Хоружего, Н. К. Гаврюшина, но все же догматическому содержанию иконописного образа не было уделено достаточного внимания. В последнее время данной проблематике посвящены исследования О. С. Поповой, И. К. Языковой, А. М. Лидова, Е. Я. Осташенко и др. Тем не менее богословие образа рассматривается ими скорее в рамках христианской иконографии, чем в богословско-философском контексте. То же самое можно сказать и о работах известных зарубежных искусствоведов О. Демуса, К. Манго, У. Китцингера, К. Вайцмана, Г. Магуайро, также занимавшихся проблемами византийской иконографии. Богословие образа рассматривалось ими прежде всего в искусствоведческом ключе. Некоторым аспектам богословской эстетики, в частности символике света и цвета, проблеме образа в христианском искусстве посвящены работы Х. Бельтинга, К. Шенборна, а также статья Я. Пеликана.

Отдельной темой исследования заслуживает обзор литературы по искусству исихазма. Так, влиянию богословия исихазма на культуру Древней Руси посвящены работы Д. Оболенского, Г. Подскальского, И. Синкевича, А. Тахиасоса, С. Салавилля, Т. Шпидлика и др. Философским аспектам иси-

хазма, влиянию византийского исихазма на древнерусскую антропологию посвящены исследования О. Б. Ионайтис, И. И. Семаевой. Следует отметить также работы последних лет: Ю. Г. Малкова, О. Г. Ульянова, Т. Ю. Царевской, посвященные творчеству русских иконописцев — прп. Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия и др. Влиянию богословских идей на творчество прп. Андрея Рублева посвящена монография схиархим. Гавриила (Бунге) «Другой Утешитель». Вопросам исихастской аскетики посвящены и исследования А. Риго, А. И. Сидорова, О. А. Родионова и др.

Вместе с тем богословие образа не являлось в этих трудах предметом специального рассмотрения. Богословские основания иконописного образа исследуются, правда, у К. Шенборна и Я. Пеликана, но они затрагивают лишь ранний, «формативный» период византийской культуры — от периода апологетов до VII–VIII вв.

Целью нашего исследования является раскрытие философско-богословского содержания иконописного образа. В этой связи необходимо выявить тесную связь догматических споров с культурным контекстом эпохи. В связи с этим основной задачей становится раскрытие влияния византийской патристики на формирование эстетической концепции христианского искусства, нашедшей свое воплощение в культуре Древней Руси.

Эта задача и определяет новизну исследования: в работе предпринята попытка рассмотреть связь богословия образа с догматическим учением Церкви в культурологическом и философско-богословском контекстах. Как известно, художники Древней Руси, восприняв идеи исихазма, хотя и следовали византийской традиции, все же развивались самостоятельно: у каждого из них формируются свой стиль, свои особенности. Вместе с тем их объединяют особый психологизм и лиричность образов, свойственные именно русскому искусству. Основной идеей их творчества можно назвать идею Божественной любви, воплощенной в свете. Отсюда формируется учение о соборности русского искусства, его особом литургическом звучании.

Богословие образа в святоотеческой традиции

Богословие образа — одно из направлений патристической мысли; будучи тесно связано с учением о Боговоплощении и спасении, оно оказало влияние на христианское искусство. В отличие от античного реализма и аллегоризма, его характерной чертой становится символизм,

где символ рассматривается как своеобразный мост, на котором происходит встреча двух миров — дольного и горнего, небесного и земного: «Ибо символическое созерцание умопостигаемого посредством зримого есть одновременно и духовное ведение и умозрение видимого через невидимое»¹.

Говоря о символике православной иконы, следует отметить, что ее смысл связан с библейским пониманием образа. «Создал Бог человека по образу Своему и подобию», — говорится в первой главе Книги Бытие (Быт 1. 26). В святоотеческой экзегезе слова «по образу» указывают на связь человека с Богом: будучи «образом Божиим», человек не имел тления и смерти, он обладал цельным знанием, не имея греха мог видеть Бога «лицом к Лицу» и общаться с Ним. Так, по словам свт. Василия Великого, «*сотворим человека по образу Нашему и по подобию*» (Быт. 1:26) — одно мы имеем в результате творения, другое приобретаем по своей воле. При первоначальном творении нам даруется быть рожденными по образу Божию; своей же волею приобретаем мы бытие по подобию Божию. Тем, что зависит от нашей воли, мы распоряжаемся в полную силу; добываем же мы это себе благодаря своей энергии <...> Одарив нас способностью уподобляться Богу, Он предоставил нам самим быть тружениками в уподоблении Богу, чтобы мы получили за [этот] труд вознаграждение, чтобы мы не были инертными вещами, подобно портретам, созданным рукой художника, чтобы плоды нашего уподобления не принесли похвалы кому-нибудь другому. В самом деле, когда видишь портрет, в точности передающий модель, то не портрету воздаешь хвалу, а художником восхищаешься»².

С момента грехопадения Адама образ Божий в человеке оказался искажен: по словам ап. Павла, «теперь мы видим как бы сквозь мутное стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1 Кор 13. 8). Обращаясь к этим словам, свт. Григорий Богослов пишет: «Бога, что Он по естеству и сущности, никто из людей никогда не находил и, конечно, не найдет. <...> Найдет же, как я рассуждаю, когда сие богоподобное и божественное, то есть наш ум и наше слово, соединятся со сродным себе,

¹ *Максим Исповедник, прп.* Мистагогия // Творения: в 2 кн. М., 1993. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. С. 160.

² *Василий Великий, свт.* Беседа первая о сотворении человека по образу // Его же. Творения: в 2 т. М.: Сибирская благозвонница, 2009. Т. 1. С. 458.

когда образ взойдет к Первообразу, к Которому теперь стремится»³. Единство «со сродным», о котором говорит святитель, открывает возможность богопознания. Оно даруется общением с Господом Иисусом Христом. Итак, Сын Божий, Воплощенное Слово, являет Собой живую икону — образ Отца, о чем свидетельствуют слова Писания «Я и Отец Одно» (Ин 10. 30), «все, что имеет Отец, есть Мое» (Ин 16. 15). Будучи «образом» Отца, Сын единосущен с Отцом, отсюда выводится утверждение о тождестве образа с архетипом.

В период тринитарных споров свт. Афанасием Александрийским и отцами-каппадокийцами были разработаны понятия «образ», «подобие». Образ — как видимое изображение невидимого, обнаружение сокрытого, носитель словесно невыразимого знания. Основной функцией его является подражание или «мимезис». Но в отличие от античного идеала подражания природе задачей христианского искусства стало подражание Творцу. Как отмечает архим. Киприан (Керн), «образ Бога принял значение порыва человека куда-то ввысь из рамок детерминированных законов природы, стремление к Творцу, давшему ему быть творцом. В человеке, в его духовной сущности открываются те черты, которые его наиболее роднят с Творцом, то есть творческие способности и дарования»⁴.

Учение свв. отцов-каппадокийцев о преображающей силе Логоса дало возможность дальнейшему раскрытию богословия образа, которое достаточно четко оформилось в постиконоборческий период и приобрело законченную форму в эстетике поздневизантийского исихазма. Согласно святоотеческому преданию, вочеловечение Христа, Его Распятие и Воскресение даровали человеку возможность преодоления тления и смерти, где через Богочеловека Иисуса Христа, Воплощенное Слово, происходит восстановление утраченного единства с Богом. Одним из образов этого таинственного соединения является Преображение на горе Фавор, где Божественный свет «причастуется, и передается, и нисходит к творению, то есть является достойным и обоживает их (людей. — О. К.)»⁵.

Будучи сотворенным по образу Троицы, человек обретает единство и полноту бытия в Боге. Соединяясь с Ним в таинствах Церкви и

³ Григорий Богослов, свт. Слово 28, о богословии второе // Его же. Творения: в 2 т. М.: Сибирская благовонница, 2007. Т. 1: Слова. С. 341.

⁴ Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы. Париж, 1950. С. 368.

⁵ Григорий Палама, свт. Антирретики против Акиндина. Краснодар, 2010. С. 194.

молитве, он становится причастником Божественного света. Таким образом, нетварный Фаворский свет открывает человеку возможность совершенного знания через причастность Божеству.

Как отмечает свт. Григорий Палама, призвание человека состояло в том, чтобы «быть совершенным, как совершенен Отец ваш Небесный», достигается оно путем аскезы и непрестанной молитвы. Постоянное призывание имени Бога в монашеской практике называлось «умным деланием» неслучайно: поскольку Господа Иисуса Христа невозможно постичь рассудочным путем, совершенное знание о Нем открывается мистическим путем, в человеческом сердце. Будучи очищенным от страстей, оно становится причастным Богу и обретает способность созерцать Божественный свет. Быть причастным Богу означает быть причастным Его энергиям. Итак, будучи непознаваемым по сущности, Господь открывает Себя через Божественные энергии-светы.

Учение исихазма о человеке как носителе образа Божия оказало влияние не только на богословскую мысль, но и на византийскую эстетику: учение об умной молитве углубило ее, показав центральное значение аскетического праксиса в искусстве. Так, пребывая в молитвенном состоянии, художник способен в зримых образах передать неизреченную тайну Божественной любви и премудрости. Его задачей в передаче Божественных образов служит не столько внешнее следование канону, сколько внутренняя аскеза, приводящая его к синергии, соработничеству с Богом. Как отмечает архиеп. Василий (Кривошеин), «исходя из своего учения о богоподобии человека, свт. Григорий Палама утверждает возможность достижения общения с Богом прежде всего на пути исполнения Его заповедей, творением коих человек восстанавливает и раскрывает находящийся в нем образ Божий, потемненный грехами, и тем самым приближается к единению с Богом и к познанию Его, в меру доступную ему как тварному существу. Этот общий и для всех обязательный путь исполнения заповедей Господних может быть кратко выражен как любовь к Богу и ближнему. Вне этого не может быть никакого общения с Богом»⁶.

Отсюда целью художественного творчества становится обретение утраченного Адамом богоподобия: «Когда ум начал ощущать сладость Всевышнего Духа, тогда должно это знать, благодать начинает как будто

⁶ *Василий (Кривошеин), мон.* Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // *Seminarium Kondakoviarum*: сб. ст. по археологии и византиноведению. Прага, 1936. Т. VIII. С. 123.

живописать в нас образ и подобие Бога, так что это ощущение сладости Св. Духа показывает, что начинаем образовываться по подобию Божию, а совершенство подобия узнаем из освящения»⁷. В этой связи особое место в эстетике исихазма уделялось мистике света, которая раскрывается в богословии образа. Так, по словам свт. Григория Паламы, Спаситель «стал образом и символом Самого Себя. Из самого себя Он символически показал Себя же; сделав себя видимым, Он все творение через самого Себя привел к Себе же, невидимому и полностью сокровенному»⁸. Эта же идея причастности образа Божественному Первообразу находит отражение в учении свт. Григория Паламы о Фаворском свете как реальном действии Божественной благодати. Под воздействием Божественного света меняется человеческая природа: будучи тленной, действием Божественной благодати она становится причастной нетлению. Таким образом дух, душа и тело обоживаются, освящаясь светом нераздельной Троицы, человеческая природа становится богоподобной. Всеобщее воскресение умерших означает восстановление всего человека в его первозданном образе.

Свт. Григорий Палама, отстаивая идею антропологической целостности человека, утверждал, что фаворский свет является тогда, когда он охватит все естество человека: ум, душу и тело.

Средством к достижению откровения Божия является следование божественным заповедям и постоянное пребывание в молитве. Таким образом, очищая свое сердце и открывая его Господу, человек получает дар Святого Духа. Действием Божественной благодати некогда сокрытый и неведомый Бог является подвижнику и просвещает его.

Образ Троицы и мистика света в искусстве русского исихазма

Богословие свт. Григория Паламы дало новый импульс для дальнейшего развития иконописной традиции как в Византии, так и на ее периферии, в балканских странах. Мистика и аскетика исихазма стали основной доминантой и русского искусства. Можно сказать, что духовная традиция Афона не прямо, но косвенно оказала влияние на культуру Древней Руси. Как отмечает Г. М. Прохоров, «византийские “семена” нигде не нашли такой благоприятной почвы, как на Великой Руси. Именно на этой земле

⁷ *Алексей, еп.* Византийские церковные мистики 14-го века (препод. Григорий Палама, Николай Кавасила и преп. Григорий Синаит). Казань, 1906. С. 45.

⁸ *Григорий Палама, свт.* Антирретики... С. 167.

они скоро взошли возрожденной и преображенной национальной русской культурой»⁹. Характерной чертой ее стал своеобразный поворот к человеку, результатом этого влияния стал особый психологизм, раскрывшийся наиболее полно в творчестве известных иконописцев Феофана Грека, прп. Андрея Рублева, Дионисия. Так, разработанная свв. отцами теория образа нашла свое дальнейшее развитие в иконописи, основными характеристиками ее стали свет и цвет как символы Божественной энергии. Можно сказать, что христианское искусство приобретает особую симфоничность образов, где в литургическом пространстве соединяются в непосредственном единстве звук и ритм, свет и цвет. Литургическое творчество было тесно связано с богословием образа, где «икона обращена прежде всего к Церкви, к ее литургической, молитвенной и вообще к внутренней духовной жизни, она, будучи одновременно и тайной, и откровением, несет свое служение для мира»¹⁰.

С особой выразительностью эта синергийность творчества проявилась в деятельности известных русских подвижников-исихастов — святителя Киприана, митрополита Киевского и его учеников: игумена Афанасия Высоцкого, Арсения Тверского, Дионисия Суздальского, преподобных Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Нила Сорского и др. По свидетельству летописей, святитель Киприан «книги своею рукою писаше, яко в наставление душевное, переписа соборы бывшие в Руси, много житий святых русских и степени великих князей русских, иные же в наставление плотское, яко правды и суды, и летопись русскую от начала земли русския вся по ряду, и многи книги к тому собрав», — писал известный историк В. Н. Татищев¹¹. Традиция святителя Киприана нашла свое воплощение в творчестве русских художников — восприняв учение исихазма, они соединили глубину философских построений с простотой и прозрачностью иконописных сюжетов и схем. Великих иконописцев объединяло прежде всего учение исихазма о нетварном Фаворском свете. Их творчество выражало своеобразную мистику света и цвета, которая раскрывалась при

⁹ Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе // ТОДРЛ. 1968. Т. 23. С. 87.

¹⁰ Чернышев Н. М., Жолондзь А. Г. Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской Православной Церкви: мат-лы конф. 6–8 июня 1996 г. М., 1997. С. 34.

¹¹ Татищев В. Н. История российская с самых древнейших времен: в 6 т. М., 1784. Т. 5 (Кн. 4). С. 424.

помощи различных приемов: белильных движков и пробелов на фресках Феофана Грека, легкости и прозрачности струящихся красок у прп. Андрея Рублева, глубины и выразительности света у Дионисия.

Особая легкость и поэтичность образов Андрея Рублева, казалось бы, контрастировала с суровостью ликов святых подвижников Феофана Грека и монументальностью образов Дионисия, но, вместе с тем, она становилась выражением исихастской идеи обожения человека: в образах этих художников «богословие в красках» стало откровением нетварного света, изливающегося в мир с целью соединения всей твари в Боге.

С особой выразительностью мировоззрение исихазма раскрылось в иконографии «Троицы» прп. Андрея Рублева, где идея духовного единства человека с Богом становится центральной. Здесь троический догмат представляется во всей своей полноте, недаром Стоглавый Собор постановил писать иконы по образцу «Троицы» прп. Андрея Рублева. Как отмечает М. В. Алпатов, «“Троица” Рублева коренным образом отличается от всех предшествующих, потому что все выглядят в ней так, точно эти три крылатых существа, непринужденно сидящие за трапезой, увидены были глазами художника или словно они, как воплощение высоких представлений о совершенстве, пригрезились ему в прекрасном сновидении. Возвышенное и отвлеченное стало у Рублева соразмерным человеку, и вместе с тем в человеческом, личном проглядывает нечто высокое и закономерное. Искусство было для него не средством украшения истины, добытой за пределами искусства. Он обладал счастливой способностью, не выходя за пределы искусства, откликаться на философские вопросы огромного значения»¹².

В отличие от прп. Андрея Рублева, «Троица» Феофана Грека в большей степени была связана с византийской аскетической линией в живописи, которую отличали своеобразный динамизм, энергичность движений, суровость образов. У Феофана Грека он выражается в резком движении белильных движков, жесткой очерченности линий, прорисовке контуров. Образы его как бы ослепляют зрителя обжигающим светом. Вместе с тем творчество двух иконописцев перекликается друг с другом: их объединяет не только одна тема, один иконографический сюжет, но в первую очередь общность философских идей.

¹² Алпатов М. В. Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха: сб. ст. М., 1971. С. 7.

Раскрывая троический догмат, оба художника за основу берут известный сюжет «Гостеприимство Авраама» — вместе с тем, не изменяя его, они вкладывают в него глубокий мистический смысл, в котором библейский текст начинает истолковываться чисто символически. Так, в отличие от византийской иконографии с ее акцентом на тему Евхаристической трапезы, икона «Троица» прп. Андрея Рублева становится образом Предвечного Совета, где во всей полноте раскрываются догмат о единосущии и нераздельности Лиц и учение о единстве в Боге всей твари, напрямую связанное с паламитской аскетикой. Как отмечает В. А. Плугин, в отличие от прп. Андрея Рублева, у Феофана Грека более усилено эсхатологическое настроение¹³. Как художник он сформировался, когда исихастские споры достигли своего наивысшего накала. «Феофан, родившийся в 30-х гг XIV в. вступил в полосу сознательной жизни в самый разгар исихастских споров. Он несомненно слышал разговоры о природе Фаворского света, о Божественных энергиях, о сообщимости божества человеку, об умной молитве»¹⁴. Епифаний Премудрый недаром называет его «философом зело хитрым»¹⁵. Вместе с тем, эсхатологическая тема в его творчестве вызвана и общим мироощущением «конца времен», весьма распространенным в то время.

Из всего богатого наследия иконописца, в большинстве своем не сохранившегося, особое место занимает цикл фресок в церкви Спаса Преображения на Ильине улице (Новгород, 1374 г.). Основная тема здесь — предстояние человека перед Богом. В апсиде храма изображена сцена Евхаристии с предстоящими Христу святыми. В подкупольном пространстве образ Христа Пантократора окружен изображениями Небесных сил, а также ветхозаветных святых, ожидавших обетования пришествия Мессии — Спасителя мира. На сводах и стенах перед зрителем предстает изображение евангельских сцен. Эта же тема предстояния выражена фигурой Богородицы Знамения в нижнем регистре храма и композицией «Поклонение жертве».

Образ Иисуса Христа — Великого Архиерея указывает на вечность и неразрушимость Церкви, главой которой Он является. Еще одной характерной чертой является то, что «сцены, представленные в росписи, не сливаются друг с другом в непрерывную цепь повествования, но являются собой

¹³ Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 46.

¹⁴ Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 29.

¹⁵ Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 445.

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»¹⁶. Примером этого является, в частности, изображение Троицы. Иконописец, выстраивая композицию в виде двух concentрических кругов, подчеркивает единосущие и нераздельность троических Лиц. Один круг образуется взмахом крыльев Одного из Ангелов, тогда как другой обозначается окружностью стола, на котором стоит жертвенный сосуд. На нераздельность Лиц Троицы указывает и композиционное расположение Ангелов, фигуры которых образуют круг. Это единство композиции усиливается выразительными жестами Ангелов, указывающих на жертвенную чашу. Их фигуры как бы застыли в молитвенном безмолвии. В этом безмолвии исихии сокрыта особая глубина и тайна богобщения, когда человек, исполняясь Божественной благодати, делается ею богоподобным. Вместе с тем, у Феофана Грека молитвенное делание аскета неотделимо от церковного единства — вне Церкви невозможно достичь обожения. Церковь есть тело Христово, «столп и утверждение истины», она исполнена дарами Святого Духа, и именно в жизни Церкви христианин становится причастником этих даров. Тема Церкви и ее единства постоянно подчеркивается мастером. Обращение к евхаристической теме здесь также неслучайно: как отмечает Г. И. Колпакова, «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»¹⁷. Немаловажную роль в это время играли также евхаристические споры и полемика, связанная с ересью стригольников и жидовствующих, искажающих троический догмат¹⁸.

Особое внимание в системе росписей храма следует уделить свето-цветовым решениям, которые тоже отражают исихастское учение о нетварном свете. Основной цвет, который использует Феофан — охра,

¹⁶ Колпакова Г. И. Искусство Византии. Поздний период. СПб., 2010. С. 164.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.; Л., 1955. С. 7–73.

оранжевые и ярко-желтые переливы которой символизируют божественный огонь, являющийся для праведников животворящим, а для грешников — сожигающим источником вечного мучения. Охра также указывает на апокалиптический Новый Иерусалим, сияющий, подобно огню, ярким светом. Ярко-желтая охра на фресках Феофана гармонично сочетается с белильными движками и пробелами — энергичными и живыми. Они как лучи прорезают полутени пространства храма. Эти блики в сочетании с охрой усиливают эффект пульсирующего и мерцающего сияния, создавая особую выразительность и экспрессию образов. Такая пронизанность светом, наполняющим все пространство, нашла свое выражение и в иконе «Преображение» из Переславля-Залесского, где ослепительные лучи, исходящие от Лица Спасителя, подобно острым стрелам пронизывают фигуры апостолов, павших ниц. Зрительный эффект усиливается контрастностью светотени — здесь нет сочетания с охрой, как в церкви Преображения, но есть ослепительное, мощное сияние, поражающее своей энергией и силой. В «Троице Ветхозаветной» эта мощь световых лучей усиливается взмахом крыльев центрального Ангела. Можно сказать, что живопись светом здесь достигается специальными приемами — с помощью интенсивных серповидных мазков с бликами, с помощью пробелов и движков, которые как бы высвечивают лики изнутри. Образ Троицы — символ будущего преобразования всего творения, и в то же время указание на средство к этому преобразению — Евхаристию, на которую указывает сцена «Гостеприимства Авраама». Жертвенный агнец на трапезе — это указание и на спасительную жертву Христа, и на евхаристические дары, через которые верные обретают единение с закланным за мир Агнцем Божиим.

В «Преображении» подчеркивается мысль непреступности Божественного света: ученики не могут созерцать его телесными очами — они пали ниц, будучи ослеплены этим мощным сиянием. Как отмечает Н. К. Голейзовский, у Феофана Грека «первое, что бросается в глаза, — несвойственное новгородской живописи подчинение красочной гаммы одному основному тону (серебристый оранжево-лиловый), в котором остальные как бы содержатся и из которого исходят. Напрашивается вывод, что такое решение подсказано известным положением идеалистической философии: бесконечно разнообразные и не похожие друг на друга образы мира есть проявление одной трансцендентной сущности»¹⁹. Эта

¹⁹ Голейзовский Н. К. Заметки о творчестве Феофана Грека // Византийский временник.

трансцендентность усиливается в образах столпников, которые не случайно помещены рядом с «Троицей» в Троицком приделе. Столпники, будучи столпами веры, указывают и на истинное исповедание Церкви, без которого невозможно достичь спасения.

С появлением прп. Андрея Рублева начинается новый этап в истории искусства Древней Руси. Как известно, творчество великого иконописца было связано с именем Феофана Грека, которого он хорошо знал и с которым некоторое время работал. Но в отличие от Феофана, у прп. Андрея Рублева с наибольшей силой педалируется символ Божественной Любви. Здесь нет той суровости и строгости, присущей образам Феофана; даже свет и цвет здесь выражены иначе: в отличие от обжигающей охры в сочетании с белым цветом, у прп. Андрея Рублева присутствует акварельная прозрачность и легкость красок. Свет мягкий, струящийся, такие же мягкие переходы, полутона. Созданная в расцвете творческих сил, «Троица» прп. Андрея Рублева многими искусствоведами считается кульминационной работой. Известно также, что эта икона была храмовым образом Троицкого собора и писалась в память прп. Сергия Радонежского. Перед иконописцем стояла сложная задача явить в красках учение об абсолютном единстве и в то же время троичности Единого Бога Троицы. Как отмечает Епифаний Премудрый, «тричисленное число всему добру начало <...> Чтож извещаю по три числа, а что ради не помяну болшаго и страшного, еже ес тричисленное божество трети святынями, трети образы, трети собъствы в три лица едино божество Пресвятыя Троица и Отца и Сына и Святаго духа триипостаснаго божества едина сила, едина власть, едино господство»²⁰.

Важным моментом композиции этой иконы является то, что в ней фактически отсутствует динамика: здесь также как на фресках Феофана Грека акцент делается на предстоянии человека перед Богом, но выражается эта тема несколько иначе. Перед нами молитвенное безмолвие, где «молчит всякая плоть человека», но жесты Ангелов иные, чем у Феофана — без выраженной динамики и резкой энергичности. Головы сидящих за трапезой Ангелов лишь слегка наклонены, взгляды кажутся устремленными в бесконечность. На столе, в центре композиции, расположена

1964. Т. 24. С. 42.

²⁰ *Епифаний Премудрый*. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. СПб., 1885. (Памятники древней письменности и искусства; вып. 58). С. 17–18.

чаша с приготовленным тельцом. И здесь еще одна существенная деталь: на ослепительно белой поверхности стола отсутствуют какие-либо яства, здесь расположена только чаша (указание не только на ветхозаветную жертву, но и на новозаветную как прообраз таинства Евхаристии). Вся композиция построена в виде треугольника, вписанного в круг, тем самым подчеркивая единосущие и нераздельность Лиц Пресвятой Троицы.

Сюжет гостеприимства Авраама в изображении Троицы традиционен для византийской иконографии. Троица изображалась в виде трех Ангелов, сидящих за трапезой, начиная с ранневизантийского периода. Однако, у прп. Андрея Рублева есть ряд художественных особенностей. В первую очередь, обращает на себя внимание, что на иконе не изображены Авраам и Сарра. Акцент здесь делается именно на изображении Троицы и на Божественном созерцании. В то же время, в самом изображении Ангелов и пейзажа на фоне дается указание на ипостасные свойства Лиц, которые мы можем угадывать, но не можем определить однозначно. Среди искусствоведов ведется спор об атрибуции лицам Ангелов ипостасных свойств Лиц Пресвятой Троицы. Не так давно В. В. Барановым²¹ была сделана попытка атрибутировать центрального Ангела Лицу Сына Божьего: на его нимбе были найдены следы киновари, указывающие на то, что нимб был крестчатым. Но и в византийской иконографии крестчатым нимбом выделялся иногда Средний Ангел, а иногда и все три Ангела. Но даже если принять эту версию, то возникает вопрос об атрибуции двух других. Такое разногласие было не случайным: действительно ангельские Лица неразделимы. На иконе прп. Андрея в каждом Ангеле можно найти указания на ипостасные свойства Отца, Сына и Святого Духа. То же самое и в элементах пейзажа: в дереве, горе и каменных палатах, расположенных на фоне Ангелов, можно найти указание на Отца, Сына и Святого Духа. Так, дерево может быть Мамврийским дубом — атрибутом Бога Отца, а может трактоваться и как цветущая смоковница — атрибут Бога Сына и указание на жизнь будущего века, о которой говорит Христос: «От смоковницы возьмите подобие: когда ветви ее становятся уже мягки и пускают листья, то знаете, что близко лето. Так, когда вы увидите все сие, знайте, что близко, при дверях» (Мф 24. 32–33). Дерево также может быть

²¹ Баранов В. В. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 3. М., 2012. С. 16–24.

и оливой — символом Святого Духа. Каменные палаты могут символизировать как ветхозаветный храм, так и Церковь Нового Завета, о которой говорил Спаситель (два этажа здесь указывают на то, что Иисус Христос есть истинный Бог и истинный Человек). Они могут быть и указанием на Святого Духа, символом которого является Небесный град Иерусалим.

Каждый Ангел на иконе прп. Андрея имеет и свои характерные черты, и в то же время эти черты неразрывно связаны между собой. Взгляды Ангелов пересекаются друг с другом, движение их взаимосвязано, оно образует единый ритм. Также связаны между собою цвета: зеленый и синий, синий и пурпурный, розовый и синий в одеждах Ангелов. Итак, все три Ангела образуют нераздельное единство. Вместе с тем, по словам схиархим. Гавриила (Бунге), «Рублев изображает не только единосущие, но и идею особенности Трех Лиц»²². Каждое Лицо Пресвятой Троицы определяется своим ипостасным свойством. Каждый из Ангелов на иконе имеет свою особенность, но у прп. Андрея эти особенности не определяют однозначно атрибуцию ипостасным свойствам Лиц Пресвятой Троицы. Они намекают на возможность определенной атрибуции, но в то же время дают возможность и для иного истолкования. Таким образом, при имеющихся различиях, мы видим неразрывную взаимосвязанность и единство.

Эта многозначность ангельских образов, дополненная и усиленная элементами пейзажа, раскрывает глубину троического догмата. Как отмечает Б. Раушенбах, «отгалкиваясь от ветхозаветного рассказа о встрече Авраама с Богом, Рублев сознательно устранил из иконы все бытовое, дальнее и дал изумительное изображение горного мира <...> Рублеву удастся сделать так, что созерцающий икону видит троичный догмат в его полноте»²³. Не случайно на Стоглавом Соборе 1551 г. было определено писать иконы «Троица» по образцу прп. Андрея Рублева.

Исихастская символика иконы раскрывается также и в передаче света и цвета. Ощущение мягкого света, словно струящегося из иконы, возникает во многом благодаря прозрачным и мягким цветам. Голубец — характерный цвет у прп. Андрея, подчеркивает это ощущение, возводя ум зрителя к созерцанию тайны Царства Небесного. По словам известного искусствоведа И. Грабаря, «краски “Троицы” являют редчайший образец ярких цветов, объединенных в точно прочувствованную форму —

²² Гавриил (Бунге), иером. Другой Утешитель: икона Пресвятой Троицы преподобного Андрея Рублева. Рига, 2003. С. 96.

²³ Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001. С. 306.

гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании оттенков <...> цветовая гамма “Троицы” неожиданно повышается до степени ярчайших голубых узоров, брошенных с беспорядным художественным тактом и чувством меры»²⁴. На эту же черту указывает и Д. Оболенский, — творчество Рублева отличают гармония и изящество стиля, свидетельствующие о влиянии византийской манеры письма. Вместе с тем, «никогда ни до, ни после <...> византийская традиция не достигала такой зрелости и совершенства на русской почве, как в фигурах трех ангелов, символизирующих триединого Бога. В этих фигурах заключен потаенный ритм, в котором воплощена идея гармонии и взаимной любви»²⁵.

Богословие света и мистика исихазма нашли свое отражение и в творчестве Дионисия. Как отмечает М. В. Алпатов, «в искусстве Дионисия много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает с лучшими традициями А. Рублева. В истории древнерусского искусства трудно найти второй подобный пример прочности художественной традиции на протяжении целого столетия, как это имело место со времени Рублева и до Дионисия»²⁶. Это касается в первую очередь росписей церкви Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря — среди его произведений данный цикл фресок оказался наиболее сохранным. Замысел художника воплотился в его иконописной программе: она посвящена прославлению Богоматери, которая считалась покровительницей Руси. Эта тема является основной: здесь представлены сцены из детства Марии, фрески «Покров Богоматери», «Похвала Марии», «О тебе радуется», цикл чудес и изображения на темы акафистов. Замысел посвятить храм празднику Рождества Богоматери возник не случайно: он также был направлен против еретических учений жидовствующих и стригольников, отвергающих Богородицу и искажающих догмат о реальном воплощении Второго Лица Пресвятой Троицы — Сына Божия. Об этом свидетельствует и изображение семи Вселенских Соборов, а также известных отцов и учителей Церкви. Перед зрителем предстает священная история Церкви, начинающаяся с ее основания

²⁴ *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев: очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации: сборник Центральных государственных реставрационных мастерских. Вып. 1 / под ред. И. Э. Грабаря. М., 1926. С. 73–74.

²⁵ *Оболенский Д.* Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 2012. С. 387.

²⁶ *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств: в 3 т. М., 1955. Т. 3. С. 240.

«По образу и подобию»: святоотеческая антропология и троический догмат...

и завершающаяся Парусией. Такая иконография была новой и прежде не встречалась в русских церквях. Вероятно, многие сюжеты были заимствованы мастером из росписи афонских монастырей. В росписи собора звучит еще одна тема — церковное единство. Эта тема связана и с происходившими в это время на Руси событиями: именно в годы правления Ивана III происходит активный процесс объединения русских земель.

Особенность росписей Дионисия состоит еще и в том, что он не следует буквальному воспроизведению библейских сюжетов, но стремится дать им богословскую интерпретацию, истолковывая их символически. Эта богословская составляющая сближает его с прп. Андреем Рублевым и Феофаном Греком. Также как и прп. Андрей Рублев, Дионисий стремится выразить в образах Богоматери, святых, отцов и учителей Церкви исихастское учение о причастности Богу посредством энергий. Отсюда такую важную роль играет у него свет и цвет. Образы его светоносны, сочетание голубого и золотисто-розового цвета делает их особенно выразительными. Вытянутые утонченные фигуры с выразительными жестами создают особую молитвенную атмосферу. Здесь все пронизано светом, который мягко струится, играя белыми оживками на ликах, на складках одежд. Все вместе создает атмосферу тишины, но не глухой, а звучащей, наполненной чистыми звуками торжественных песнопений. Образы Спасителя и Богоматери являются центральными — с ними неразрывно связана жизнь Церкви. Дионисий делает их особенно проникновенными, их лики исполнены безграничной любви и сострадания к человеку.

Вместе с тем, Дионисию присуща особая торжественность: в его иконографических произведениях пересекается земная история и небесная. Как известно, важную роль здесь сыграло знакомство мастера с «Просветителем» прп. Иосифа Волоцкого — сочинения, посвященного полемике с еретиками. Но здесь в тоже время прослеживается и отличие от исиханской идеологии: художник устремляет свой взор к небесной истории, в земных образах он видит небесное воплощение безграничной божественной любви. Как отмечает Н. К. Голейзовский, «художник передавал ожидаемый, желанный мир (как бы конечный результат исихастской практики), в котором уже достигнута (согласно исихастскому учению — в равной мере телесно и духовно) степень обожествления (θέωσις)»²⁷.

²⁷ Голейзовский Н. К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV-XVI вв. // Византийский временник, том XXVI, М., 1965 с. 231.

Еще одной характерной чертой росписей Ферапонтова монастыря является их особая поэтичность и созерцательность — манера письма Дионисия близка художественному языку прп. Андрея Рублева. На эту преемственность указывает икона «Троица» школы Дионисия, в буквальном смысле слова дословно цитирующая «Троицу» Рублева. Вместе с тем здесь прослеживается и отличие: краски более плотные, колорит также более насыщенный, сочетание цветов в большей степени соответствует краскам Дионисия. Задача раскрытия троического догмата здесь также, как и у прп. Андрея, решается композиционным построением, единым ритмом и звуком. Правда цветовой звук у Дионисия более насыщенный, а ритм более энергичный.

Итак, всех трех художников объединяет общая тема — предстояние перед Богом. Выразительность образов, их особая молитвенная настроенность открывают человеку врата в иной мир. Таким образом, икона становится окном в ноуменальное пространство, ее свет и цвет являются символами нетварного Фаворского света. Говоря о богословском содержании, можно выделить у всех трех иконописцев единое стремление наиболее полно выразить догматическое учение Церкви. Но вместе с тем, здесь нет схоластической дидактики, желания логическим путем доказать истинность учения. Задачей художников являлось раскрытие сущности догматов посредством аскетики, где непознаваемый по сущности Бог открывает Себя через Божественные энергии. Причастность этим энергиям, обретение Божественной благодати, становится условием обожения.

Молитва, умное делание — это искусство, искусство, которое мыслится как движение ума к Божественному свету. Согласно учению свт. Григория Паламы, обожение не является простым усовершенствованием ума — оно достигается действием благодати Святого Духа, посредством постоянного призывания имени Бога. Молитва становится действенной тогда, когда человек с полным сокрушением сердца обращается к Спасителю.

Можно согласиться с утверждением С. С. Хоружего о том, что христианское искусство синергийно, оно предполагает богообщение, и поэтому оно неразрывно связано как с духовным деланием, так и с богословием святых отцов²⁸. В изобразительном искусстве, будь то миниатюра, фреска или икона, мы постоянно находим отсылки к святоотеческой

²⁸ Синергия: проблемы аскетики и мистики православия / под общ. ред. С. С. Хоружего. М., 1995. С. 90.

традиции, и это дает возможность зрителю правильно понять тот или иной сюжет не только в искусствоведческом, но и в философско-богословском контексте. Так символика иконы, будучи тесно связанной с храмовой росписью, позволяет постичь богословие образа в контексте христианской антропологии и аскетики. Очень точно по этому поводу говорит Оливье Клеман: «...икона должна быть подобна своему первообразу, и это подобие выявляет в себе присутствие освященной личности, которая не знает более удаления — но она не есть портрет плотского человека, живущего на этой земле, где никогда не достигается совершенная святость, где причастность к Воскресшему означает всегда причастность к Мужу скорбей. Икона открывается к Царству Божьему: она представляет человека окончательно воскресшим, во всем великолепии его духовного тела, через общение святых, и преображение мира»²⁹.

Источники

1. *Алексей [Дородницын], еп.* Византийские церковные мистики 14-го века (препод. Григорий Палама, Николай Кавасила и преп. Григорий Синаит). Казань, 1906.
2. *Василий Великий, свт.* Творения: в 2 т. М.: Сибирская благовонница, 2009. Т. 1. (Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе; т. 3).
3. *Григорий Богослов, свт.* Творения: в 2 т. М.: Сибирская благовонница, 2007. Т. 1. (Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе; т. 1).
4. *Григорий Палама, свт.* Триады в защиту священнобезмолствующих / пер., послесловие и комм. [В. В. Библихина]. М., 1995.
5. *Григорий Палама, свт.* Антирретики против Акиндина / пер. с греч. Р. В. Яшунского. Краснодар, 2010.
6. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца и Похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. СПб., 1885. (Памятники древней письменности и искусства; вып. 58).
7. *Максим Исповедник, прп.* Творения: в 2 кн. / пер., вступ. ст. и комм. А. И. Сидорова. М., 1993. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты.

Литература

1. *Алпатов М. В.* Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха: сборник статей. М., 1971. С. 7–16.
2. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств: в 3 т. М., 1955. Т. 3.

²⁹ Клеман О. Беседы с патриархом Афинагором. Брюссель, 1993. С. 351.

3. Баранов В. В. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 3. М., 2012. С. 16–24.
4. Василий (Кривошеин), мон. Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы // *Seminarium Kondakoviarum*: сборник статей по археологии и византиноведению. Прага, 1936. Т. VIII. С. 99–151.
5. Гавриил (Бунге), иером. Другой Утешитель: икона Пресвятой Троицы преподобного Андрея Рублева. Рига, 2003.
6. Голейзовский Н. К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV–XVI вв. // *Византийский временник*. 1965. Т. 26. С. 219–238.
7. Голейзовский Н. К. Заметки о творчестве Феофана Грека // *Византийский временник*. 1964. Т. 24. С. 139–149.
8. Грабарь И. Э. Андрей Рублев: очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // *Вопросы реставрации: сборник Центральных государственных реставрационных мастерских* / под ред. И. Э. Грабаря. Вып. 1. М., 1926. С. 7–112.
9. Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.; Л., 1955.
10. Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы. Париж, 1950.
11. Клеман О. Беседы с патриархом Афинагором. Брюссель, 1993.
12. Колтакова Г. И. Искусство Византии. Поздний период. СПб., 2010.
13. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
14. Оболенский Д. Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 2012.
15. Плугин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974.
16. Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950.
17. Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Л., 1968. Т. 23. С. 86–108.
18. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001.
19. Синергия: проблемы аскетики и мистики православия / под общ. ред. С. С. Хоружего. М., 1995.
20. Татищев В. Н. История российская с самых древнейших времен: в 6 т. М., 1784. Т. 5 (Кн. 4).
21. Чернышев Н. М., Жолондзь А. Г. Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // *Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской Православной Церкви: материалы конференции 6–8 июня 1996 г.* М., 1997. С. 31–39.

Olga O. Kozarezova

**“IN THE IMAGE AND LIKENESS”:
PATRISTIC ANTHROPOLOGY AND THE TRINITY DOCTRINE
IN THE ART OF RUSSIAN HESYCHASM**

Abstract. The article deals with the theological and philosophical comprehension of the iconographic image in the ancient Russian art of the 14th–15th centuries, where traces the influence of theological ideas of late Byzantine Hesychasm. The author attempts to reveal the theology of the image in the patristic tradition and to trace its influence on the theological tradition of Ancient Russia, its culture and art. At the same time, despite the close connection with the Byzantine art, the originality of the old Russian iconography is manifested with a special attention to the psychologism of images, as well as to the stylistic features, symbolism of light and color, movement, gesture, etc. Special attention is paid to the analysis of the theological and philosophical content of the image, its importance in the disclosure of Christological and Trinity dogma. The most striking examples in this regard are the works of famous Russian icon painters — Theophanes the Greek, Andrei Rublev, Dionysius, etc., where the Trinity dogma is revealed to the full extent. In their work, on the one hand, the influence of the Byzantine tradition is traced, and on the other hand, the originality in the iconographic comprehension of the Trinity theology is revealed in a special reading of the image of the Trinity, which testifies to the independence and originality of Russian art.

The article analyzes the artistic manner of painting of each iconographer, examines the features of style, color relations, composition, etc. At the same time, the main attention is paid to the analysis of the “Old Testament’s Trinity”, its place in the iconographic program of the temple painting, its connection with the liturgical symbols, and with the sacraments of the Church. Based on this analysis, the close connection between the works of great iconographers and the dogmatic teaching of the Church is shown. And the disclosure of the ascetic content of their work is also important, which found the direct embodiment in the mysticism of light. Its source was the teaching of Hesychasm. In Ancient Russia, as in Byzantium, the ideas of Hesychasm had a practical character, and were shown in the ascetic life, mind prayer, in the phenomenon of eldership, which played a huge role in culture and social life. These processes were the impact for upsurge in the art of 14th–15th centuries, which was called “Russian pre-Renaissance”.

Keywords: *theology of the image, Hesychasm, Ancient Russian art, Byzantine tradition, symbolism of light.*

Citation. Kozarezova O. O. «Po obrazu i podobiiu»: sviatootecheskaia antropologija i Troičeskii dogmat v iskusstve russkogo isikhazma [“In the Image and Likeness”: Patristic Anthropology and the Trinity Doctrine in the Art of Russian Hesychasm]. *Vestnik Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii — Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary*, 2020, no. 2 (30), pp. 100–123. DOI: 10.24411/2224-5391-2020-10206

About the author. Kozarezova Olga Olegovna — PhD (Philosophy), Associate professor of the Moscow Pedagogical State University (Russia, Moscow). *E-mail:* koz.helga@gmail.com

Submitted on 09 June, 2019

Accepted on 14 February, 2020

References

1. Aleksei [Dorodnitsyn], ep. *Vizantiiskie tserkovnye mistiki 14-go veka (prepod. Grigorii Palama, Nikolai Kavasila i prep. Grigorii Sinait)* [Byzantine Church Mystics of the 14th Century (Gregory Palamas, Nikolas Cabasilas and Gregory of Sinai)]. Kazan, 1906.
2. Alpatov M. V. *Andrei Rublev i russkaia kul'tura* [Andrei Rublev and Russian Culture]. *Andrei Rublev i ego epokha: sbornik statei* [Andrei Rublev and His Epoch: Collected Articles]. Moscow, 1971, pp. 7–16.
3. Alpatov M. V. *Vseobshchaia istoriia iskusstv: v 3 t.* [General History of Arts: in 3 vols.]. Moscow, 1955, vol. 3.
4. Baranov V. V. *Mikroskopnoe obsledovanie sokhrannosti ikony "Troitsa vetkhovetnaia" Andreia Rubleva. K voprosu ob osobennostiakh tekhniko-tekhnologicheskikh issledovaniï proizvedeniï ikonopisi* [Microscopic Examination of the Preservation of the Icon "Trinity of the Old Testament" by Andrey Rublev. On the Question of the Features of Technical and Technological Research of Icon Painting Works]. *Issledovaniia v konservatsii kulturnogo naslediia* [Research in Cultural Heritage Conservation]. Vol. 3. Moscow, 2012, pp. 16–24.
5. Basil the Great, st. *Tvoreniia* [Works]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Sibirskaiia blagovonnitsa Publishing, 2009.
6. Chernyshev N. M., Zholondz' A. G. *Nekotorye voprosy nyneshnego ikonopochitaniia i ikonopisaniia* [Some Questions of Today's Icon Veneration and Icon Painting]. *Problemy sovremennoi tserkovnoi zhivopisi, ee izucheniia i prepodavaniia v Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi: materialy konferentsii 6–8 iunïa 1996* [Issues of Modern Church Painting, It's Study and Teaching in the Russian Orthodox Church: St. Tikhon Orthodox Humanitarian University, 6–8 of June 1996 Conference Proceedings]. Moscow, 1997, pp. 31–39.
7. Clément O. *Besedy s patriarkhom Afinagorom* [Conversations with Patriarch Athenagoras]. Brussels, 1993.
8. Cyprian (Kern), archimandrite. *Antropologiia sv. Grigoriia Palamy* [Anthropology of St. Gregory Palamas]. Paris, 1950.
9. Gabriel (Bunge), ierom. *Drugoi Utshitel': icona Presviatoi Troitsy prepodobnogo Andreia Rubleva* [Another Comforter: The Icon of the Holy Trinity by the Monk Andrey Rublev]. Riga, 2003.
10. Goleizovskii N. K. *Zametki o tvorchestve Feofana Greka* [Notes on Theophan Greek's Works]. *Vizantiyskiy vremennik*, 1964, vol. 24, pp. 139–149.
11. Goleizovskii N. K. "Poslanie k ikonopistu" I otgoloski isihazma v russkoi zhivopisi na rubezhe XV–XVI vv. ["Letter to the Icon Painter" and the Echoes of Hesychasm in Russian Painting at the Turn of the XVth–XVIth Centuries]. *Vizantiyskiy vremennik*, 1965, vol. 26, pp. 219–238.

12. Grabar' I. E. Andrei Rublev: ocherk tvorchestva khudozhnika po dannym restavratsionnykh rabot 1918–1925 gg. [Andrei Rublev: Essay of the Artist According to the Restoration Works 1918–1925]. *Voprosy restavratsii: sbornik Tsentral'nykh gosudarstvennykh restavratsionnykh masterskikh* [Issues of the Restoration: Collected Articles of Central State Restoration Studios]. Moscow, 1926, issue 1, pp. 7–112.
13. Gregory of Nazianzus, st. *Tvoreniia* [Works]. In 2 vols. Moscow, 2007, vol. 1.
14. Gregory Palamas, st. *Antirretiki protiv Akindina* [Antirretics contra Akindynos]. Krasnodar, 2010.
15. Gregory Palamas, st. *Triady v zashchitu sviashchennobezmolstvuiushchikh* [Triads for the Defense of Those Who Practice Sacred Quietude]. Moscow, 1995.
16. Kazakova N. A., Lur'e Ia. S. *Antifeodal'nye ereticheskie dvizheniia na Rusi XIV — nachala XVI veka*. [Anti-feudal Heretic's Movements in Russia During 14th — Beginning of 16th c.]. Moscow; Leningrad, 1955.
17. Khoruzhii S. S. (ed.) *Sinergiia: problemy asketiki i mistiki pravoslaviia* [Synergy. Issues of the Orthodox Ascetic and Mysticism of Orthodoxy]. Moscow, 1995.
18. Kolpakova G. I. *Iskusstvo Vizantii. Pozdnii period* [Byzantine Art. The Late Period]. Saint Petersburg, 2010.
19. Lazarev V. N. *Andrei Rublev i ego shkola* [Andrei Rublev and His School]. Moscow, 1966.
20. Maximus the Confessor, st. *Tvoreniia* [Works]. In 2 vols. Moscow, 1993, vol. 1.
21. Obolensky D. *Vizantiiskoe sodruzhestvo natsii. Shest' vizantiiskikh portretov* [Byzantine Commonwealth: Eastern Europe, 500–1453. Six Byzantine Portraits]. Moscow, 2012.
22. Plugin V. A. *Mirovozzrenie Andreia Rubleva* [Andrei Rublev's World View]. Moscow, 1974.
23. Priselkov M. D. *Troitskaia letopis'. Rekonstruktsiia teksta* [Troitskaia Chronicle. Text Reconstruction]. Moscow; Leningrad, 1950.
24. Prochorov G. M. *Isikhazm i obshestvennaia mysl' v Vostochnoi Evrope* [Hesychasm and Social Thought in Eastern Europe]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury — Proceedings of the Department of Old Russian Literature*, 1968, vol. 23, pp. 86–108.
25. Raushenbakh B. V. *Geometriia kartiny i zritel'noe vospriiatie* [The Geometry of Painting and Visual Perception]. Saint Petersburg, 2001.
26. Tatischev V. N. *Istoriia rossiiskaia s samykh drevneishikh vremen* [The Russian History Since the Very Ancient Period]. In 6 vols. Moscow, 1784, vol. 5 (book 4).
27. Vasili (Krivoshein), mon. *Asketicheskoe i bogoslovskoe uchenie sv. Grigoriia Palamy* [Ascetic and Theological Teaching of St. Gegorius Palamas]. *Seminarium Kondakoviarum: sbornik statei po arkhologii i vizantinovedeniiu — Seminarium Kondakoviarum: Collected Articles on Archeology and Byzantinology*. Prague, 1936, vol. VIII, p. 99–151.
28. *Zhitie prepodobnogo i bogonosnogo ottsa nashogo Sergiia Chudotvortsia i pokhval'noe emu slovo napisannoe uchenikom ego Epifaniem Premudrym v XV v.* [The Life of Saint Sergii Thaumaturgos Written by His Disciple Epiphanius the Wise in 15th c.]. Saint Petersburg, 1885. (Pamiatniki drevnei pis'mennosti i iskusstva [Monuments of Ancient Literature and Art]; vol. 58).