

Козарезова Ольга Олеговна

Kozarezova Olga Olegovna

кандидат философских наук,
доцент Московского педагогического
государственного университета

PhD in Philosophy,
Assistant Professor,
Moscow State Pedagogical University

ТРОИЧЕСКИЙ ДОГМАТ И ИКОНОГРАФИЯ «ТРОИЦЫ ВЕТХОЗАВЕТНОЙ» В ИКОНОПИСИ РУССКОГО ИСИХАЗМА

THE TRINITY DOGMA AND ICONOGRAPHY OF "THE OLD TESTAMENT TRINITY" IN THE ICON PAINTING OF THE RUSSIAN HESYCHASM

Аннотация:

В статье раскрывается влияние троического догмата на иконопись русского исихазма, нашедшее свое отражение в творчестве известных иконописцев: Ф. Грека, А. Рублева, Дионисия. Обращение к иконографии «Троицы» было не случайным: оно связано с еретическими движениями Средневековой Руси – ересью жидовствующих (антиринитариев), стригольников, ариан, а также с полемикой с «латинянами», которые ввели догмат о *filioque*. В статье показывается, как догматическая составляющая находит свое отражение в искусстве, в частности в иконографии. Это позволяет говорить о двух Ренессансах – Западном, который шел в направлении секулярном, все более уходя от церковного канона, и Восточном, который, напротив, был вызван возрождением духовной жизни и тесно связан с православной догматикой и аскетикой. Это разделение определило в дальнейшем пути русского и западного искусства.

Ключевые слова:

Ренессанс, средневековое искусство, исихазм, иконография, Троица, догмат, православие.

Summary:

The article deals with the Trinity dogma influence on the iconography of the Russian hesychasm that has been reflected in the works of the famous icon-painters: Theofan the Greek, Andrey Rublev, Dionysiy. The appeal to the iconography of the Trinity was not accidental, it is associated with heretical movements of Medieval Russia – a Judaic heresy (antitrinitarians), strigolniks, arians, and with the controversy with the "latins", who introduced the doctrine of *Filioque*. The article shows how dogmatic component is presented in art, particularly, in iconography. This approach allows the author to distinguish two Renaissances – the Western one, which went in secular direction, moving away from the Church canon, and the Eastern one, which, in contrast, was a result of the revival of spiritual life and was closely linked with the Orthodox dogma and asceticism. This division has subsequently determined the ways of the Russian and the Western religious art development.

Keywords:

Renaissance, Medieval art, hesychasm, iconography, Trinity, dogma, Orthodox church.

XIV–XV века и первая половина XVI в. в истории русской культуры представляют собой период расцвета монументального зодчества и иконописи, названный «Русским Возрождением». Данный этап ознаменовался подъемом духовной жизни, который нашел выражение не только в искусстве, но и в литературе, в богословской и философской мысли. Можно сказать, что именно богословие повлияло на формирование культуры Средневековой Руси, во многом определив вектор ее дальнейшего развития. Этот Ренессанс был связан не только с национальным подъемом русского народа, вызванным победой в Куликовской битве и восстановлением политического устройства Руси, но и с расцветом аскетической мысли, явившимся результатом влияния византийского исихазма, который нашел свое яркое выражение в палеологовском Возрождении.

Этот восточный Ренессанс имел существенное отличие от итальянского: здесь искусство развивалось по направлению к Церкви, а не от нее, как это было в Италии, где процесс секуляризации прослеживался уже с XIII в. Так, характерной чертой палеологовского Ренессанса является мистицизм, раскрывшийся в своеобразном «богословии света», истоки которого содержатся в творчестве Григория Богослова, Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника. Этот мистицизм отличался от западного. Если западное Средневековье и Возрождение опиралось, скорее, на катафатическое богословие, где Божество познавалось посредством аналогий, раскрывая себя миру в природе, где акцент делался на красоте посюстороннего (отсюда возникают стремление к идеалам Античности и интерес к натурфилософии), то мистика православного Востока основывалась на апофатическом богословии, где Божество неопишимо, Божественный свет невыразим, а красота земного мира лишь слабое подобие красоты Божественной. Отсюда мы не можем своими силами постичь Бога, Божество непознаваемо по сущности, но вместе с тем Бог раскрывает Себя миру посредством энергии – такова была формула исихазма.

Причастность Божественной энергии дается человеку в таинствах Церкви. Достичь богопознания возможно только через участие в них и посредством аскезы, целью которой является исправление падшей человеческой природы. В восточном богословии красота Божественная

надмирна, она есть свет. «Бог называется светом не по сущности, а по энергии», – пишет Григорий Палама [1, t. 150, с. 823]. Его слова опираются на формулу Григория Богослова, что Фаворский свет – одна из видимых форм Божества [2, t. 36, с. 365 А], и Василия Великого, который говорит, что «Божество – это неприступный свет» [3, t. 31, с. 465 С]. Отсюда чувственная красота не имеет значения, истинная красота есть красота духовная, подобно свету наполняющая сосуд своим сиянием. «Таким образом, – отмечает В.В. Бычков, – для византийских мыслителей “прекрасное” в природе и искусстве не имело объективной ценности. Ею обладала лишь абсолютная красота» [4, с. 88].

Становится понятной метафизика света в исихазме: по словам Дионисия Ареопагита, «свет происходит от блага и является образом благодати» [5, t. 4, с. 697 В]. Как отмечает В.В. Бычков, «наряду с красотой и прекрасным, византийская эстетика выдвинула еще одну эстетическую категорию... имеющую в целом самостоятельное значение, – свет» [6, с. 93]. Можно сказать, что свет и цвет являлись основными категориями византийского Ренессанса, в иконе и фреске свет символизирует и сияние Христовой Славы, и образ восхождения человека к Богу, тогда как в итальянском Возрождении мир Божественный уподобляется земному миру. Это видно и в архитектонике двух типов храма: на Востоке крестово-купольный тип храма реализует идею предстояния, на Западе базиликальный тип воплощает идею шествия. В первом случае мы говорим о восхождении по вертикали, тогда как во втором видим движение по горизонтали.

Итак, богословие света нашло свое выражение в искусстве Византии и во всей полноте раскрылось во время правления династии Палеологов. Свидетельством этого «невидимого света» являются монументальное искусство и иконопись, после падения Константинополя сохранившиеся лишь в росписях церквей, в основном располагавшихся в Сербии, Македонии, частично в Греции.

Когда византийское богословие пришло на Русь, оно нашло свое воплощение в аскетической практике и оказало влияние на церковное искусство. Так, исихастские идеи начали распространяться еще при митрополите Феогносте. Свидетельством этого является переводная литература, пришедшая с Балкан в достаточно большом количестве. Творения Григория Паламы были хорошо известны русским подвижникам. Недаром память Свяtitеля празднуется Церковью в первую неделю Великого поста. Не менее известны были сочинения Дионисия Ареопагита, Симеона Нового Богослова, Иоанна Лествичника, «Диоптра» Филиппа Пустынника. Практика исихазма была тесно связана с деятельностью преподобного Сергия Радонежского. Его подвижнический подвиг повлек за собой не только религиозный, но и национальный подъем, результатами чего явились победа русских войск над монголо-татарами и укрепление государства.

Учение исихазма оказало также значительное влияние и на борьбу с еретическими течениями, бытовавшими в то время. Это была не только полемика с Западом по поводу *filioque*, но и борьба с самобытными ересями, возникшими на русской почве, однако отразившими пусть не прямо, но косвенно все те же натурфилософские и неоплатонические идеи Возрождения. Особым пунктом в этих еретических движениях было учение о Троице, точнее, или полное отрицание троичского догмата о единосущности и нераздельности Лиц, или его искажение, в результате которого предлагалось либо модалистское толкование, либо тритеизм. Столкнувшись с этими крайностями, Церкви необходимо было снова отстаивать православное вероучение, опираясь на творения Святых Отцов. Поэтому, по мнению протоиерея Иоанна Мейендорфа [7, с. 295], у исихазма было несколько направлений: аскетическое, мистическое, основанное на идеалах монашеской практики Иисусовой молитвы, богословское и политическое. В русской культуре раскрылись все четыре вида. В искусстве также нашли свое отражение и мистическое, и богословское, и политическое направления.

Вершиной искусства исихазма считается «Троица» А. Рублева, в которой выразились мистические, богословские и политические идеи. Не меньшее значение имело творчество Феофана Грека и Дионисия. Каждый из художников так или иначе воплотил в своем творчестве богословие света, развив и даже в большей степени завершив паламитское учение о нетварном Фаворском свете. Это учение было тесным образом связано с догматикой, в первую очередь с учением о Троице. Поэтому задачей художников было средствами искусства наиболее полно раскрыть догматическое учение о единосущности Лиц Троицы.

Утверждение церковной догматики было не случайным. Оно во многом объяснялось богословскими спорами с Западом, которые выступали прямым следствием исихастских споров, происходивших на Востоке. Также в это время в Европе набирало силу движение катаров, «лесных братьев», патаренов, не принимавших церковные догматы, выступавших с проповедью «чистого христианства», независимого от Римской церкви. Их особенностью было дуалистическое учение, бравшее свои истоки в гностицизме первых веков христианства. Следствием этого учения также являлось искажение троической догматики.

Все эти течения: западное «латинство», дуалистические движения и реформаторские тенденции – оказывали влияние на Русь и отразились в учении стригольников, жидовствующих и прочих течений. В основном они распространялись через новгородские и псковские земли и получили название «новгородских ересей», искажавших православное учение о единосущной и нераздельной Троице. Так, например, стригольники утверждали, что при явлении трех ангелов у Мамврийского дуба Авраам узрел лишь Бога и двух «ангелов иже с ним», а не Три Лица Святой Троицы, поэтому «Гостеприимство» это всего лишь библейский сюжет, а не выражение догмата. Известна была также ересь Маркиана, не признававшего иконы, отрицавшего Троицу, говорившего об особой значимости лишь Второго Лица [8]. Также известна была позиция ариан, с которыми православная церковь столкнулась впервые в IV в. Они отрицали единосущие Лица Троицы, утверждая, что Второе Лицо – Сын Божий был сотворен, свидетельством чего являлись слова александрийского епископа Ария: «Было время, когда Сына Божия не было» [9, т. 1, с. 23].

Не менее острой была борьба с латинством. Filioque изначально было направлено против арианства, но повлекло за собой другую крайность – уклонение в модализм. На искажение троического догмата этой вставкой указывали святой Иоанн Дамаскин, патриарх Фотий, Григорий Палама, Марк Эфесский. Эта полемика, как известно, не угасла, а возродилась с новой силой в связи с попытками Запада заключить Унию. По этой причине не только с помощью проповеди, но и средствами искусства необходимо было утвердить православное учение о Троице, которое казалось как богословия, так и аскетической жизни, мистической практики и политической идеи.

Троический догмат можно выразить такими словами: Бог един по существу, но троичен в Лицах: Отец, Сын и Святой Дух есть Троица единосущная и нераздельная. Эти единство и троичность, являясь для человеческого разума неразрешимой антиномией, не случайно отцом Павлом Флоренским названы «крестом для человеческой мысли» [10]. Действительно, догмат о единосущной и нераздельной Троице, по мнению Святых Отцов, непостижим человеческому уму. На это указывает В.Н. Лосский: «Апофатическое восхождение есть восхождение на Голгофу, поэтому никакая спекулятивная философия никогда не могла подняться до тайны Пресвятой Троицы... Познать тайну Пресвятой Троицы в ее полноте – значит войти в Божественную Жизнь, в саму жизнь Пресвятой Троицы» [11, с. 55]. На эту непостижимость указывает исихастская традиция: опираясь на апофатическое богословие Дионисия Ареопагита, Григорий Палама подчеркивает, что для человеческого разума невозможно постичь одновременно единство и множество Лиц, поскольку множество мы мыслим количественно. Но именно это количество не может быть применимо к Троице. «Итак, Бог превыше порядка и не подлежит порядку, – пишет Палама, – если же и существует порядок применительно к Богу по причине триипостасности Божества, то и он непознаваем для нас, поскольку он превыше всякого (известного) вида порядка» [12, с. 60]. Именно в таком количественном понимании Лица Троицы заключалась ошибка еретиков, в первую очередь ариан и богомилов.

Вместе с тем, говоря о непознаваемости Троицы, Святые Отцы Церкви подчеркивают, что учение дано в Божественном Откровении. Несмотря на то что слово «Троица» небиблейского происхождения и введено было в употребление во II в. святителем Феофилом Антиохийским, указания на троичность Лиц есть в Священном Писании.

Ввиду сложности понимания этого учения, было крайне трудно найти его правильное раскрытие в художественном образе. Иконография Троицы, как известно, складывалась постепенно. До эпохи Вселенских соборов мы не находим памятников с изображением Троицы. Правда, есть символические указания на триединство Божества, но они не являются иконографическими образцами. А.С. Уваров, в частности, указывает на треугольник на плите, найденной в Африке, в Куруби. Этот же треугольник находим в пещерах Присциллы, Гермеса [13, с. 21].

Как известно, против троического изображения активно выступали иконоборцы, апеллируя к абсолютной непознаваемости Божества. В свою очередь, в латинском богословии троический догмат пытались раскрыть другим методом – посредством аналогии. Так, Августин видел аналогию Троицы в устройении человеческого ума: «Наш ум, слово и дух, по одновременности своего начала и по своим взаимным отношениям, служат образом Отца, Сына и Святого Духа» [14, с. 21]. Но, как отмечают Восточные Отцы, язык аналогий здесь явно недостаточен. Ввиду трудности усвоения догмата возникает проблема: как изобразить неизобразимое? Как найти верный и правильный подход к раскрытию смысла?

На этот вопрос отвечает Священное Писание, где содержатся свидетельства о единосущии и нераздельности Лиц. В первом стихе Библии (Быт. 1:1) говорится: «В начале сотворил Бог небо и землю». Глагол «барра» (сотворил) стоит в единственном числе, а существительное «Элогим» – во множественном, что буквально означает «Боги». Далее указание на троичность Лиц мы находим в Быт. 1:26, 11:6–7.

Самое яркое свидетельство дано в главе 18 Книги Бытия. Это так называемое «Гостеприимство Авраама», когда Аврааму явились три ангела. В начале главы говорится, что Аврааму явился Бог (Иегова). Выйдя навстречу к трем ангелам, Авраам обращается к ним: «Адонаи». Большинство Святых Отцов, среди них святой Афанасий Александрийский, святой Василий Великий, Блаженный Августин, считают этот сюжет первым откровением человека о Троице Божестве. Именно из этого сюжета – явления Аврааму рождается известная икона «Гостеприимство Авраама», или «Троица Ветхозаветная». Ею мы находим еще в живописи катакомб (катакомбы Виа Латина), в мозаичных изображениях (церкви Сан Витале в Равенне и Санта Маджоре в Риме). Данный сюжет весьма распространен в книжной миниатюре и прикладном искусстве.

На Русь иконография Ветхозаветной Троицы пришла рано: имеются фрески в Софии Киевской, в церкви Рождества Богородицы в Суздале и др. Как и на древних изображениях, здесь подчеркивается библейский сюжет, акцент делается на «Гостеприимстве». Ранним памятникам свойственна композиция с равновеликим изображением ангелов. Развитие исихазма, прямо не влияя на иконопись, вместе с тем изменило акценты в толковании Троицы. Так, с XIV в. встречаем треугольную композицию (миниатюра Иоанна Кантакузина), подчеркивающую единую и нераздельность и в то же время указывающую на ипостасные свойства Лиц. Учение исихазма повлияло и на средства изображения: акцент делается не на цвете, а на свете, указывая на то, что нетварный Божественный свет передается посредством энергии. Эту энергичность выражают прорисовки – ассист, пробела, делающие икону как бы светящейся изнутри.

Следует также отметить, что символическое изображение Троицы присутствует на иконах, напрямую не связанных с сюжетом. Например, на троичность указывает треугольный нимб около главы Господа Саваофа, три луча на иконе Преображения. В иконографии Этимасии (Престола Уготованного) это трехчастные лучи, исходящие от Вифлеемской звезды в иконах Рождества Христова. В монументальной архитектуре это трехнефное деление пространства храма и т. д.

Кульминационным моментом развития исихазма на Руси было творчество великих иконописцев: Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия Московского. У всех трех последователей исихазма было разное прочтение Троицы, но вместе с тем все три художника максимально раскрыли в своем творчестве догматическое учение.

Появление в Москве Феофана Грека было связано с развитием константинопольской традиции на Руси. Епифаний Мудрый, описывая житие Феофана, перечисляет города, где он работал: Константинополь, Халкидон, Галата, Кафа. Как художник Феофан сложился в те годы, когда исихастские споры достигли высшего накала и он не мог остаться от них в стороне. Он в совершенстве знал все тонкости палеологовской эстетики, имел при себе собрание новейших образцов. Епифаний характеризует его как «философа зело хитрого» [15]. Изображение Троицы мы находим в восточной стороне фрески в церкви Спаса Преображения на Ильине улице.

Перед нами три ангела, замершие в созерцательном безмолвии. Композиция росписей указывает на тему предстояние перед Божеством. Изображение Христа-Пантократора в подкупольном пространстве является центром. От него, как лучи, отходят изображения ветхозаветных пророков, святых, столпников. Росписи храма указывают на единство Церкви и делают акцент на главном из таинств – евхаристии. Тема единства здесь основная, она указывает на вечность и неразрушимость Церкви, главой которой является Христос. Исихастская символика отражается и в том, что «сцены, представленные в росписи, не сливаются друг с другом в непрерывную цепь повествования, но являют собой тайны преображенного мира, в котором уже пребывает Господь. Храмовое пространство воспринято как вместилище бесконечного космоса, содержимого непознаваемой и величественной силой – Сущим, объемлющим в Себе всю целокупность бытия» [16, с. 164]. На эту целокупность и цельность указывает изображение Троицы – акцент здесь делается на единосущие. Вписанность фигур в круг (круглый медальон) указывает на нераздельность: каждое Лицо Троицы находит свое отражение в Другом. Такое взаимообщение Лиц именуется перихорезой. Можно сказать, что изображение Лиц, их единство в молитвенном безмолвии указывают на личное общение с Божеством. Здесь идеалом внутреннего созерцания становится безмолвие исихии, когда Божество проникает в человека. Созерцая Его, обращаясь к нему в молитве, человек обоживается, становится богоподобным.

Исихия у Феофана неотделима от Церкви. Вне Церкви, вне литургии, вне аскетики и послушания обожение невозможно. Поэтому Церковь есть столп и утверждение истины, основание жизни каждого христианина. Как отмечает Г. Колпакова, обращение к евхаристической теме не случайно: «Существенное значение для искусства приобретает литургическая реформа конца столетия, связанная с повсеместным введением так называемого Диатаксиса патриарха Филофея Коккина. Монах Великой лавры на Афоне и ученик Паламы в литургических преобразованиях продолжил дело преподобного Григория, который подчеркивал, что восприятие Христа невозможно без евхаристии – основы и центра церковной жизни» [17].

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

Именно этот евхаристический момент находим у Андрея Рублева. Можно сказать, с его появлением открывается новая и самая значительная глава в истории московской иконописи. Многим в своем творчестве он обязан Феофану Греку, с которым вместе работал. Однако идеал Рублева несколько иной. Акцент делается на откровении божественной любви, отсюда берутся легкость и прозрачность его красок. Икона «Троица» многими искусствоведами оценивается как кульминационная работа, которая была создана А. Рублевым в полном расцвете его творческих сил и написана в память о Сергии Радонежском. Икона стала храмовым образом Троицкого собора, воздвигнутого на месте более старой деревянной церкви. Когда Рублев приступил к писанию заказанного ему образа, тема Троицы вызвала живой интерес. Перед художником была поставлена задача продемонстрировать в назидание инакомыслящим абсолютное единство и равенство Трех Лиц.

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

Большинством искусствоведов предпринимается попытка толкования образов ангелов: какой из них является Отцом, Сыном и Святым Духом? Как известно, в трактовке образов нет единства мнений. И это не случайно, поскольку тайна троического догмата заключается в том, что Лица Троицы невозможно разделить, поэтому автор и не дает ясного указания на каждое Лицо. Более того, он как бы запутывает сюжет, намеренно помещая на заднем плане изображения горы, дерева и каменных палат. Конечно же, данные образы использовались и до Рублева. Но особенность состоит в расстановке акцентов. Во-первых, что касается ангелов, то благословляющий жест у всех трех свидетельствует об их единстве. Вместе с тем здесь есть намек и на ипостасные свойства – одеяния ангелов, синий гиматий и красный плащ как указание на богочеловеческую природу Христа, зеленый плащ как указание на Духа. Но особенность состоит в том, что во всех Трех можно найти свойства Отца, Сына и Святого Духа. Точно так же и образы на заднем плане: дерево может быть указанием на божество Отца (Мамврийский дуб), Сына (цветущая смоковница), Святого Духа (маслина). Гора может быть символом горы Синай, на которой Моисею были даны десять заповедей, Голгофы, где был распят Христос, Горы как символа духовного восхождения и преобразования («Горе имеем сердца» – такой возглас произносится на Литургии). Что касается каменных палат, то в них мы можем видеть и символ ветхозаветного храма, и символ Христовой Новозаветной Церкви (два этажа указывают на богочеловеческую природу Христа), и небесный Иерусалим – царство Духа Святого.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать, что автор создает такой образ намеренно, зритель находит в нем не один, а множество смыслов, но эта множественность не уводит его от учения Церкви, а, напротив, дает понять многосложность и одновременно глубину троического догмата. Как отмечает Б. Раушенбах, «отталкиваясь от ветхозаветного рассказа о встрече Авраама с Богом, Рублев сознательно устранил из иконы все бытовое, дольнее и дал изумительное изображение горнего мира... Рублеву удается сделать так, что созерцающий икону видит троичный догмат в его полноте» [18, с. 306]. Недаром иконография рублевской «Троицы» стала весьма распространенной на Руси и была принята Стоглавым собором за иконописный образец, наиболее полно раскрывающий вероучение Церкви.

Особенность рублевского иконописания раскрывается еще и в передаче света и цвета. В отличие от Феофана здесь используется не огненная охра, а мягкие, прозрачные цвета. Знаменитый рублевский голубец указывает на глубину и вечность Небесного Царства. Как отмечает И. Грабарь, «краски "Троицы" являют редчайший образец ярких цветов, объединенных в точно прочувствованную гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании оттенков... цветовая

гамма «Троицы» неожиданно повышается до степени ярчайших голубых узоров, брошенных с бесспорным художественным тактом и чувством меры» [19, с. 172–173].

Продолжение рублевской традиции находим в творчестве Дионисия. Как отмечает В.М. Алпатов, «в искусстве Дионисия много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает его с лучшими традициями А. Рублева» [20, с. 240]. Искусство Дионисия является также откровением «умного света», ведущим к Боговидению, созерцанию Божественного света или энергии. Дионисий раскрывает православное вероучение об обожении всей твари, которая достигается через святость. Особенно ярко эта идея прослеживается в росписи Ферапонтова монастыря – единственного цикла фресок, сохранившегося полностью. Здесь прослеживается мысль художника – через прославление Богородицы воспеть весь род человеческий, предстоящий перед Богом. Художник показывает исповедание веры, прослеживая исторический путь Церкви от древности до конца времен, завершающийся вторым пришествием Спасителя.

Такой акцент на церковном единстве был сделан не случайно: творчество Дионисия приходится на годы правления Ивана III, когда происходит процесс объединения русских земель вокруг Москвы. Как результат этого объединения иноком Филофеем выдвигается теория Москвы – Третьего Рима. В это же время ведется борьба Православной Церкви с сектантством, с уже упомянутыми ересями стригольников и жидовствующих, искажающих вероучительные истины и стоящих на позициях иконоборчества. Защита православия была направлена на то, чтобы, утвердив принятые догматы, показать их значимость для церковной жизни в противовес сектантскому антиклерикализму. Так, трудами архиепископа Геннадия к концу XV в. был сделан первый полный перевод Библии. В это же время появляется «Просветитель» Иосифа Волоцкого – произведение, подробно излагающее православное вероучение, его основные догматы. Та же самая полемическая направленность заметна и в творчестве Дионисия: для него важно не объяснить догмат, а утвердить, показать его неразрывную связь с жизнью Церкви. Поэтому в цикле, посвященном Рождеству Богородицы, он показывает тесную связь догматического учения с историческим развитием Церкви. Не меньшее внимание он уделяет и аскетической составляющей: одухотворенность, прозрачность красок, пронизанность светом указывают на путь созерцания, на умную молитву, являющуюся лестницей духовного восхождения.

Приглашение расписывать Собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре пришло Дионисию не случайно: в самый разгар борьбы с ересью жидовствующих или антитринитариев необходимо было языком фрески утвердить иконопочитание и торжество православной веры. В 1489 г. архиепископ Иоанн оставляет ростовскую кафедру и переезжает на Север, ближе к центру – Новгороду, где была распространена ересь. На месте сгоревшей деревянной церкви в Ферапонтово строится каменный собор. Его возведение совпадает с годом антиеретического Собора в Москве.

Таким образом, росписи показали и утвердили истинность православного учения (в первую очередь учения о Богородице как Приснодеве, Матери Христа, а также учения о Богочеловечестве Христа – второго Лица Троицы). В центре цикла росписей Дионисия находится образ Богородицы – Матери Света, из которой воссияло Солнце правды – Христос и чрез которую благословляются и освящаются все роды земные. С прославлением Христа – Сына Божия связано и почитание Пресвятой Троицы. Хотя у Дионисия мы не находим сюжета «Гостеприимства», учение о Троице передается через Пророков, изображенных в храме, Учителей и Отцов Церкви, ангелов и архангелов. Наконец, Сам Христос, являя Собой образ Отца, свидетельствует о Единстве с Ним. Так, в подкупольном пространстве, являющемся композиционным центром, Дионисий изображает Христа-Пантократора. На крестчатом нимбе Его начертано греческими буквами «Сый» (Суший), что указывает на Его единосущие с Отцом. «Видевший Меня видел и Отца» (Ин. 14:9), – говорится в Евангелии. На это указывают и благословляющий жест Христа, и Евангелие, свидетельствующее о Его единстве с Отцом. Иконографический образ Спасителя подчеркивает божественную природу Бога Слова – Второго Лица Троицы.

Учение о Троице раскрывается также в изображении диска с монограммой Христа, который держит архангел, изображенный на барабане в южной части собора. Он указывает не только на Сына Божия, но и на то, что служение ангелов, воспринимающих свет Божественной славы, подобно зеркальному отражению воли Пресвятой Троицы, проявляется в отношении к миру. Круглый диск символизирует единство и нераздельность Лиц Троицы, Ее единое действие. Прозрачность означает проницаемость света для действия Божественной энергии.

Раскрытие троического догмата производится и в изображении семи Вселенских соборов и их участников – Отцов и Учителей Церкви: Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского, учивших о единосущии Лиц и определивших ипостасные свойства каждого Лица.

Основная мысль Дионисия – показать действие Лиц через нетварные божественные энергии: Троица участвует в создании мира, в историческом пути Церкви, в строительстве Небесного

Царства. Поэтому не случайно в алтарной части мы видим изображение Одигитрии. Образ Богоматери указывает на истинность пути ко Христу, ибо через Христа и во Христе соединяется вся тварь, все человечество.

Итак, учение о триипостасном Божестве проходит через весь цикл росписей собора. Это свидетельствует о том, что мистическое знание неразрывно связано с жизнью Церкви, с участием в церковных таинствах (фреска «Евхаристия»). Без Церкви невозможно спасение, ибо Церковь утверждена Богом и является столпом и утверждением истины. Поэтому ложны оказались утверждения еретиков о «духовном христианстве», которое возможно без Церкви и церковных таинств.

Таким образом, на примере творчества трех великих иконописцев наблюдается раскрытие троического догмата, тесно связанного с учением Церкви и являющегося Ее неотъемлемой частью.

Ссылки:

1. Migne J.P. *Patrologiae Cursus Completus. Seria Graeca*. 1844–1855. Т. 150. С. 823.
2. Ibid. Т. 36. С. 365 А.
3. Ibid. Т. 31. С. 465 С.
4. Бычков В.В. Византийская эстетика. М., 1977.
5. Migne J.P. *Op. cit.* Т. 4. С. 697 В.
6. Бычков В.В. Указ. соч. С. 93.
7. Мейендорф И. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIX. Л., 1974.
8. Клибанов А.И. Реформационные движения в России в XIV – первой половине XVI в. М., 1960.
9. Деяния Вселенских соборов. Т. 1. СПб., 2008.
10. Павел Флоренский. Иконостас. М., 1995.
11. Лосский В.Н. Спор о Софии. Статьи разных лет. М., 1995.
12. Палама Г. Об исхождении Святого Духа. Краснодар, 2006.
13. Уваров А.С. Христианская символика. М.; СПб., 2001.
14. Августин Блаженный. О христианской борьбе. М., 2010.
15. Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М., 1967.
16. Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период. М., 2010.
17. Там же. С. 164.
18. Раушенбах Б. Предстоя Святей Троице. Передача троичного догмата в иконах // Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 2001.
19. Грабарь И. Андрей Рублев // Бычков В.В. Русская средневековая культура XI–XVII веков. М., 1995.
20. Алпатов В.М. Всеобщая история искусств. М., 1964.

References:

- 'Actions of Ecumenical Councils' 2008, vol. 1, St.-Petersburg, (in Russian).
Alpatov, VM 1964, *The Universal Art History*, Moscow, (in Russian).
'Augustine the Blessed. Concerning the Christian's struggle' 2010, (in Russian).
Bychkov, VV 1977, *Byzantine aesthetics*, Moscow, (in Russian).
Grabar, I 1995, 'Andrei Rublev', *Bychkov V.V. Russkaya srednevekovaya kul'tura XI–XVII vekov*, Moscow, (in Russian).
Klibanov, AI 1960, *Reformation movements in Russia in the 14th – first half of the 16th centuries*, Moscow, (in Russian).
Kolpakova, G 2010, *The Art of Byzantium. Late period*, (in Russian).
Losskiy, VN 1995, *The dispute about Sofia. Articles of different years*, Moscow, (in Russian).
Meyendorff, I 1974, 'Concerning the Byzantine Hesychasm and its role in the cultural and historical development of Eastern Europe in XIV century', *Trudy otdela drevnerusskoy literatury*, vol. XXIX, Leningrad, (in Russian).
Migne, JP 1844-1855, *Patrologiae Cursus Completus. Seria Graeca*, vol. 150, p. 823.
Palamas, G 2006, *Concerning the Procession of the Holy Spirit*, Krasnodar, (in Russian).
'Pavel Florensky. Iconostasis' 1995, Moscow, (in Russian).
Rauschenbach, B 2001, 'Before the Holy Trinity. Expression of the Ternary Dogma through the icons', *Geometriya kartiny i zritel'noye vospriyatiye*, Moscow, (in Russian).
'The Trinity-Sergius Lavra. Artistic monuments' 1967, (in Russian).
Uvarov, AS 2001, *The Christian symbolism*, Moscow, St.-Petersburg, (in Russian).