

Помимо тождества с красотой, здесь обращает на себя внимание и постоянно фигурирующее понятие *славы* (δόξα), которая еще с ветхозаветных времен утвердилась в иудейско-христианском мире в качестве своеобразного посредника между трансцендентным Богом и миром<sup>24</sup>. У Паламы слава теснейшим образом связана с фаворским светом и предстает иногда совершенно адекватной ему, а иногда — его заместителем, имеющим, может быть, меньшую силу сияния. Так, в одном случае он утверждает, что Христос называл «славою Отца... свет своего Преображения» (Ibid. Col. 425 B), а в другом говорит, что на Фаворе Христос имел для восшедших с ним «вместо света... славу Божества» (Col. 436 A). Для нас важны сейчас не эти нюансы понимания Паламой славы, а художественно-эстетические последствия пристального интереса исихастов к этому феномену. С XIV в. изображение славы на иконах получило широкое распространение как в самой Византии, так и в славянских странах — особенно в Древней Руси. Глубинная связь трансцендентного (нетварного) фаворского *света* с *красотой* и *славой* давала новый и сильный импульс одухотворению изобразительного искусства, что с особой силой проявилось уже на русской почве в конце XIV—XV в. Творчество ряда поколений очень разных древнерусских иконописцев от новгородского грека Феофана до Дионисия Ферапонтовского в глубинных своих основаниях питалось исихастской эстетикой *света* — *красоты* — *славы*.

Проблемы собственно искусства мало интересовали представителей святоотеческого направления поздневизантийской эстетики, и здесь они занимали традиционные позиции. К искусству относили самый широкий круг ремесел, включая живопись, скульптуру, строительное искусство. Ценилось оно прежде всего за пользу, но не умалялись и его эстетические качества. Палама, например, считал, что «искусство привносит в природу некую красоту», которая, однако, не может идти ни в какое сравнение с красотой фаворского света (Ibid. T. 151. Col. 440 D). Николай Кавасила повторяет известные неоплатонически-раннехристианские идеи о творчестве живописца. Художники, сообщает он, пишут картины двумя способами: или имея перед глазами конкретный образец, уже существующую картину, или на основе памяти и внутреннего замысла. Художник созерцает тогда образец в своей душе; и так поступают не только живописцы, но и скульпторы, и творцы других искусств. «И если бы нашлась какая-нибудь возможность глазами увидеть душу художника, то ты увидел бы там дом, или статую, или какое-либо другое произведение [искусства], только без вещества» (Ibid. T. 150. Col. 620 BC), т. е. известный плотиновский {441} «внутренний эйдос», на который опирался и Феодор Студит в своей теории иконы.

Значительно большее внимание, чем искусству, уделяли отцы церкви XIV—XV вв. символизму, самым религиозным символам и образам. Здесь они в основном тоже не были оригинальны, но, во-первых, для средневекового типа культуры характерен как раз традиционализм, а не оригинальность, а во-вторых, многие символические толкования этого времени оказались так или иначе связанными с художественной культурой и самой Византии, и стран православного ареала. Поэтому имеет смысл остановиться на некоторых из них подробнее. Они дают возможность глубже почувствовать и характер религиозно-эстетического сознания поздних византийцев.

Согласно Паламе, «весь этот чувственный мир создан был своего рода зеркалом надмирного (τοῦ ὑπερκόσμιου) для того, чтобы путем духовного созерцания его мы как по некоей чудесной лестнице поспешили бы к тому [надмирному бытию]» (Ibid. T. 151. Col. 36 B). Традиционная для христианского мировоззрения идея мира как зеркала, особым образом отражающего сферу истинного бытия, осеняет у Паламы его символизм, ибо изображение в этом «зеркале» не изоморфное, а условное и относится к нему в христианстве не только природный мир, но и множество явлений религиозной культуры, возникших значительно позже сотворения мира.

Истолковывая притчу о блудном сыне, Палама разъясняет, что перстень, данный отцом (= Богом) сыну, — это «печать созерцательной добродетели», наложенная на деятельность души, которую символизирует рука блудного сына. Обувь, которую отец выдал ему, — это «божественная защита и твердость», позволяющая ему наступать на змей и скорпионов, т. е. на всякую нечистую силу (Ibid. Col. 44 BC).

<sup>24</sup> См.: Бычков В. В. Эстетика поздней античности. С. 25.