
С. Н. ГУКОВА

ИСИХАЗМ И НОВЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ПОЗДНЕПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ

Проблемы, связанные с исихазмом, занимают особое место в творчестве Игоря Павловича Медведева. Еще будучи студентом Свердловского университета, он посвящает свою дипломную работу истории исихастских споров в Византии XIV в., с которой он и входит в византиноведение. Эта тема остается в центре его научных интересов и в последующие годы, когда он публикует книгу о Мистре,¹ многочисленные статьи, так или иначе затрагивающие проблематику исихастских споров, и, наконец, фундаментальное исследование, посвященное византийскому гуманизму.² Продолжая эту традицию моего учителя, с пожеланием ему новых творческих достижений (а нужно отметить, что они всегда были плодом его огромной кропотливой и самоотверженной работы), я посвящаю ему это небольшое исследование.

Уже много десятилетий исследователи пытаются выявить различные аспекты влияния исихазма на искусство позднепалеологовского периода. Большинство исследований посвящено выражению в искусстве одной из центральных тем исихастской доктрины — теме нетварного Божественного света, теме преображения человека, просветления души и обожения. Однако это только один из аспектов этого важнейшего религиозного движения, которое наложило отпечаток на всю византийскую культуру своей эпохи. Исихастская полемика, закончившаяся победой паламитов на соборе 1351 г., принявшем их учение как официальную доктрину церкви, как известно, была важным переломным моментом в истории православия. Как явствует из истории византийского искусства, такого рода обновления в лоне церкви вызывали к жизни необходимость нового утверждения ее догматических основ, которое находило свое отражение в иконографии православного искусства, поскольку иконные изображения являются воплощением основных дог-

¹ Медведев И. П. Мистра. Очерк истории и культуры поздневизантийского города. Л., 1973.

² Медведев И. П. Византийский гуманизм XIV—XV вв., Л., 1976.

матических понятий. Достаточно вспомнить иконоборческий период, имевший следствием значительные изменения в иконографии многих сюжетов. Немало новшеств в иконографию Христа было внесено в итоге христологических споров XI—XII вв. Однако если в иконоборческий период были затронуты основы христианской догматики, касающиеся образа и самой возможности изображения Божественного, исихастская полемика не затронула сути догматических основ. Более того, в религиозной культуре этого периода можно наблюдать тенденцию возврата к основам христианской духовности, и прежде всего к древней аскетической и мистической традиции восточного христианства. Этот «возврат», или «возрождение», находит свое выражение как в богословской литературе, так и в искусстве, где видим возрождение многих архаичных иконографических формул, уже вышедших из употребления к этому периоду.

В богословских спорах исихастов и их оппонентов была выработана система понятий, которая существенно обновила и обогатила православную догматику в вопросах о непостижимости сущности Бога, о триединстве, о нетварности Божией благодати, и это обновление должно было найти свое адекватное отображение в искусстве. Расцвет исихазма в Византии и странах византийского круга, таким образом, имел следствием возникновение многочисленных новых элементов, поскольку видение Бога, предложенное исихастами, не исчерпывалось в медитативной практике молитвы видения света, как об этом часто пишут, но интерпретировалось в сложной богословской системе.

Даже поверхностный анализ новых элементов иконографии позднего палеологовского периода показывает, что развитие это идет в направлениях, совпадающих с наиболее важными для исихастской традиции темами. В этом развитии можно было бы обозначить четыре направления, имея в виду, что деление это условно и все темы в конечном счете тесно переплетаются между собой. Первостепенную важность в это время приобретают поиски образного истолкования центрального таинства церкви — евхаристии, стремление пояснить в образе его мистический смысл, поиски стройной образной системы, раскрывающей идею всего домостроительства спасения.³ Наряду с иллюстрациями отдельных моментов литургии появляется ряд тем, задача которых — раскрыть смысл таинства посредством отвлеченных символических изображений. Вторым направлением является богородичная тема, которая получает в духовности исихастов особое звучание. Третье направление включает сюжеты, посвященные иноческой тематике, что представляется естественным, поскольку исихазм придавал особенно важное значение монашеству как институту и распространился в иноческой среде. И, наконец, все эти темы объединяет ярко выраженный эсхатологический акцент, который получает выражение не столько в появлении новых независимых сюжетов, сколько в новых элементах, включенных в традиционные

³ Успенский Л. Исихазм и «гуманизм» — палеологовский расцвет // Вестник Русско-го западноевропейского патриаршего экзархата. 1967. Т. 58. С. 121—122.

иконографические схемы. Подобная классификация является, как отмечено выше, условной, поскольку все эти темы так или иначе связаны между собой и порой присутствуют одновременно во многих композициях, сливаясь в одно стройное догматическое учение, которое, не выходя за рамки традиции, получает тем не менее новое звучание, свидетельствующее о максимальной зрелости художественного воплощения и желании более ярко и определенно выразить основные положения догматического учения.

Немаловажную роль в этом процессе играло возрождение литургического творчества, к сожалению, еще мало изученного для этого периода. Можно отметить здесь деятельность константинопольского патриарха Филофея Коккина (1353—1354, 1364—1376), ученика и горячего последователя Григория Паламы, которому принадлежит принятая в церкви кодификация его учения. И. Мансветов пишет о его литургической деятельности: «Эта обработка простиралась на все главные службы устава и имела в виду определить подробности обряда для служб точного круга и литургии. Дело было задумано и велось систематически. Составитель держался порядку службы, но во многих случаях делал из него буквальные извлечения и повторял особенности текста».⁴ Филофей также автор последней, усвоенной с конца XIV в. на Руси редакции литургии, дьяконской службы и Учительного Евангелия.⁵

Оживление церковного песнопения затронуло и славянские страны, где новая волна переводов с греческого на славянский приходится на XIV в. — период «православного возрождения», время активизации во всех областях церковного творчества, которое исследователи связывают с распространением исихазма в этих странах. Важнейшим фактором в этом процессе был перевод на славянский язык сочинений Дионисия Ареопагита, заверченный в 1371 г. сербом Исайей, игуменом Пантелеимоновского монастыря на Афоне.⁶ Этот перевод ввел в славянский язык огромное количество новых богословских и философских терминов, знание которых было совершенно необходимо для понимания византийского богословия во всей его полноте.⁷

В распространении исихастских идей на Руси огромное значение имела деятельность митрополита Киприана, ученика и духовного сына патриарха Филофея, который немало способствовал распространению переводов поздних византийских гимнологов. Последняя четверть XIV и первые годы XV в., время жизни и деятельности Киприана, были, по-видимому, временем самого активного усвоения Русью творений ав-

⁴ Мансветов И. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882. С. 17—18.

⁵ Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. М.; Л., 1972. Т. 27. С. 121.

⁶ Прохоров Г. М. Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 7—17.

⁷ Tachiaos A. Hesychasm as a creative Force in the Fields of the Art and Literature // Art de Thessalonique et des pays balcaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Belgrad, 1987.

торов-исихастов.⁸ И. Мансветов полагает, что «многое из сочинений Филофея могло быть переведено на Афоне сербскими переводчиками и взято Киприаном в готовом виде из Хиландара и вообще при посредстве Афона».⁹

Помимо гимнографической литературы в этот период на Руси получает широкое распространение учительная и созерцательная литература, популярность которой была вызвана к жизни расцветом монашества. В этом отношении интересны наблюдения над рукописями библиотеки Троице-Сергиевой лавры, одного из важнейших монастырей, с XIV по XVII вв., сделанные Г. М. Прохоровым.¹⁰ С самого начала культурного импульса, полученного в результате распространения исихазма на Руси, в монастыре переписываются переводы сочинений авторов-мистиков Иоанна Лествичника, Аввы Дорофея, Исаака Сирина, Симеона Нового Богослова, Григория Синаита, т. е. те сочинения, на которых базировались в своей защите учения о божественной энергии византийские исихасты. Эти труды начинают переписываться с момента создания монастыря, причем самым мощным был первоначальный, идущий, вне сомнения, от Сергия Радонежского, интерес к византийским авторам-исихастам. Своего апогея интенсивность их переписки достигает в 20—30-е гг. XV в. Это явление можно рассматривать как один из показателей распространения на Русь монашеского общественного движения, а в конечном счете — как показатель влияния исихазма на русскую культуру.¹¹ Таким образом, изменения, которые наблюдаются в изобразительном искусстве в эту эпоху, возникают на волне подъема духовной традиции исихазма, охватившего все сферы религиозной культуры и надолго определившего ее облик как в Византии, так и странах византийского круга.

Как известно, авторы-исихасты не оставили сочинений, посвященных искусству, которые могли бы дать в руки исследователей путеводную нить к пониманию изменений в художественном мировосприятии этой интересной эпохи. Однако анализ некоторых богословских сочинений позволяет тем не менее сделать некоторые важные наблюдения. Так, Е. Б. Громова, анализируя комментарии патриарха Филофея к притче Соломона, обнаруживает параллели в изобразительной традиции и приходит к важным выводам, свидетельствующим о тесной связи художественного и догматического аспектов в искусстве: неизобразимые категории противоплагаются в сочинении Филофея весьма определенным символическим аналогам, заимствованным из ряда привычных художественных образов. При этом ясно проводится разграничение между понятием неизобразимого и тем, в каких образах его можно представить, т. е. утверждается круг равнозначных уподоблений, основы-

⁸ Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии... С. 141.

⁹ Мансветов И. Митрополит Киприан... С. 108.

¹⁰ Прохоров Г. М. Келейная исихастская литература (Иоанн Лествичник, Авва Дорофей, Исаак Сирин, Симеон Новый Богослов, Григорий Синаит) в библиотеке Троице-Сергиевой лавры с XIV по XVII вв. // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 28. С. 317—324.

¹¹ Там же. С. 324.

вающихся на свидетельствах Священного Предания. Подобное разделение образного пласта христианской культуры и догматизация его основных иконографических мотивов, столь ясно представленные в трактате патриарха Филофея, вполне совпадают с общими тенденциями развития изобразительного искусства в поздневизантийский период. Изобилие новых сюжетов, новых иконографических типов, символических мотивов, созданных в XIII—XIV вв., отражало стремление к точной, ясной повествовательной системе художественной интерпретации происходящего в храме или изложенного в книге, но одновременно это же множество новых изображений требовало и более дифференцированной, индивидуальной семантической основы, детального разделения понятий, особенно если это касалось главных догматических образов — Христа и Богоматери.¹²

Невозможность более обстоятельного анализа в рамках небольшой статьи вынуждает нас лишь коротко охарактеризовать основные направления иконографического творчества, которые, на наш взгляд, являются плодом исихастской культуры.

1. Как отмечено выше, первостепенную важность в это время приобретают поиски образного истолкования центрального таинства церкви — евхаристии, повышенное внимание к которой связано с тем особым значением, которое исихасты придавали основным таинствам церкви, считавшимся ими важнейшим звеном в процессе обожения человека. Как грех и смерть передавались, начиная с Адама, путем естественного рождения, так и жизнь дается новым рождением, крещением и евхаристией, соединяющими нас с Христом. Между преображенной плотью Христа и нашим телом существует связь посредством таинства, утверждал Григорий Палама. Крещение и евхаристия имеют для Паламы большее значение, чем другие таинства, поскольку именно в них является все домостроительство Божие. По-настоящему обновить свою природу можно только в Божественной литургии, присутствуя на богослужении и причащаясь святых таин.¹³ Вне благодати таинств, дарующей в церкви божественную жизнь верующим, для него не существует ни христианского опыта, ни духовной жизни. Аналогичные рассуждения находим и у Николая Кавасилы, исихаста и автора сочинений «О жизни во Христе» и «Изъяснение Божественной литургии». Таинства для него представляют главное средство сопричастности Христу и являются образом всего божественного домостроительства.¹⁴

Другим важным моментом толкования таинств исихастами является акцент на их реализме. В духовной жизни христианин ищет не пространственное или нематериальное «там», а будущее Царство Божие,

¹² Громова Е. Б. История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М., 2005. С. 176.

¹³ Мейендорф И. Жизнь и труды святителя Григория Паламы. СПб., 1997. Т. 2. С. 245 (Subsidia Byzantinorossica).

¹⁴ Bornert R. Les commentaires Byzantines de la Divine Liturgie du VII au XV siecles. Paris, 1996. P. 217, 226.

уже *сейчас* присутствующее в таинствах. «Сам Христос своим Воскресением <...> ввел нас в новое время, которое символизируется „пасхальным временем” литургии».¹⁵ Здесь важен и акцент на эсхатологическом аспекте таинств, который тесно связан и с теорией символов, ставшей одним из аргументов исихастской палемики. Для Паламы эсхатологическое будущее является уже существующей в настоящем реальностью, ибо видение фаворского света есть реальность, тождественная «начатку воскресения», который все христиане получают при крещении. Христос, искомый и обретаемый исихастами внутри себя, является Царем будущего, а созерцаемый ими божественный свет есть «будущего века».¹⁶ Григорий Палама противопоставляет точке зрения оппонентов свою теорию символов, где символ не понимается как посредник между субъектом и объектом видения. «Тот, кто созерцал Бога не посредством чужого символа, а в естественном символе, видел Бога», — пишет он. Эту мысль развивают и поддерживают и Николай Кавасила,¹⁷ и патриарх Филофей, утверждая, что символы являются выражением настоящей реальности, видимым явлением событий. Христос Премудрость приносит себя в жертву на кресте не посредством символов и образов, но реальными действиями.¹⁸

Эти новые акценты в интерпретации таинств и их роли в земной жизни христианина находят свое художественное выражение в появлении новых сюжетов литургического характера. К ним относятся «Служба святых отцов», иллюстрации отдельных моментов литургии, изображение трапезы Софии Премудрости Божией, представляющие образную передачу текста притчи Соломона, 9:1—7 «Премудрость созда Себе дом...», которые появляются в искусстве балканских стран и на Руси (илл. 1);¹⁹ образ Христа великого архиерея и Царя царем, композиция «Предста царица» (самый ранний памятник представлен росписью церкви монастыря Трескавац — 1334—1343 гг.)²⁰ и др.

В русле этого направления следует рассматривать и появление в древнерусском искусстве на рубеже XIV—XV вв. высокого иконостаза. Л. Успенский первым дал объяснение и раскрытие его смыслового ядра — Деисуса, из которого развилась тематика иконостаза, движени-

¹⁵ Мейендорф И. Жизнь и труды... С. 262.

¹⁶ Там же. С. 263.

¹⁷ Bornert R. Les commentaires Byzantines... P. 224.

¹⁸ Арсений (Иващенко), еп. Филофей, патриарха константинопольского XIV века, три речи к епископу Игнатию с объяснением изречения Притчей: «Премудрость созда себе дом». Новгород, 1898. С. 103.

¹⁹ Meyendorff J. L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine // Cahiers archéologiques. 1959. T. 10. P. 259—262; Lifsic L. Die Ikone «Sophia — Weisheit Gottes» aus der Sammlung der Museen des Moskauer Kreml'. Zur Frage nach der Herkunft und der Zeit des ersten Auftauchens des sogenannten «Novgoroder» ikonographischen Typs // Felmi K., Hausteин-Bartsch E. Die Weisheit baute ihr Haus. München, 1999. S. 29—42; Гукочва С. Н. София Премудрость Божия (к новгородскому изводу) // Новгородский сборник. СПб., 2003. С. 197—220.

²⁰ Остащенко Е. Я. Об иконографическом типе иконы «Предста Царица» Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 182.



Илл. 1. «Премудрость созда себе дом», икона, первая половина XVI в.
Государственная Третьяковская галерея (инв. 28830)

ем исихазма и расцветом богословской мысли и литургического творчества.²¹ По его мнению, иконостас является порождением «русского исихазма», благодаря которому произошло «глубокое жизненное проникновение как в Таинство Евхаристии, так и в икону Христову». Самым значительным итогом исихастского осмысления алтарной преграды было раскрытие трехчастной иконы Деисуса в целый ряд заступников святых, обращенных ко Христу — Судии Второго пришествия. Согласно мнению Л. Успенского, смысл этого увеличения в том, чтобы сделать Деисус доминирующим в иконостасе, приблизить его к причастникам. Причастник становится «сотелесником» Христовым, приобретает к

²¹ Вопрос иконостаса // Вестник русского западноевропейского патриаршего экзархата. 1963. № 44, окт.—дек.; см. также: *Щенникова Л. А.* Древнерусский высокий иконостас XIV—начала XV века: итоги и перспективы изучения // Иконостас: происхождение, развитие, символика / Ред. А. М. Лидов. М., 2000. С. 392—408.

«прославленному его телу Второго пришествия» только через Суд, о чем напоминает в молитвах перед причастием; «реальность евхаристического Тела и Крови предполагает и реальность Суда». Грандиозный деисусный чин, помещенный непосредственно перед тем местом, где происходит причастие верующих, усиливает вневременной аспект суда и заступничества святых в соответствии с молитвословием: «ныне и присно и во веки веков». В итоге «сочетание реального тела с образом и молитвой дает полноту участия в Литургии: телесное причастие и общение в молитве через образ».

В это же время на основе композиций древних ветхозаветных теофаний, сохранившихся в стенных росписях Египта и Каппадокии, создается центральная икона деисусного чина — «Спас в силах», имеющая ярко выраженное литургико-эсхатологическое содержание.²² В отличие от древних композиций ветхозаветных теофаний, «слава» Христа имеет форму двух наложенных друг на друга ромбов. Этот иконографический элемент появляется лишь в палеологовскую эпоху. Одно из самых ранних его изображений представлено миниатюрой Преображения в рукописи, исполненной между 1370—1375 гг. по заказу императора Иоанна VI Кантакузина, известного исихаста, принявшего постриг под именем Иосафат. Такая же форма «славы» встречается и в изображении Богородицы в росписи храма Святой Софии, основанном в 1385 г. в Мистре по заказу Мануила, сына Иоанна Кантакузина. Исследователи связывают такую форму ореола с учением исихастов о фаворском свете.²³ Начиная с этого периода форма ореола в виде двух наложенных друг на друга ромбов (иногда ореол имеет форму одного ромба, как ангел-Премудрость в Дечанах) широко распространяется в искусстве Византии и стран византийского круга. Особенно часто она встречается в стенных росписях молдавских храмов XV—XVI вв. в изображениях как Христа, так и Богородицы.²⁴

2. Вторым направлением формирования новых сюжетов является богородичная тема. Центральное таинство христианства — Воплощение — связано с особой ролью Марии, ее божественным материнством, которое обусловило и ее особое место и славу на небесах, рядом с Сыном, где она предстает как царица небесная и заступница. Для Григория Паламы значение Марии заключалось в том, что божественное таинство рождения Христа имело особые предпосылки в условиях жизни Богородицы во храме, которые состояли в молитве и обращении в себя как в подготовительном этапе созерцания Бога. Именно это единение молитвы и божественного материнства, которые воплотила Мария, было иси-

²² Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994. С. 45—68; Луцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV—XV вв.) // ВВ. 1995. Т. 56. С. 266—282; 1997. Т. 57. С. 234—245.

²³ Hesychnastic Thought as revealed in Bizantine, Greek and Romanian Church Frescoes: a Theory of Origin and Diffusion // *Revue des études sud-est européennes*. 1978. Т. 16, fasc. 4. P. 664.

²⁴ *Vasilu A. L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*. Jaca Book 1998.

хастским измерением ее роли. В проповеди на «Введение Богородицы во храм» Григорий Палама утверждает, что Мария в период пребывания во храме, сосредоточив свой ум на обращение в себя и непрестанную молитву, прозревает тайну божественного материнства, сосудом которого ей суждено стать. «Эта Матерь-Дева одна является как бы границей тварной и нетварной природ, и те, кто знают Бога, узнают и в ней вместилище Невместимого».²⁵

Рост культа Богородицы в начале XIV в. засвидетельствован как в литературных, так и в художественных памятниках. Константинопольские святыни Богородицы переживают новый расцвет культа: процессии выноса иконы Одигитрии, описанные в рассказах паломников, превращаются в пышные церемонии. Именно в этот период Никифор Каллист Ксанфопул собрал и переосмыслил в своей «Церковной истории» известные письменные свидетельства, связанные с почитанием этой древней святыни. Новый расцвет переживает и культ другого богородичного святилища — «Живоносного источника». Ксанфопул посвящает ему «Слово», в котором собирает все предания, связанные с этим храмом. По-видимому, в это же время был создан и иконографический тип Богоматери «Живоносный источник»,²⁶ который широко распространяется в странах византийского круга.²⁷

Интересно отметить, что на Руси культ Богоматери и ее святыни также переживают новый расцвет. Так на рубеже XIV—XV вв. начинается новый этап в прославлении иконы Владимирской Богоматери, которая вновь сопоставляется с реликвиями Царьграда (вероятно, по инициативе митрополита Киприана) и перенимает историческую славу константинопольской Одигитрии евангелиста Луки.²⁸

Результатом этого нового расцвета богородичного культа становится возникновение иллюстраций целого ряда литургических песнопений, центральной фигурой которых является Богородица: рождественская стихира «Что ти принесем, Христе» (самое раннее дошедшее до нас изображение находится в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде — 1295 г.) (илл. 2);²⁹ «О тебе радуется» (самым ранним памятником является икона начала XV в. из Византийского музея в Афинах).³⁰ Важнейшую из иллюстраций богородичных песнопений представляет Акафист Бо-

²⁵ Мейендорф И. Жизнь и труды... С. 209.

²⁶ Тэлбот А.-М. Чудотворные образы в константинопольском храме «Живоносного источника» // Чудотворная икона в Византии и древней Руси / Ред. А. М. Лидов. М., 1996. С. 117—122.

²⁷ Медаковић Д. Богородица «Живоносни источник» у српској уметности // Зборник радова Српске академије наука. LIX, Византолошки институт. Кн. 5. С. 203—225.

²⁸ Щенникова Л. А. 1) Чудотворная икона Богоматери Владимирская как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и древней Руси. С. 265; 2) Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь. СПб., 1999. С. 337 и сл.

²⁹ Орлова А. О формировании иконографии рождественской стихир «Что ти принесем, Христе» // Древнерусское искусство. Балканы и Русь. М., 1995. С. 127—140.

³⁰ Нерсесян Л. К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О Тебе радуется» // Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь. С. 395, сн. 9.



Илл. 2. «Предста царица», икона, вторая половина XV в.
Государственная Третьяковская галерея (инв. 2)

гоматери (самый ранний цикл росписей находится в церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне, 1296—1305 гг.). В XIV в. пение Акафиста регламентируется в уставе Филофеем Коккином. Он предписывает петь его каждую неделю на вечерней службе пятницы по обычаю, установленному «от святых старцев».³¹

Как показал А. Петцольд, исследуя цикл изображений Акафиста в монументальной живописи XIV в., формирование новых иконографических концепций и трактовка образов иллюстрируют точку зрения исихастов на основополагающие проблемы христианской догматики — явление Воплощения, человеческую и божественную природы Христа, процесс обожения, отношение между вочеловечившимся Богом и обожженным человеком и, наконец, роль церкви в этом процессе. Иллюстрации Акафиста создают новый образ Марии, который воспроизводит ее главную функцию и значение: посредством своего девственного материнства она принесла свет во мрак мира, осветила человека, жившего во тьме, и открыла ему путь к божественному знанию. Этот новооткрытый

³¹ Громова Е. Б. История русской иконографии Акафиста. С. 46.

путь встречи с Богом через Марию — в рождении Христа — отражается, по мнению автора, также в структуре отдельных сцен второй части Акафиста.³² В реальности этих акафистских изображений, и это главный момент, который соответствует исихастскому видению Бога, не делается разницы между изобразимым образом Богородицы и мысленной, воображаемой реальностью, относящейся к ее культуре. Реалистический характер изображаемого отражается также в последних сценах Акафиста, которые иллюстрируют праздничную литургию перед иконой Богородицы. Они воспроизводят эпизод из реального и видимого культа и подчеркивают тем самым его значение. Соотнесенные с исихастской духовностью, они комментируют реальный характер связанного с культом процесса обожения верующего и подчеркивают, что поклонение Марии также является доступом к этому процессу.³³

Важным иконографическим показателем новых акцентов в интерпретации роли Богородицы является ореол славы вокруг ее фигуры, который появляется вновь в палеологовский период. Этот интересный элемент прошел различные этапы эволюции в богородичной иконографии. А. Грабар в свое время высказал предположение, что изображение тронной Богородицы в ореоле славы восходит к древним образцам восточнохристианского искусства.³⁴ Автор предположил, что прототипом этого изображения могла быть сцена поклонения волхвов, возможно, украшавшая один из храмов Вифлеема не позже VII в. Ореол славы должен был выражать идею *Theotokos*, Девы, родившей Бога. Мать, таким образом, была поглощена ореолом Сына.³⁵

Этот иконографический элемент был, по-видимому, достаточно распространен в доиконоборческий период, как свидетельствует один из немногих дошедших до нас памятников этого времени — мозаичное изображение Богородицы в церкви Панагии Канакарии на Кипре (VI в.). Ореол славы Богородицы восходит к образу ее вознесения и славы. Он исчезает после иконоборчества: будучи знаком божественной природы и символом теофании, ореол сохранился только для изображений Христа, ибо Богородица не имела божественной природы. Он появляется вновь уже в палеологовскую эпоху в сценах Успения Богородицы, в некоторых сценах Акафиста и в сложных композициях, связанных с похвалой Богородицы.

Порой это ореол принимает форму двух наложенных друг на друга ромбов, как в упомянутой выше росписи храма Святой Софии в Мистре. Но самым интересным нововведением в богородичной иконографии являются появившиеся в этот же период изображения Богородицы во «сла-

³² Pötzold A. Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhundert. Stuttgart, 1989. S. 92.

³³ Ibid. S. 98—99.

³⁴ Grabar A. The Virgin in a Mandorla of Light // L'art de la fin de l'Antiquité e du Moyen Âge. Paris, 1968. Vol. 1. P. 535—541.

³⁵ Эта гипотеза, однако, не подтверждается памятниками раннего периода. До нас не дошло ни одного изображения Поклонения волхвов с Богородицею во славе. Сохранившиеся документы подтверждают скорее иное толкование.



Илл. 3. «Богоматерь во славе» с символами евангелистов, артосная панагия, Афон, монастырь Дионисиат (см.: Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. М.: Индрик, 2004. Илл. XXXII)

ве» с символами евангелистов, причем «слава» Марии имеет очертания двух наложенных друг на друга прямоугольников, другими словами, в точности воспроизводит композицию «Спаса во силах» (илл. 3). Эта композиция, несомненно вдохновленная исихастскими идеями, не является тем не менее совершенно новой для византийского искусства. По всей вероятности, она существовала уже в доиконаборщеский период, однако «слава» имела форму обычного овального ореола, а не двух наложенных друг на друга ромбов, о чем свидетельствует интереснейшая миниатюра пролога греческого Четвероевангелия Национальной библиотеки Бреши в Италии, изображающая Богоматерь с символами евангелистов. Подобную композицию воспроизводят абсида патриаршей базилики в Аквилее и некоторые другие западные памятники X—XIII вв., удержавшие эту древнюю иконографическую схему.³⁶ Эта композиция встречается и в новгородской иконописи.³⁷

3. Третье отмеченное нами направление охватывает темы, связанные с монашеским подвигом. Роль монашества в религиозной и политической жизни Византии значительно возрастает и достигает своей кульминации в XIV в. Популярность монашеской и монастырской тематики в искусстве в условиях быстрого распространения исихазма представляется вполне закономерной, и количество памятников возрастает в византийском и южнославянском искусстве уже в начале XIV в., причем процесс этот идет параллельно с движением религиозной мысли.

Репертуар сцен, связанных с монашеской тематикой, значительно расширяется. Создаются образы, адекватные современным поискам духовной жизни, новым установкам церкви и искусства, ориентирован-

³⁶ Гуква С. Богоматерь с символами евангелистов // ВВ. 2005. Т. 64 (89). С. 268; Gukova S. N. Miniature del manoscritto Queriniano A.VI.26 // Annali Queriniani. 2002. T. 3. P. 7—46.

³⁷ Novgorod Icons 12th—17th Century. Leningrad, 1980. N 200.

ным на внутренний путь, на религиозный опыт, как, например, портрет Исаака Сирина, пустычника и мистика, возникший на Афоне, где уже в начале XIV в. болгарским иноком Закхеем делается полный перевод на славянский язык «Слов Постнических» Исаака Сирина.³⁸

Иллюстрируются не только отдельные эпизоды жития монахов, но возникают небольшие циклы. Уже в начале XIV в. в росписях храмов начинают распространяться циклы сцен из жизни монахов-пустынников: св. Евфимия Великого, в приделе при базилике Св. Димитрия в Фессалониках, 1303 г., св. Герасима — в церкви Св. Николая Орфанос, около 1320 г., св. Антония Великого в Матейче, Македония (около 1356—1360) и др. Появляется и распространяется композиция с изображением Причащения св. Марии Египетской преподобным Зосимой. Святость иноческих деяний, их освоенность ангельской помощью и небесным покровительством иллюстрируется в кремлевской иконе «Архангел Михаил с деяниями», в клейме «Ангел, наставляющий св. Пахомия монастырскому уставу». Эта сцена широко распространялась в византийских храмовых росписях XIV в., была популярна и в новгородских стенописях.³⁹

Особое место в исихастской духовности отведено Иоанну Предтече. В основе толкования этого образа лежит евангельское изречение об Иоанне как о предшественнике Христа: «Я посылаю ангела Моего пред лицем Твоим, который приготовит путь Твой пред Тобою» (Мф. 11:10; Мк. 1:2; Лк. 7:27). Соотнесенность ангельской темы с иноческой — одна из наиболее важных в православной культуре этого периода. Тема освоенности иноческих деяний ангельской помощью и небесным покровительством отразилась в целом ряде памятников византийского круга, связанных с монашеской темой. В образе Предтечи византийская традиция всегда подчеркивала аскетическое, отшельническое начало, что приобретает особую важность в связи с возросшим значением иноческого идеала. По словам Григория Паламы, на Предтечу, «как на свой первый образец, устремлены взоры тех, кто покинул мир». Действительно, он «был не только Предтечей Христа, но и Предтечей его Церкви, а также, братия, Предтечей нашей монашеской общины». Как Иоанн Креститель возвестил миру близкий приход Мессии, так и иноки возвещают приближение Второго пришествия.⁴⁰ Палама дает в своих произведениях эсхатологическое обоснование институту монашества. Благодарить крещения состоит в даровании нам начатков Царствия, а вся христианская жизнь — только осуществление этих начатков и по возможности полное предвосхищение славы будущего века; монашеская жизнь составляет особую форму этого предвосхищения. Св. Григорий видел в монашестве разновидность пророческого служения.⁴¹

³⁸ *Попова О. С.* Византийская аскеза и образы искусства XIV в. // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 96—111.

³⁹ *Смирнова Э. С.* Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. С. 63, 68.

⁴⁰ *Мейендорф И.* Жизнь и труды... С. 271.

⁴¹ Там же. С. 369.

Расцвет культа Иоанна Крестителя и исихастское его толкование имели следствием создание его нового облика в образе Ангела пустыни. Предтеча изображается крылатым и с блюдом с собственной головой в руке. Самое раннее изображение, сохранившееся в Арилье (Сербия) и исполненное художниками, прибывшими из Фессалоник, относится к 1296 г. Этот образ, несомненно, навеян литургическими песнопениями, где Предтеча неоднократно называется ангелом. J. Lafontaine-Dosogne полагает, что образ Ангела пустыни мог быть создан в Студийском монастыре, который был реконструирован Константином Палеологом, братом императора Андроника II, в 1293 г., где по случаю, возможно, были вновь помещены реликвии Иоанна Предтечи.⁴²

Иконографический извод Предтечи Ангела пустыни находит распространение и на Руси, где самый ранний памятник представлен иконой из Коломны (ГТ), написанной в конце XIV в. Как замечает Г. И. Вздорнов, греческие и грекофильские произведения, созданные на рубеже XIV—XV вв. в Новгороде и Москве, образуют на редкость интересное явление. Они свидетельствуют о широкой экспансии византийского искусства на Русь.⁴³

Проповедниками идеального монашеского образа, создателями новых иконографических программ и акцентов были, скорее всего, представители митрополичьего двора во главе с митрополитом Киприаном. Идеи, сформулированные тогда, нашли свое продолжение в первой трети XV в., когда была прославлена память великих представителей русского иночества Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского. В конце того же века была создана целая галерея портретов русских преподобных.⁴⁴

Особый мистический подъем, который наблюдается на Руси со второй половины XIV в., расцвет монашеской жизни вызвали к жизни некоторые темы, которые встречаются только в русском искусстве. Хотя они находят свое художественное выражение несколько позже, нет сомнения, что идеи эти тесно связаны с исихастской духовностью. В этом отношении особенно интересна эволюция композиции Страшного суда, где появляется мотив вознесения монахов в Небесный Иерусалим и низвержение падших ангелов.⁴⁵ В окончательно сформировавшемся виде он встречается на иконе середины XVI в. из села Лядины (ГЭ), причем вознесение монахов здесь сопровождается надписью: «Стыя мниси летять в Горный Иерслмъ и да имь Гь Бгъ крыла огнении». Этот сюжет восходит к видению преподобного Иоанна Колова, египетского подвижника, жившего в начале V в., перевод его в русских рукописях встречается с XIV в. Л. Нерсисян приводит и другие примеры духовного «восхище-

⁴² *Lafontaine-Dosogne J.* Une icône d'Angélos au Musée del Malines et l'icographie du st. J. Baptiste ailè / Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruxelles, 1978. P. 130.

⁴³ *Вздорнов Г. И.* Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» — памятник круга Феофана Грека // ПКНО 1975. М., 1976. С. 179.

⁴⁴ *Смирнова Э. С.* Образ монашества... С. 76.

⁴⁵ Мы опираемся в этом вопросе на исследование: *Нерсисян Л.* Вознесение монахов и падение ангелов. Об одном иконографическом мотиве в русских иконах Страшного суда // Искусствознание. 1998. № 2. С. 262—269.

ния» подвижников во время молитвы, которые так же, как и описания вознесения их праведных душ на небеса после смерти, были широко распространены в аскетической литературе. Небесный Иерусалим предстает в этих сочинениях как главная цель духовного «делания». В числе возносящихся монахов, судя по надписям на иконах, могли быть представлены практически все знаменитые подвижники, причем не только основоположники монашества, но и их русские последователи. По мнению автора, сравнение монахов и ангелов, распространенное в православной традиции, рассматривавшей аскетов-подвижников как «земных ангелов», возносящихся умом к лицезрению божественной славы, сопоставимо с иллюстрациями «Лествицы» — важнейшим смысловым и иконографическим прототипом вознесения монахов.⁴⁶

Важно подчеркнуть, что все рассмотренные выше новые сюжеты имеют ярко выраженный эсхатологический акцент, который является одним из ключевых в богословии исихазма. Для Григория Паламы эсхатологическое будущее является уже существующей в настоящем реальностью, ибо видение фаворского света есть реальность, тождественная «начатку воскресения», который все христиане получают при крещении. Бесконечное число текстов, которые Палама посвящает эсхатологической природе света, не оставляют никакого сомнения в том, что действительно думал учитель безмолвия и какое место отводил эсхатологии в понимании аскетике.⁴⁷

В заключение отметим, что многие иконографические элементы рассмотренной эпохи представляют собой возрождение древних схем. Этот процесс идет параллельно с развитием исихазма, который по сути своей есть не что иное, как возврат и возрождение древней мистической традиции восточного христианства. Этот возврат наблюдается и в литургии: Филофей Коккин регламентирует в уставе пение Акафиста по обычаю, установленному «от святых старцев», — петь его каждую неделю на вечерней службе пятницы. Искусство отражает эту тенденцию исихастской традиции. Еще J. Strzygowski⁴⁸ и G. Millet⁴⁹ отмечали в сербском искусстве присутствие архаичных элементов сирийской традиции эпохи «древних отцов», которая могла быть перенята через Афон. Сербские мастера переписывали и иллюстрировали также не дошедшие до нас древние рукописи, восходящие к александрийской традиции.⁵⁰ Композиции «Спаса в «силах», Богоматери в ореоле славы, новгородского извода «Софии Премудрости Божией»⁵¹ — все они восходят к древним восточным образам.

⁴⁶ Там же. С. 263—264.

⁴⁷ *Meißendorff I.* Жизнь и труды... С. 264.

⁴⁸ *Strzygowski J.* Die Miniaturen des serbischen Psalters. Vienne, 1906. S. 128.

⁴⁹ *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916. P. 28—29.

⁵⁰ *Vasić M.* L'hésychasme dans l'église et l'art des serbes du Moyen Age // L'art byzantine chez les slaves. Paris, 1930. P. 117—118.

⁵¹ *Гукова С. Н.* София Премудрость Божия... С. 214—216.